

**APROXIMACIÓN AL FOLCLORE MODERNO JUJEÑO:
IMÁGENES PREDOMINANTES EN LAS LETRAS DE SUS CANCIONES**

*(APPROXIMATION TO MODERN FOLKLORIC MUSIC FROM JUJUY:
PREDOMINANT IMAGES IN THE LYRICS OF ITS SONGS)*

Lucas Andrés PERASSI *

RESUMEN

La construcción 'folclore jujeño' designa cotidianamente ciertas prácticas musicales específicas. Denomina a un grupo heterogéneo de artistas, poéticas y géneros musicales. Sin embargo, esta heterogeneidad se percibe como unidad a partir de criterios disímiles, atendiendo a rasgos considerados propios del medio geográfico y humano.

En este trabajo pretendemos analizar cuáles son esos constituyentes de la "jujeñidad" desde la perspectiva del folclore moderno, es decir, el discurso identitario que promueve este campo, analizando los elementos retóricos que caracterizan las letras de sus canciones. El corpus lo constituyen dos cancioneros: el de Ediciones Ideas Sueltas y Todo Jujuy en canciones, de Cor-For ediciones.

El objetivo es describir las imágenes predominantes en la retórica de las letras del folclore moderno jujeño y sus relaciones de ruptura o continuidad respecto de las del folclore moderno argentino en conjunto.

Palabras Clave: folclore moderno, discurso identitario, jujeñidad.

ABSTRACT

'Folklore from Jujuy' construction designates certain specific musical practices daily. It includes a heterogeneous group of artists, poetic and musical genre. However this heterogeneity is perceived as unit that starts from dissimilar approaches, it takes into account to certain features characteristic of geographical and human environment.

In this work we try to analyze which are those constituents of the jujeñidad from the perspective of the modern folklore. I mean the identity speech that promotes this field, analyzing the rhetorical elements that characterize the letters of their songs. The corpus is made up of two songbooks: it from Ideas Sueltas editions and Todo Jujuy en canciones from Cor-For editions.

* Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy - Otero 262 - CP 4600 - San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina.
Correo Electrónico: lucas_perassi@hotmail.com

The objective is to describe the predominant images in the rhetoric of the letters of the modern folklore of Jujuy and its breaking relationships or continuity with regard to those of the Argentine modern folklore.

Key Words: *modern folklore, identity speech, jujeñidad.*

INTRODUCCIÓN

No es sencillo acercarse al problema del *folclore moderno jujeño* (como no lo es nunca si se quiere abordar una manifestación cultural cualquiera) con cierta rigurosidad. Esta dificultad se ve aumentada si tenemos en cuenta que el concepto de *folclore moderno* es reciente y muy poco se ha escrito acerca de él. Y si dentro de este campo nos interesamos por las características que definen “lo jujeño”, nos encontramos con una ausencia total de bibliografía.

Sin embargo, la construcción *folclore jujeño* (referida a lo que aquí consideramos *folclore moderno* (1)) es utilizada cotidianamente para denominar ciertas prácticas musicales específicas. Encontramos, incluso, ejemplos escritos de este uso en diarios provinciales y en partes de prensa gubernamentales. Podemos citar, a título de ejemplo, los siguientes usos:

En honor a la “Madre Tierra”, ayer, martes 10, desde las 19, en los amplios salones del Palacio Legislativo se desplegaron las presentaciones de coyas y defensores de la cultura indígena, la música del **folclore jujeño** además de una feria con stands de artesanías típicas y proyecciones de imágenes de los lugares más representativos de la Provincia como la Quebrada de Humahuaca, declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad, por la UNESCO.

(Parte de Prensa del Gobierno de Jujuy, agosto 11, 2004)

En Córdoba

EL ÉXITO DE LA PEÑA JUJEÑA

En las colmadas instalaciones del Club General Paz Jr. de la ciudad de Córdoba se realizó la noche del sábado la Peña Jujeña organizada por Apacheta, en adhesión a la conmemoración del Exodo Jujeño.

Grupos jujeños de primerísimo nivel, integrantes de la nueva movida folklórica que enriquece la música de nuestra provincia, fueron los convocados por José y Teresita Zenarruza en Córdoba, a través de la peña que tienen a su cargo y en la que desde hace más de un año no sólo difunden el **folclore jujeño** y a sus artistas, sino también donde convocan a importantes números de proyección nacional...

(Nota del diario Pregón, 25 de septiembre de 2003).

Aunque la relación entre la construcción *folclore jujeño* y la realidad que esta denomina parece ser clara en estos ejemplos y en nuestro uso cotidiano, una vez que nos detenemos un poco en ella percibimos su complejidad, puesto que denomina a un grupo heterogéneo de artistas (y sus correspondientes poéticas) y géneros

musicales que provienen de tradiciones diferentes, aunque parecieran confluír en este mismo campo. Abarca, por ejemplo, desde los grupos coloquialmente denominados "festivaleros", como Los Tekis, Coroico y los Copleiros, hasta los más estilizados y heteróclitos, como Los Norteños e Inti Huayra. En cuanto a los ritmos musicales, coincide en parte de sus manifestaciones (zamba y chacarera, sobre todo) con los ritmos considerados propios del *folclore moderno argentino*, pero contempla también otros cuya proveniencia podríamos situar en el campo cultural andino(2). Sayas, huaynos, bailecitos, carnavaletos, cuecas, takiraris forman parte importante del repertorio de los más reconocidos folcloristas de la provincia de Jujuy, como Los de Jujuy, Tomás Lipán y Ricardo Vilca.

Estas afirmaciones han sido corroboradas en entrevistas grupales con estudiantes de una institución privada de nivel terciario de la ciudad de San Salvador de Jujuy. Ante la consulta sobre los grupos y canciones que integran el ámbito del folclore jujeño, los intérpretes más nombrados fueron aquellos ya mencionados, a los que podríamos sumar al conjunto Inti Huayra. En cuanto a las canciones específicas, nos encontramos con un claro predominio de las zambas, muchas de las cuales llevan el nombre de la provincia en su título: *Así es Jujuy*, *Jujuy Mujer*, *Jujuy en carnaval*, *Quiero volver a Jujuy*, etc.

Cabe decir, para completar este cuadro panorámico del campo descrito, que muchas de las canciones que se perciben como integrantes del mismo no poseen letra, es decir, son puramente instrumentales. Gran parte del repertorio de los más reconocidos folcloristas de la provincia, como Vilca y Fortunato Ramos, responde a esta característica, cuestión que intentamos integrar en el análisis realizado.

Esta heterogeneidad no es solamente propia del *folclore jujeño*, puesto que "la historia del folclore (en general) no es la de una línea única en la que baste reconocer un punto para adivinar los rasgos sobresalientes del siguiente. Convendría imaginársela, más bien, como un enjambre de curvas que a veces se interceptan e incluso se unen, pero que también se dispersan y se enlazan con otras líneas nacidas en otros espacios" (Kaliman, 2003: 15).

Sin embargo, se percibe esta heterogeneidad como una unidad a la que se denomina **folclore jujeño**. Esta unificación se realiza a partir de criterios disímiles, entre los cuales son preponderantes la situación geográfica y los instrumentos musicales. Es decir, algunos conciben que el campo del folclore jujeño está integrado por aquellos grupos o solistas que han nacido en la provincia (Los Tekis, Tomás Lipán, etc.) o que desarrollan su actividad artística en ella (Gustavo Patiño).

Este criterio deja, por supuesto, una serie de cuestiones sin resolver. Podríamos referirnos a ellas extrapolando las consideraciones hechas por Herminia Terrón y Florencia Angulo (2004: 6) referidas a la definición de literatura jujeña: "(...) incluye la producción literaria llevada a cabo dentro de la provincia sean o no jujeños los autores; también la de escritores nacidos en Jujuy, aún cuando cumplieran su labor fuera de ella, siempre que algunos rasgos propios del medio geográfico o humano jujeños sean advertibles en el texto. Por excepción, se registran obras editadas fuera de Jujuy por autores no nacidos en esta provincia, cuando los rasgos mencionados alcanzaran en ellos incidencia apreciable". Estas cuestiones, relativas

a la definición de lo que se considera como literatura jujeña, pueden ser consideradas también para el campo del folclore, en cuyo caso cabría definir cuáles son esos “rasgos propios del medio geográfico o humano jujeños” y de qué manera éstos son “advertibles en el texto”. Adoptando esta perspectiva, asumiríamos que de hecho esos rasgos existen como prácticas o características identificadoras / diferenciadoras. En este trabajo analizaremos cuáles son los constituyentes de la “jujeñidad” desde la perspectiva del discurso folclórico moderno. Es decir, enfocaremos nuestro análisis en el discurso identitario que se promueve desde este campo.

Por otro lado, otras personas consideran que los instrumentos con que se ejecuta la música sirven como modo de distinción de la *jujeñidad* del folclore, en la medida que se reconocen como “propios” charango, quena, sicu, zampoña, erke, erkencho, caja, instrumentos que no anulan, desde ya, el uso de otros como guitarra, bombo y acordeón, a los que se considera compartidos con las distintas manifestaciones folclóricas nacionales. Sin embargo, este criterio dejaría de lado incluso muchas canciones que los propios entrevistados han reconocido como pertenecientes a este campo, del mismo modo que incorporaría otras que desde el punto de vista estilístico serían a priori no pertenecientes al campo del folclore. Ejemplo concreto de este criterio es el texto del decreto provincial que declara que en todo acto oficial debe entonarse el Himno Nacional en la versión tocada con instrumentos andinos por el grupo Omagua-kai.

Por estos motivos, para realizar una aproximación al estudio del folclore moderno jujeño hemos decidido analizar en primer lugar los elementos retóricos que caracterizan las letras de canciones pertenecientes a este campo musical. El corpus nos lo brindan dos cancioneros que han tenido considerable circulación en los últimos tiempos: el realizado por Ediciones Ideas Sueltas y *Todo Jujuy en canciones*, de Cor-For ediciones. Asimismo, hemos incorporado algunas canciones mencionadas en distintas entrevistas y que no formaban parte de dichos cancioneros.

El propósito de este trabajo es, entonces, describir las imágenes predominantes en la retórica de las letras del folclore moderno jujeño y sus relaciones de ruptura o continuidad respecto de las del folclore moderno argentino en conjunto.

LAS IMÁGENES DEL FOLCLORE JUJEÑO MODERNO

Para empezar a analizar algunas de las imágenes recurrentes en las letras del folclore moderno jujeño, podemos hacerlo a partir del análisis de la zamba *Tacita de Plata*, que desarrolla varias de ellas simultáneamente:

TACITA DE PLATA

Letra: José Antonio Faro
Música: Hermanos Simón

Entre cumbres y nieves estás,
luciendo debajo un cielo azul.
Tacita de plata que el Ande forjó
y que el Inca llamó: Jujuy! Jujuy!

La quena de algún viejo pastor
triste suena por el airampal
perfuman los churquis, florece el cardón,
y en el cerro es canción, un manantial.

Otra vez a soñar
volveré para allí
quebradas y valles mi voz llevarán
y los cerros dirán: ¡Jujuy! ¡Jujuy!
charangos y quenás, con voz secular,
en mi zamba dirán: ¡Jujuy! ¡Jujuy!

Una pena el viento se llevó
por la puna, inmensa soledad,
lloró la montaña su eterno dolor
y en el "erke" brotó este cantar...

Canta el coya con mi misma voz,
rudo y bello sentir mineral,
agrestes bagualas, cien coplas de amor,
que en las piedras dejó el Carnaval.

Otra vez a soñar
volveré para allí
quebradas y valles mi voz llenará
y los cerros dirán: ¡Jujuy! ¡Jujuy!
charangos y quenás, con voz secular,
en mi zamba dirán: ¡Jujuy! ¡Jujuy!

Esta canción comienza por caracterizar geográfica y climáticamente los alrededores de la provincia: *entre cumbres y nieves estás*. Esta identificación del espacio por su naturaleza (geografía, flora y fauna) es una constante en el discurso del folclore jujeño. Como veremos más adelante, incluso es éste, junto con la producción económica propia, el criterio que sirve para distinguir las subregiones provinciales.

Por otra parte, la caracterización del cielo se hace utilizando una de las imágenes dominantes no sólo en el folclore sino en el discurso coloquial jujeño, y sobre todo el discurso turístico: el *cielo azul*, característica definida como algo propio: *Canto a la tierra de mi querencia un cielo azul mayor*(3); *el celaje que tiene esa Puna en el mundo no hay*(4).

Pero lo que más nos interesa aquí son los versos 3 y 4, en los que se extiende la denominación "tacita de plata", generalmente aplicada a la ciudad capital, a toda la provincia. A partir de allí, se sitúa la provincia en una región geográfica (*el ande*) pero también cultural (*el Inca*), de tal modo que rompe los límites nacionales para integrarla en un sub-región que incluye espacios geográficos jurídicamente

delimitados dentro de países distintos. Es de notar que esta incorporación, que parece obvia, no lo es tanto si tenemos en cuenta que hasta la década de los '80 esta pertenencia de la provincia jujeña ha sido negada u ocultada. Gabriela Karasik afirma en el prólogo del libro **Cultura e identidad en el NOA** (1994: 7) que esta "región representa una frontera social y cultural de la Argentina, un espacio donde lo 'nacional oficial' parece disolverse desde la perspectiva metropolitana. Y desde otra perspectiva, es una frontera espacial, pero también simbólica (...) Las poblaciones en general, y notablemente algunos investigadores de otros países andinos, suelen excluir a los Andes argentinos de su propio espacio socio-cultural: parece difícil creer que 'el país de los gauchos y los inmigrantes europeos' sea, también, 'andino'".

De todos modos, como veremos a lo largo de este trabajo, la inscripción que se realiza desde el folclore jujeño a este espacio geográfico, cultural y simbólico andino-incaico es muy clara, a pesar de lo cual hasta la actualidad gran parte de los consumidores de este producto musical todavía parece integrarlo dentro de los prácticas "criollas"(5).

En esta zamba, la asociación del espacio provincial con la cultura Inca se remonta al origen, al instante mismo de la nominalización, como si el mismo hecho de bautizar (nombrar) constituyera por sí mismo un recorte del espacio, que es el nombrado: *Jujuy*.

Sin embargo, esta afiliación al espacio andino no se realiza siempre expresamente, como en este caso, sino en muchas ocasiones a través de la geografía que se le atribuye (*Entre cerros y quebradas / la voz de un Inca brotó*(6)), de la música considerada propia de este espacio (*bagualeando olvidos, vidaleando penas*(7); *de la Quebrada traigo una cueca y este huainito de mi tolar*(8)), o de los instrumentos con los que ésta se ejecuta, como en la zamba que transcribimos. Estrategias de incorporación muy usadas son también la prolífica presencia de quichuismos (*chango, viditay, chola*) o, directamente, expresiones en esa lengua: *imilla chusca*(9). También es constante la alusión a deidades andinas (*Pachamama, Pachamama / salvame del que me mata*(10); *Coquena, Coquena, / sos el dueño de toda la puna*(11)) o a prácticas culturales asociadas con ese espacio: *sirviñakuy, corpachada, coqueada*, etc.

Es de notar que esta caracterización se hace desde la asunción de un Yo que pertenece originalmente a este espacio, pero que no se encuentra en él en el momento en que canta (*dejé mi querer allá en la quebrada*(12)). La causa de esta ausencia pocas veces es explícita y se plantea como destino ineludible, junto con el desarraigo y la pena de amor que conlleva (*llora mi corazón / errante de amor / penas que llevaré / así había sido mi suerte/ hasta que llegue la muerte*(13)). Nótese aquí la profunda similitud de estas imágenes con las que sugiere la zamba de Atahualpa Yupanqui **Piedra y camino**: *es mi destino / piedra y camino*. No es casual que esta canción, en la voz de Tomás Lipán, haya sido considerada por muchos que desconocían su autor como una de las más representativas del folclore jujeño, lo cual nos lleva nuevamente a los problemas planteados sobre la definición de este campo.

Sin embargo, en algunas letras del folclore jujeño se afirma la causalidad económica de esta realidad (*bajo al ingenio pa' la cosecha*(14); *un otoño cruel de*

caña y dolor; al ingenio bajó(15); pa' la alzada del tabaco / vamos a trabajar(16)). Así, se tematiza la migración en busca de trabajo hacia los centros productivos agrícolas desde la región de quebrada y puna.

La migración como característica socio-cultural-económica impone una consideración distinta del espacio provincial, puesto que las diferentes subregiones jujeñas aparecen fuertemente caracterizadas por su naturaleza (flora y fauna típicas) y su producción económica, pero no así en el aspecto humano y social. Es decir, algunos versos de las canciones dan cuenta de la caracterización y diferenciación de las regiones que son referentes de las imágenes literarias. De modo que el espacio provincial se divide en: Valles, Yungas o Ramal, y Quebrada y Puna. La zona de los valles es representada a través de su flora características, el lapacho, como es el caso de los versos: *encerrarlo en un corral / de lapachos florecidos(17)* en la zamba **Quiero volver a Jujuy**, pero también a través de su actividad económica dominante, el tabaco, como lo enuncian los versos de **Así es Jujuy: donde en Perico las manos labriegas se han vuelto tabaco(18)**. Por su parte, la zona de las Yungas se representa a partir de la producción de azúcar de caña y la presencia, como su nombre lo indica, de zonas selváticas, características éstas sobresalientes que se resaltan, entre otros, en los versos de **Así es Jujuy: Ledesma es un lago verde con dulzor a caña(19)**. Por último, Quebrada y Puna aparecen mencionados generalmente como una sola región, que se caracteriza en las letras por su flora principalmente cactácea (airampo, churqui, cardón, tola, mencionados en la zamba **Tacita de lata**) y por su fauna conformada por los camélidos (llama, guanaco, vicuña), como menciona también la zamba **Así es Jujuy: donde en la puna entre los tolares juegan las vicuñas(20)**. En el nivel productivo, la región es caracterizada por el pastoreo (así se muestra en **Tacita de Plata: la quena de algún viejo pastor**) y por la minería, ocupación que asoma como fuerte marca de identidad como se nota en **Camino hacia la puna: minero soy, vidita / minero de Aguilar(21); nací minero allá en Pirquitas**.

En esta última cita, extraída, como dijimos, de la zamba **Camino hacia la Puna** de Víctor Hugo Barrojo, apreciamos la importancia dada discursivamente a la región, puesto que el nacimiento no sólo impone la consideración de origen, sino también la de ocupación laboral, a tal punto que ambos aparecen como indisolubles. En este sentido, el trabajo, junto con el origen, componen dimensiones a través de las cuales se construyen identidades sociales y simbólicas.

Sin embargo, no hay en estas letras distinción entre las características de los habitantes de las distintas regiones (salvo la productiva, como vimos). Los rasgos étnicos o culturales particulares aparecen subsumidos por la integración al colectivo "coya", asociado a la cultura incaica. Esto puede deberse a dos motivos. Por un lado, la importancia simbólica adquirida por lo incaico, que ha subsumido otras categorizaciones, incorporándose toda manifestación aborigen a esa tradición; y por otro lado, a partir de la mencionada migración se concebiría que no se trata de culturas distintas sino de una misma cultura andina inserta en ambientes diversos.

Excepciones que no se incorporan a este discurso, mayoritario en el folclore moderno jujeño, son las letras del ledesmensense Alejandro Carrizo, quien nombra una tradición cultural diferente en las letras de sus zambas Lavandera chaguanca y

Jujuy mujer, cuyo espacio es definido como *chaco gualamba*. A pesar de esta diferenciación, en la segunda zamba Carrizo establece una conexión entre ambas tradiciones, puesto que *el viento indio* enlaza ambos espacios, y propone un camino que lleva *al inca por la tilcareada*, camino en el cual Lozano (en la ruta nacional 9) es la puerta de ingreso a la quebrada. De este modo, esta unión define estos campos como conjunto *indio* frente a lo *no indio*, en un proceso de *indigenización* de la identidad presente en todo el discurso folclórico jujeño.

Utilizamos aquí el concepto de *indigenización*, y no de *indianización*, porque consideramos que el fenómeno descrito responde más a un esfuerzo “externo” (realizado por los compositores letrados) de revalorización y resguardo de símbolos de la identidad “india”, que a una efectiva representación de ella por parte de sus propios integrantes(22).

Un ejemplo claro de este proceso de *indigenización* lo encontramos en **Camino hacia la Puna**, zamba en la que el tercero y cuarto versos dicen:

*(...) y le prometí taparla con la manta hecha de lana
que los coyas bautizamos barracán.*

Hay aquí una incorporación del Yo a un colectivo, *coyas*, que se asocia con la cultura andina. Pero lo que llama la atención es el uso del término *barracán* como de este origen: *bautizamos*, en el sentido de dar el nombre. Es curioso notar que este término no es de origen quechua, ni siquiera aymara, sino árabe, y es traído a América por la lengua que hablaban los españoles, con fuerte presencia de arabismos. Sin embargo, en el español actual es considerado un arcaísmo. Es por ello que su uso sí es característico del español hablado en el noroeste argentino, pero de ninguna manera puede decirse que tenga proveniencia aborigen. Aquí, entonces, el proceso de *indianización* consiste en la afiliación a “lo indígena” de todo rasgo propio, aunque dicho rasgo provenga de una tradición distinta.

Podría considerarse que lo originario es la asociación de esta palabra, no-andina, con un tipo de tejido característicamente andino. Esta interpretación es perfectamente posible, pero no contradice en ningún aspecto el proceso de *indianización* que hemos descrito.

Otro aspecto que llama la atención en estos dos versos es la estructura explicativa que aparece como definición simplificada: *barracán = manta hecha de lana*. Esta forma de explicación propone un destinatario no perteneciente al colectivo en el cual se integra el Yo, al cual la sola mención del término bastaría para actualizar su significado. Es decir, en la instancia comunicativa esta letra propone un destinador coya frente a un destinatario no-coya. Igualmente se hace con *Coquena*, a quien se define en la segunda estrofa como *el dios de las vicuñas / de pastores y rebaños que transitan la región*, versión simplificada de la verdadera dimensión de esta deidad andina. Encontramos ejemplos de esta construcción del destinatario ajeno al espacio cultural que se refleja en pasajes aclaratorios de otras letras del folclore jujeño. Sin embargo, un estudio que profundice sobre este aspecto no debe dejar de analizar el

carácter costumbrista y paisajista de casi la totalidad de las canciones de este campo, pues es allí donde el destinatario *otro* se revela con mayor nitidez. Aquí, nos limitamos a mencionar esta línea posible de investigación.

Ya en otro aspecto, encontramos distintos motivos característicos de la retórica folclórica en la zamba **Tacita de Plata**, como la asociación entre naturaleza y estado anímico. La descripción de aquella a partir de su relieve (*cumbre*), su clima (*nieve*) y su flora (*airampal, churquis, cardón*) nos presenta un paisaje inhóspito, difícil de habitar y poblado de flora espinosa. Pero el folclore jujeño se caracteriza por aunar paisaje y sentimiento. La naturaleza es así expresión del ser de su habitante, como lo dice la **Zamba de Lozano**: *en la puna triste*. El atributo pertenece al sujeto, pero se aplica a la región. Hay una simbiosis entre ambos entes, de modo que la forma de ser del *coya* se explica a través de la geografía que éste habita: soledad (*por la puna, inmensa soledad; en esa inmensa soledad de las montañas*(23)), sequedad (*soledad de viento y quena / altipampa, mi alfardeja*(24); *y están los remolino / en los arenales dele bailar*(25)), silencio, son las características de ambos. Esta idea de cómo lo telúrico modela el carácter genuino del hombre llamado 'étnico' o 'folklórico', ha sido desarrollada por el movimiento romántico y autores como Herder(26) que ofrecen antecedentes acerca del predicamento y difusión que ha tenido esta noción, que en la actualidad se encarna en operaciones cognitivas y expresivas como las señaladas.

Una descripción detallada del hombre jujeño, según el discurso folclórico, la encontramos en **Soy de la Puna**: *En mis alforjas traigo esperanzas / Sueños y penas, palomitay / En mi quenita llevo el invierno / Y en mi acullico la soledad*.

Respecto al silencio, es la característica que más se resalta en el discurso del folclore, poniéndose la naturaleza y los instrumentos como expresión del estado de ánimo, generalmente triste, del *coya*. En este contexto, el viento es el principal transmisor de esos estados, pero los otros elementos son metáforas del hombre puneño o quebradeño. Por ejemplo, en los siguientes versos de **Guanuqueando** de Ricardo Vilca, apreciamos la identificación del *coya* con las piedras: *siento quenás que en el viento huyen / trayendo amores y silencios de las piedras / que encierran el sol en su corazón*. En la letra que estamos analizando, esta función expresiva de la voz interior del jujeño que tienen la naturaleza y los instrumentos, es muy clara: *quebradas y valles mi voz llevarán / y los cerros dirán: ¡Jujuy! ¡Jujuy! / charangos y quenás (...) en mi zamba dirán: ¡Jujuy! / (...) lloró la montaña su eterno dolor / y en el erke brotó este cantar*. En estos dos últimos versos la relación se complejiza, puesto que los instrumentos andinos aparecen expresando la naturaleza que, a su vez, es expresión del hombre.

De cualquier modo, el canto es considerado una manera, tal vez la única, de romper el silencio, de expresar la pena, es el agua refrescante en medio del paisaje árido y espinoso: *y en el cerro es canción, un manantial*. Este último sustantivo refiere al agua que naturalmente brota de la tierra. Por asociación, el canto (el "verdadero" canto) surge "naturalmente" del alma del *coya*, alma silenciosa y triste: *a ellos les canto un taquirari / que nace muy dentro de mí, dentro de mí*(25).

Pero además de expresión de los sentimientos, el canto asume distintas funciones, no contradictorias entre sí, sino complementarias:

- es un modo de superación de la tristeza que arrastra el emigrado: *cuando me ausente del pago / y alguna pena quiera olvidar / al compás de mi guitarra / zamba querida te'i de cantar*(26).
- asume la memoria para aquel que, como dijimos, enuncia desde un lugar lejano al que añora: *dejé mi querer allá en la quebrada / dejé mi querer y quiero volver / mi chola y mi rancho allá quedaron / y ahora nostálgico les cantaré*(27).
- pero el canto cobra mayor importancia en tanto que es, a la vez que forma de no olvidar, un modo de retorno al pago: *el canto es mi camino y mi carreta*(28). En **A Jujuy siempre se vuelve**, la realidad que señala el título se realiza, si no físicamente, a través del folclore: *mi guitarra es el sendero / para llevarme a tu lado (...) a Jujuy siempre se vuelve, viday / zamba se queda en mi canto*(29). En otra canción de este mismo intérprete, **Quiero volver a Jujuy**, se propone el mismo modo de retorno a través del canto, como opción ante la imposibilidad del regreso: *o volveré hecho zamba*. Y es que hemos visto el modo en que naturaleza, música y hombre se presentan como expresiones de un mismo sentir, un mismo ser, rasgo extremo del esencialismo.

Precisamente esta unidad que conforman hombre y paisaje explica otro de los rasgos característicos de la retórica folclórica jujeña: la equiparación de la provincia, Jujuy, a la figura de la mujer. Aquel que está lejos, siempre un varón, añora el "pago" en la medida que deja allí un amor, de tal modo que ambos términos aparecen como indisociables: **paisaje, amor y destino**, *viday / a Jujuy siempre se vuelve*. El retorno soñado es, entonces, regreso a la tierra, pero también a donde se dejó la mujer amada: *ay volver, volviendo / ay Jujuy mujer que me estoy muriendo*. El vacío del emigrado corresponde al abandono de ambos, por lo cual la esperanza se constituye también por el deseo de congeniar persona y lugar del encuentro: *quisiera en Jujuy, quererte otra vez*(30).

La fuerza de esta relación amor-paisaje se manifiesta también en las distintas geografías que conforman el espacio jujeño. Si las regiones son distintas, también es distinto el amor que en ellas se desarrolla: *no era lo mismo nuestro amor era distinto / ya no era el valle, la quebrada era esta vez*(31). Sin embargo, esta diferenciación aparece poco desarrollada en el discurso folclórico jujeño.

LAS IMAGENES DEL FOLCLORE ARGENTINO MODERNO

Resta mencionar, para el cumplimiento de los objetivos del presente trabajo, algunas de las imágenes presentes en el discurso analizado y que son compartidas con la retórica del folclore moderno argentino en general. Algunos de ellos ya fueron esbozados en el análisis previo, pero aquí sistematizamos este abordaje:

a. La fuerza de la idea de provincia y del pago: La denominación de la zamba por el lugar de procedencia no es común en las canciones analizadas. Podemos mencionar, como casos excepcionales, *Zamba del Carmen, Zamba de Lozano, Zamba del Lavayén, La Yaveña, La Maimareña*. Sin embargo, la idea de provincia, y de regiones dentro de ella, está fuertemente presente en los mismos títulos, ya sea por la

utilización del nombre propio *Jujuy* (como en los casos mencionados en la introducción) o del toponímico, como en *Canta pueblo jujeño*, *Maestro jujeño* y *Sentimiento jujeño*.

También encontramos numerosas referencias a las distintas regiones o ciudades que se consideran pertenecientes a la provincia. Respecto a estas últimas, aparecen denominadas de dos maneras: por una dedicatoria (*A Purmamarca*, *Para Santa Catalina*, *A Supi Supi*, *Zamba a Humahuaca*) o por la designación a uno o al género de sus habitantes: *El Quiaqueño*, *El Humahuaqueño*, *La Titina de Tilcara*, *Mi caleteña*).

b. La ascunción de un Yo ficcional coya alejado de la provincia: Este punto ya ha sido desarrollado anteriormente, detallándose sus características propias y su relación con el canto. A los rasgos mencionados (silencio, sumisión, soledad, tristeza) podemos sumar la pobreza (*soy un obrerito de la mina el Aguilar*(32); *yo no te ofrezco riquezas viday*(33)) y el origen étnico (generalmente coya) como otras características “esenciales” del jujeño.

Estas características deben ser abordadas con detalle posteriormente, puesto que generan una serie de interrogantes. Por ejemplo, ¿la descripción del jujeño como callado, silencioso, que se expresa sólo a través de su música, puede relacionarse con la gran cantidad de canciones instrumentales que conforman el repertorio de los folcloristas jujeños?

Otra consideración a hacer, mucho más rica tal vez en el plano sociológico, consiste en rastrear los orígenes discursivos de las formas de calificación del coya. Este rasgo discursivo puede relacionarse con las estructuras sociales provinciales presentes y/o pasadas. Puede considerarse, en este sentido, lo afirmado por Gabriela Karasik en su artículo **Plaza chica y plaza grande: etnicidad y poder en la quebrada de Humahuaca** (1994: 45-46): “La referencia al *qolla* dócil y la presentación romántica de su modo de vida, corresponde especialmente a las primeras décadas del siglo. Aunque nunca reflejó las tensiones que efectivamente tenía la sociedad de hacienda, expresaba elusivamente la subordinación de la población *qolla* de las tierras altas (campesinos y jornaleros) a través de fuertes relaciones de dependencia social y personal. Esta referencia fue un componente importante del discurso de las clases dominantes del Norte frente a las críticas de diferentes sectores sociales a las formas de utilización del trabajo en los ingenios y haciendas. La presentación idealizada del nativo pacífico y sumiso ha constituido un componente significativo del discurso de las oligarquías del Norte frente al centralismo porteño, y que apuntaba a la construcción de un ‘nosotros’ (patrones y trabajadores norteros) unido frente al ‘enemigo común’: Buenos Aires, tierra de mercaderes, sin patria y sin memoria”.

c. La fiesta como imagen privilegiada por el recuerdo: El folclore jujeño en contadas ocasiones menciona otra fiesta distinta del carnaval. Éste se erige así como la coordinada temporo-espacial específica en que se abre un modo distinto de ser: frente al duro trabajo cotidiano, es la hora del ocio y la recreación; frente a la tristeza y la pena que gobiernan su vida, el coya se divierte y se distiende en el carnaval, muchas veces acompañado de la bebida; frente a la soledad en la que vive, encuentra su amor en este tiempo. El canto y la música vencen el silencio en este tiempo

festivo, transformando no sólo el espíritu del jujeño, sino también el paisaje. Todas estas imágenes, que son visibles en casi todas las letras del folclore jujeño, aparecen conjugadas en la zamba **Jujuy en carnaval**:

*Dame tu mano mujer
vamos juntos a gozar
de la alegría en la chicha
de Jujuy en carnaval.*

*Cuando florezcan las cajas
más al norte de Volcán
se iluminan las quebradas
de colores sin igual.*

El carnaval, desde esta perspectiva, instauro un tiempo distinto al cotidiano, adquiriendo significado mítico. De cualquier manera, esta percepción puede completarse teniendo en cuenta los distintos trabajos que abordan el carnaval desde la perspectiva de la religiosidad o de las relaciones sociales.

Por ahora, nos limitamos a describir el carnaval como punto de encuentro y posibilidad del amor: *cuando las quebradas vistan su gala / y las mujeres ebrias de amor / bajen de los cerros pa los carnavales / Rasqueando mi sueño por dónde andaré*(34).

Por ello, es también objeto al que se destina el canto una vez que el sujeto retorna a la rutina, añorando el amor apenas acariciado en la época de carnaval: *Me voy yendo, volveré / los tolares solos se han vuelto a quedar / se quemará en tus ojos / Zamba enamorada del carnaval*(35).

d. Concepción casta del amor: La exaltación del amor de carnaval, que a primera vista aparece como circunstancial, pareciera contradecir los cánones del amor casto favorecido por el discurso del folclore que promovía supuestos valores vigentes en el campesinado. Sin embargo, a través de dos canciones vemos que lo que se propone no es algo distinto, sino que en el fondo pervive la idea de “amor responsable”.

En el carnavalito de H. Alarcón, **El diablo de Humahuaca**, el título sugiere la idea de ruptura de las normas, en este caso amorosas. El comienzo de la canción fortalece esta idea: *voy por el carnaval / dándote coraje (...) soy el diablo de Humahuaca / nadie se aguanta mi tentación*. Sin embargo, el carnavalito va perfilando otra relación (*soy el diablo de Humahuaca / me han derrotado con una flor*) en la que el enamoramiento se hace permanente, hasta finalizar en la convivencia con la mujer a la que se le escribe, convivencia que conlleva la formación de una familia englobada en el pronombre *nos*: *se nos viene el chango / justo al año cabal*.

En el bailecito **Siviñaku** de Jaime Dávalos, se presenta la práctica cultural que señala el título, típicamente andina, a la que se presenta como paso previo al casamiento: *yo te’i dicho nos casemos / vos diciendo que tal vez (...) te propongo sirviñaku*. Esta práctica aparece contradictoriamente como pública y secreta: la propuesta aparece primero sujeta a *si tu tata da lugar*, mientras que posteriormente se enuncia como secreta: *si tu tata se entera*. Se oponen así la visión idealizada del

amor (sin nada que esconder) con lo no permitido. Esta contradicción se resuelve a partir de la responsabilidad como eje que debe gobernar las relaciones amorosas: *y si Dios nos da un changuito / a mí no me han de faltar / voluntad pa' estar juntitos / ni valor pa' trabajar*. La propuesta se resuelve así en la conformación de la familia, tal como lo establecen las reglas del amor casto.

e. La noche: La noche se concibe como el momento de la añoranza, pues se detiene el ritmo del trabajo y el coya, solitario en otra región, rememora en esas horas el pasado idílico en sus pagos, gobernado por el amor: *Soñar quisiera solo en la noche: / ella es testigo de mi querer*(36);

De este modo, noche y recuerdo se encuentran para dar lugar al canto, y con él, el sujeto "vuelve" a la tierra añorada y a revivir sus amores. Todos los puntos analizados pueden verse en este penar nocturno del coya:

*Si te habré andado, Jujuy mi tierra
cuando en las noches de luna llena
colgué mil coplas de tus estrellas
saqué una nota de entre mis penas
sólo para poder cantarle a la más bella
traje mi amor y mis ausencias*(37)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como lo dice su título, este trabajo es una primera aproximación exploratoria al objeto de estudio: las propuestas identitarias de las letras del folklore jujeño. Quedan muchas deudas pendientes y, nos atrevemos a decir, ha servido más para señalar líneas de investigación posibles que para profundizar en una de ellas. La brevedad requerida por este trabajo ha dejado sin completar algunas ideas que se han ido desarrollando a lo largo de él, a pesar de lo cual consideramos que el panorama general sobre la problemática abordada ha quedado suficientemente claro.

Lo que sí creemos que podemos formular como conclusión es que el estudio del tema propuesto requiere un abordaje no sólo analítico del discurso sino también (y sobre todo) sociológico, puesto que deberá explicar y explicitar los procesos que dan sentido a la práctica folklórica y a la conformación del campo social específico.

Por último, este trabajo ha partido de las consideraciones teóricas de trabajos anteriores acerca del folklore en general y del folklore argentino en particular, por lo cual hemos tratado de ofrecer una panorama de las convergencias y divergencias del constructo folklore jujeño con respecto al denominado folklore moderno, en cuanto lo concreta y localiza en una provincia.

NOTAS

- 1) Para un desarrollo del concepto de folclore moderno argentino ver: KALIMAN, Ricardo. 2003. **Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui**. Tucumán: IHPA, 15-56.
- 2) Contrariamente a nuestras expectativas, el pim-pim no ha sido mencionado

como participante del ámbito folclórico jujeño. Esta cuestión no es menor si se tiene en cuenta su pertenencia a un amplio espacio cultural jujeño, el denominado Ramal, pero su abordaje implicaría un análisis sociológico que supera los alcances del presente trabajo.

- 3) *Entre dos ríos*, zamba.
- 4) *Así es Jujuy*, zamba.
- 5) Esta afirmación se hace a partir de las entrevistas realizadas en carácter de hipótesis, pero requiere un trabajo de aproximación sociológica más amplio que dé cuenta de la extensión temporal y espacial de lo que expresa y de las múltiples variables que confluyen en la conformación de este imaginario.
- 6) *Canta, pueblo jujeño*.
- 7) *Jujuy Mujer*, zamba.
- 8) *Soy de la Puna*, carnavalito.
- 9) *Íbidem*.
- 10) *Vidala del quebracho*.
- 11) *Camino hacia la Puna*, zamba.
- 12) *Dejé mi querer allá en la quebrada*, takirari.
- 13) *Demasiado corazón*, carnavalito.
- 14) *La huarmillita*, bailecito.
- 15) *La bastonera*, bailecito.
- 16) *Sirviñaku*, bailecito.
- 17) *Quiero volver a Jujuy*, zamba.
- 18) *Así es Jujuy*, zamba.
- 19) *Íbidem*.
- 20) *Íbidem*.
- 21) *El aguilareño*, bailecito.
- 22) Existe, de hecho, una larga discusión en el campo de los estudios culturales del área andina en torno a la diferenciación entre *indianismo* e *indigenismo*. La cuestión indígena en Latinoamérica experimentó un quiebre en los últimos años, y el rasgo que define la nueva etapa es la reaparición de los actores sociales indígenas con intervención más o menos autónoma. En ese sentido, se distinguen dos períodos en la historia reciente de los movimientos indígenas: luego de la crisis de las políticas estatales *indigenistas* (iniciativas estrechamente vinculadas en toda Latinoamérica con los nacionalismos populistas de las décadas del 30 y 40) surge el *indianismo*, a partir de los años setenta, como un proyecto de organización política que se deslinda de los rasgos paternalistas del indigenismo (Alcina, 1990). Vale la pena recordar aquí la diferencia teórica entre estos conceptos, el de 'indianismo' (pensamiento propio) y el de 'indigenismo' (política colonial impuesta por el estado nación). El *indigenismo* constituye una política proteccionista 'a favor de los indios' que, anacrónicamente y en forma colonial, asume que los indios no pueden (auto)representarse, sino que deben ser representados. De modo que todo indigenismo, a pesar de su ropaje integracionista, participativo y pluricultural, a pesar de discursos y propósitos declarativos, es un instrumento de dominación cultural. El *indianismo*, en cambio, debe considerarse como un pensamiento indígena propio, o por lo

menos un pensamiento que es posible reconocer como consecuencia del descentramiento de la reflexión y la emergencia de una epistemología postcolonial.

- 23) *A ese Jujuy*, zamba.
- 24) *Ritual de la luz*, zamba.
- 25) *Zamba de Lozano*.
- 26) Es el *Sehnsucht*, el anhelo o búsqueda emocional de comunión con la Naturaleza, que está en la base del Romanticismo alemán, el que, quizá, mejor expresa ese sentido de identificación de un grupo humano en relación con el paisaje en el que habita. Uno de los padres del movimiento romántico alemán, Johann Gottfried Herder, lo expresó muy claramente en su noción de "pertenencia". De acuerdo con dicho autor "Aquello que tienen en común las personas que pertenecen a un mismo grupo, es más directamente responsable de su ser, que aquello que comparten con personas de otros lugares, y deriva, en parte, de la tierra que habitan". Es la *Gestalt* o fuerza creadora.
- 27) *Dejé mi querer allá en la quebrada*, takirari.
- 28) *La maimareña*, zamba.
- 29) *Dejé mi querer allá en la quebrada*, takirari.
- 30) *Calavera de amor*
- 31) *A Jujuy siempre se vuelve*, zamba.
- 32) *Si por Jujuy*, zamba.
- 33) *Íbidem*.
- 34) *El aguillareño*, bailecito.
- 35) *Desde que te conocí*, carnavalito.
- 36) *Total qué*, zamba.
- 37) *Zamba de Lozano*.
- 38) *De Tilcara*, zamba.
- 39) *Si te habré andado*, zamba.

BIBLIOGRAFÍA

ALCINA FRANCH, J (1990) Indianismo e indigenismo en América. Madrid, Alianza.

ANDERSON, B (2000) Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Buenos Aires, FCE.

DÍAZ, R y GUBER, R (1986) La construcción del sentido: lo rural en grupos sociales urbanos, en Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, N° 11, Buenos Aires.

ISLA, A (comp.) (1992) Sociedad y articulación en las tierras altas jujeñas. Buenos Aires: Proyecto ECIRA, MLAL, 1992.

KALIMAN, R (2003) Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui. Tucumán: Instituto de Historia y Pensamiento Argentino.

KALIMAN, R (1998) Ser indio donde 'no hay indios'. Discursos identitarios en el noroeste

LUCASANDRES PERASSI
argentino. En: MORAÑA, Mabel (ed.): Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar. Pittsburg, Estados Unidos: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 285-297.

KARASIK, G (comp.) (1994) Cultura e identidad en el NOA. Buenos Aires: CEAL.

TERRÓN DE BELLOMO, H y ANGULO, F (2003) Bibliografía de autores jujeños. Jujuy: EDIUNJu.