

“ÁBRASE ESTA RUEDA, VUÉLVASE A CERRAR”. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MEDIANTE EL CANTO DE COPLAS

*(“OPEN UP THE CIRCLE AND NOW CLOSE IT AGAIN”.
IDENTITY CONSTRUCTION THROUGH THE SINGING OF COPLAS)*

María Eduarda MIRANDE*

RESUMEN

En la provincia de San Salvador de Jujuy, especialmente en las regiones de la Quebrada de Humahuaca y de la Puna, el culto al canto de coplas es un fenómeno que permanece vivo en el conjunto de prácticas sociales de las comunidades nativas.

Este trabajo se propone analizar la función del canto coplero en relación con la construcción identitaria de los sujetos ejecutores, tanto en la dimensión individual que diferencia al cantor como sujeto con un rol social específico, como en la proyección colectiva que el cantor y el canto tienen para la comunidad de pertenencia.

Dos festividades que adquieren tonalidades rituales serán objeto de nuestro estudio: el “Encuentro de copleros” de Purmamarca que se celebra anualmente en los primeros días de enero, y el “Topamiento de comadres” que se realiza el jueves previo a los festejos de carnaval. En ambas ocasiones, los cantores se organizan formando rondas o círculos que constituyen verdaderos escenarios de formación y circulación de procesos figurativos, mediante los cuales el sujeto se construye como tal y configura un modelo de mundo. En la ronda juegan un papel central la voz y el cuerpo del ejecutante, elementos que aparecen en el discurso de un subgrupo de coplas referidas al canto, al cantor y a la performance.

En esta exposición analizo desde una perspectiva semiótica la celebración ritual de la rueda de cantores de coplas, estableciendo relaciones discursivas con los textos registrados durante las mencionadas festividades.

Palabras Clave: construcción identitaria - coplas - "topamiento de comadres" - "encuentro de copleros".

ABSTRACT

In the province of San Salvador de Jujuy, more precisely in the Quebrada de Humahuaca and the Puna regions, the cult of copla singing is a phenomenon still alive among the social practices of native communities.

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

This work aims at analyzing the function of copla singing in the identity build up of its performers, concerning both the individual dimension where the copla singer is set apart as a subject with a specific social role, as well as the collective projection that singer and song shed onto their community.

Two cult tinted festivities become the subject matter of our study: the "Encuentro de copleros" celebrated annually in Purmamarca during the first days of January and the "Topamiento de comadres" which takes place on the Thursday before Carnival celebrations. On both occasions copla performer circles are organized. These circles constitute true scenarios for the formation and circulation of figurative processes, through which the subject constructs himself as such and also forms a world-view. In circles, a central role is played by the performer's voice and body, elements mentioned in a subgroup of coplas dealing with the singing, singer and performance.

This presentation analyzes the ritual celebration of copla performer circles from a semiotic perspective, establishing discursive relationships with the texts registered during the already mentioned festivities.

Key Words: *identity build - coplas - "topamiento de comadres" - "encuentro de copleros".*

En la provincia de San Salvador de Jujuy, especialmente en las regiones de Quebrada de Humahuaca y Puna, el culto al canto de coplas es un fenómeno que permanece vivo en el conjunto de prácticas sociales de las comunidades nativas, aborígenes y criollas. Si bien la copla vive en las celebraciones públicas y domésticas que el quebradeño y el puneño realizan durante el año, es indudable que en la época estival el canto fluye con mayor intensidad: los festivales de Purmamarca y de Roderó, el encuentro de comadres previo a la fiesta de carnaval y esta última festividad, son espacios donde la copla y su cantor se erigen en protagonistas.

En el marco celebrativo en que circula, el canto coplero cumple funciones vinculadas a la construcción identitaria de los sujetos ejecutores, tanto en su dimensión individual como en su proyección social colectiva. Con el propósito de reflexionar en torno a este tema, analizaré desde una perspectiva semiótica dos celebraciones que adquieren tonalidades rituales: el "encuentro de copleros" de Purmamarca que se lleva a cabo anualmente durante el mes de enero, y el "Topamiento de comadres" que se realiza el jueves anterior a los festejos de carnaval. En ambas fiestas los cantores se organizan formando ruedas(1), donde se construyen y circulan procesos figurativos mediante los cuales el sujeto se constituye como tal y configura un modelo de mundo. En esta práctica juegan un papel central la voz y el cuerpo del ejecutante, elementos que aparecen trabajados tanto en el plano ritual como en el discursivo. Para este último aspecto, se ha determinado como objeto de estudio un subgrupo de coplas referidas al canto, al cantor y a la performance, que fue registrado en el contexto de las fiestas mencionadas.

LA RONDA DE COPLEROS Y SUS CONTEXTOS

El “Encuentro de Copleros” se realiza anualmente en Purmamarca durante la primera quincena de enero. En el año 2004 tuvo lugar el día sábado 10 en un predio municipal a cielo abierto, comenzó alrededor de la 15 horas y finalizó al anochecer. La convocatoria reunió a copleros y copleras provenientes de los pueblos y caseríos de la Quebrada y Puna: Volcán, Tumbaya, Maimará, Tilcara, Uquía, Chuculezna, Humahuaca, San Isidro, Rodero, Iruya, Susques, por mencionar algunos; e incluyó a cantores de las provincias de Salta, Catamarca y Chaco.

La dinámica del encuentro sigue todos los años una organización espontánea, sin escenario ni locutores. Los cantores, en su mayoría mujeres enfloradas y ataviadas con polleras largas y coloridas, mantas bordadas y sombreros, se agrupan en ruedas a las que se integra el público transformado en ejecutante, pues participa cantando la reiteración de cada uno de los dísticos de la copla:

Canten, canten compañeros
canten también los mirones
si cantamos todos juntos
se alegran los corazones.

Las rondas de copleros se arman de manera voluntaria, no son fijas y permiten a los partícipes moverse de rueda en rueda en una circulación fluida. De hecho, es necesario integrarse a una de ellas para escuchar diferenciadamente el canto, ya que de otra forma, el espectáculo se percibe como un sordo y caótico murmullo de voces pautado por el incesante golpeteo de las cajas. La incorporación de cantores a la rueda se confirma con una copla que es una fórmula de invitación y aceptación de los nuevos celebrantes:

Huella, huellita,
huella sin cesar,
ábrase esta rueda
vuélvase a cerrar.

El “Topamiento de Comadres” se realiza todos los años el jueves anterior a carnaval y reviste varias formas según el ámbito en que se lleve a cabo. En Humahuaca, adonde pude asistir, el encuentro se acompaña con una fiesta en la que se premia a la mejor chicha(2) de maíz, quinua o maní, expuesta en ollas de barro decoradas con flores y serpentinas; luego se realizan los cultos a la Pachamama(3), representada por una apacheta(4), con abundantes libaciones, aspersiones, cantos y danzas. Concluida esta ceremonia, se procede a dar inicio al espectáculo que se realiza en un pequeño anfiteatro al aire libre. La celebración se halla muy institucionalizada y constituye una verdadera puesta en escena (con escenario, micrófonos, locutor y público). Sin embargo, en los alrededores del

escenario fluye la auténtica fiesta: mientras las copleras, enfloradas y entalcadas, esperan su turno para actuar, se forman ruedas de cantoras donde circula el arte popular de la copla en su espacio natural, lejos de escenario, micrófonos y público. En esencia, el festival repite en su periferia el mismo funcionamiento del encuentro de copleros de Purmamarca.

LA RUEDA O LA RONDA: ESPACIO RITUAL DEL CANTO Y DEL CANTOR

Afirma Lotman que la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios: las lenguas naturales, por un lado, y los modelos clasificacionales del espacio, por otro. Ambos lenguajes dan origen al “dualismo semiótico de partida” (Lotman, 1996: 85), es decir, a la duplicación del mundo en la palabra y a la del hombre en el espacio, divisiones primarias que están en la génesis de la cultura.

Me interesa detenerme a considerar el segundo lenguaje primario, el “modelo estructural del espacio” (Lotman, 1996: 83), en relación con la rueda de copleros que constituye un escenario ritual de circulación del canto oral popular en Jujuy. Sostiene Lotman que “toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en “propio” y “ajeno” y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales.” (1996: 83). De este modo, el hombre clasifica los espacios en cultos e incultos, de vivos y de muertos, sagrado y profano, etc., con la particularidad de que “todos los tipos de división del espacio forman construcciones homomórficas” (Lotman 1996: 84), en tanto reproducen en su interior las mismas duplicaciones mediante las que el hombre se ubica espacialmente en su mundo(5).

Este mecanismo semiótico de duplicaciones espaciales permite al hombre desplazarse de un ámbito a otro “haciéndose semejante al espacio dado” (Lotman, 1996: 84), suspendiendo momentáneamente sus roles para asumir otros. Este fenómeno se hace evidente en el espacio ritual, donde “el participante se vuelve (al tiempo que sigue siendo él mismo) ora un tótem, un muerto, una divinidad, ora adquiere de nuevo una esencia humana”. (Lotman, 1996: 84).

La poesía popular oral y tradicional nace de una conciencia que tiende al mundo de la mitología y del rito, pero es también un fenómeno de arte, y en este sentido adhiere a la literatura. (Cfr. Lotman 1996: 190). Esta doble naturaleza se manifiesta en la *performance*(6), en la rueda de cantores, donde el canto popular de coplas reactualiza los dos lenguajes modelizantes primarios: el de la lengua, que duplica al mundo-objeto dándole forma estética; y el del espacio que duplica al hombre. Mediante la ronda, los cantores y los participantes delimitan corporalmente el espacio del canto, lo circunscriben, separando un “afuera” de un “adentro”:

Huella, huellita,
huella sin cesar,
ábrase esta rueda
vuélvase a cerrar.

Afuera quedan los mirones, los que observan y no participan:

Aquellos que están mirando
qué habrán traído pa'vender
habrán traído sus picantes
'tan haciendo trascender.

Cuando salgo de mi casa
salgo a cantar y bailar,
yo no soy como esos otros
que se salen a observar.

¿Qué es lo que observan los "mirones"? En la ronda de copleros y cantores, la copla circula de boca en boca, el canto fluye en interpretaciones individuales que se van alternando, siempre acompañadas de reiteraciones colectivas, mientras la ronda gira imperceptiblemente, sin detenerse, al compás de un movimiento rítmico efectuado por los pies. Una copla da cuenta de este tipo de ritmo mediante una analogía de tipo naturalista:

Despacito, despacito
como camina la oveja
zapateando, zapateando
ni un rastrito no deja.

En el interior de la ronda se generan procesos figurativos complejos que tienen como protagonista al cantor; en efecto, el espacio ritual instala en el centro de la escena al cantor como sujeto diferenciado, quien para serlo debe olvidar sus roles consuetudinarios para asumir la función del canto colectivo. La copla lo dice en estos términos:

Alegre m'estoy cantando
nada m'estoy acordando
los quehaceres de mi casa
todos m'estoy olvidando.

Variante del segundo dístico: ...los intereses que tengo / qué vida estarán pasando.)

El coplero debe reunir una serie de atributos, los cuales están delimitados por un subgrupo de coplas destinadas a definir el rol del cantor. Los más importantes son (en clave de coplas):

Una especial disposición anímica que se explica como un estado emocional de alegría:

Así me gusta cantar
alegre con otro alegre
esta noche en esta rueda
mañana en otra que viene.

La capacidad de memorizar coplas en número variable:

Cuando me pongo a cantar
no sé cuándo vu' acabar
coplas salen de mi pecho
como agua de manantial.

Y la posesión de una caja(7):

Con la caja y los palillos
ya saben a lo que vengo
a divertirme cantado
y ese es el gusto que tengo.

Entre las habilidades del cantor no cuentan el saber cantar ni el tener buena voz, según dice la copla:

Yo no canto porque sé
ni por tener buena voz,
yo canto pa' que no se junte
la pena con el dolor.

Puesto que más que las dotes del coplero, es la caja quien determina la eficacia del canto. Ella aparece investida de poderes mágicos y ejerce sobre el cantor un efecto al que no puede sustraerse:

No sé que tiene mi caja
de ganas me hace cantar,
será porque está llegando
la fiesta del carnaval.

También suele darse la situación contraria, que ocurre cuando el coplero no logra concertar el ritmo:

Pobrecita mi cajita
no quiere dar su sonido,
hoy dice: no sos mi dueño
vos sos un desconocido.

O cuando se trata de un cantor foráneo que la comunidad no identifica como propio:

Canten señores cantores
no se atengan al cajero
el cajero no es de aquí
el cajero es forastero.

Pero el caso donde se hace más evidente el dominio de la caja por sobre el cantor es en la siguiente copla:

Cuando la cajita es buena
el cantor no vale nada
en compone y descompone
se le pasa la semana.

La caja recibe sus poderes(8) durante su construcción y en el momento de ser estrenada. Cuenta Leda Valladares que:

“La caja tiene madrina y padrino. Cuando se la estrena el primero en hacerla sonar es el artesano que la construyó; moja sus parches con bebida alcohólica y bebe para celebrarla. Debe hacerla sonar en la oscuridad (...) En algunas zonas, antes de estrenarla, se deja la caja durante la noche en cierta cueva de la montaña (salamanca), donde se cargará de fuerzas musicales y se impregnará del diablo o duende de la fiesta de carnaval. Con esta maceración nocturna en la montaña la caja recibe su bautismo” (2000: 31).

El cantor eficiente es el que maneja con habilidad la palabra y el instrumento, sin embargo la *performance* no excluye a aprendices e improvisados:

Todos cantan porque saben
yo canto para aprender
pa' mi es mucha vergüenza
querer cantar sin saber.

Todos cantan porque saben
yo sólo por aprender,
qué trabajo había sido
tocar la caja sin saber.

Si bien en la rueda se celebra con gestos aprobatorios la destreza de los buenos copleros; el cantar, aunque no se ejecute con habilidad, es una exigencia para todos los participantes:

En esta rueda cantando
cad'uno coplas ha d' echar
y el que no cante su copla
con la multa ha de pagar.

En esta rueda cantando
una cosa hei observado
que la señora d'enfrente
ni una copla se ha cantado.

A partir de las coplas registradas y ordenadas según la lectura propuesta, se puede concluir afirmando que en la comunidad de Jujuy existe la figura del especialista de la palabra cantada, que es el coplero, y especialmente la coplera (sostengo esto puesto en las ceremonias a las que asistí, el número de cantoras era muy superior al de cantores). El rol social del cantor de coplas no es rígido ni regulado, cualquier individuo que posea disposición para el canto, un repertorio de coplas memorizadas y una caja puede representarlo. Ahora bien, por detrás de la figura del cantor se destacan otros elementos: la caja con sus poderes mágicos convocantes, el canto como actividad cohesiva que liga a todos los individuos de una comunidad y los procesos figurativos que ocurren en el espacio de la rueda de cantores.

LA CONSTRUCCIÓN DE PROCESOS FIGURATIVOS EN LAS RONDAS DE COPLEROS

La ronda es un espacio hecho en base a tensiones creadas por el ritmo de la caja, el movimiento del cuerpo, la voz y la mirada de los participantes.

En el corpus registrado aparecen varias coplas con la siguiente fórmula de iniciación: "Cuando oigo sonar la caja", o bien: "Cuando me agarro a la caja". Este primer verso pone en escena a la caja y a su ritmo iterativo que funciona como un prelude del canto, y establece la "génesis pre-articulatoria de la que (el poema) interioriza el eco" (Zumthor 1991: 173). El ritmo, que se anticipa y atraviesa al canto, crea una doble fuerza cohesiva y figurativa que se imprime en el cuerpo y en la voz de cantores y partícipes.

El cuerpo acompaña la dicción musical con un movimiento rítmico marcado por los pies que producen un lento desplazamiento circular; la mano izquierda del cantor sostiene la caja mientras la derecha la golpea con la guastana(9) expandiendo los golpes a un ritmo constante. Este golpeteo hondo, reforzado por las chirleras del instrumento, retumba en el cantor y en los partícipes, de tal suerte que sus cuerpos se vuelven resonadores, hasta convertirse en un gran cuerpo colectivo que late circularmente a un ritmo común. El cuerpo sometido a la estesis sonora se transforma en símbolo: su materia se agita para dar paso a la "existencia concebida en términos de ritmos" (Zumthor, 1991: 274). Podría decirse que es el "tempo de las existencias" (Parrett 1995: 84) el que tañe bajo el latido sordo de los cuerpos, y que se pone en escena en la ronda de cantores para dar a lo vital una expresión tangible.

Zumthor esclarece este fenómeno al afirmar que “el ritmo es sentido” (1991: 173) y en su insistente reiteración se identifica con la vida misma, “latido inmemorial” (1991: 174) que emerge en las más profundas estructuras de la poesía oral.

Por su parte, Senghor define al ritmo como «la arquitectura del ser, el dinamismo interno que lo informa, la expresión más pura de la fuerza vital, que ilumina el espíritu en la medida en que se materializa sensiblemente. Es el ritmo el que le da a la palabra esa plenitud que la torna eficaz: sentido y ritmo están entretejidos». (Citado por Colombres, 1997: 96).

La apelación rítmica que ejerce la caja sobre el sujeto, puede ser interpretada como el llamado de la pulsión figurativa, de la voluntad de forma que se halla en la base del “dualismo semiótico de partida” que Lotman refiere. “Cuando oigo sonar la caja / el mundo se hace totora”; dice una copla, cifrando en términos metafóricos la experiencia mítica del origen del sujeto que se distancia del mundo para religarse a él incorporándolo como objeto significativo. El ritmo de la caja precede al sentido articulado pero conlleva en sí una fuerza figurativa, una voluntad de forma, que pulsa la capacidad humana de simbolizar. Esta copla bien podría ser re enunciada: “Cuando oigo sonar la caja, el mundo se hace figura”, es decir, adviene la experiencia simbólica del origen: el mundo se articula diferenciadamente y puede ser nombrado.

Estas complejas relaciones entre ritmo, sentido, pulsión figurativa y fuerza vital se sintetizan de forma admirable en el primer dístico de una copla que, a primera vista, resulta enigmática: “Cuando me agarro la caja / soy la vida perdurable”. La metáfora traduce en términos estéticos el instante en que el sujeto se constituye como tal, se define como entidad y celebra la vida.

La fuerza figurativa impregna también la voz con que se canta. La voz es “esa materialidad [del cuerpo] que surge de la garganta” (Barthes, 1995: 252), es aliento y sonido pulsados en y ex - pulsados fuera del cuerpo para ser lanzados al encuentro del cuerpo del otro e inscribirse en su escucha. Ella diferencia a quien la emite pero a la vez une, es expansiva y aglutinante.

La voz del cantor de coplas se aproxima al grito por su trabajo articulatorio, su modulación, su textura y el grado extremo de intensidad al que es sometida. Este especial tratamiento opera en el plano expresivo, en lo que Hjemslev llama la sustancia y la forma de la expresión. La voz, entonces, conlleva sus propios rastros semánticos que funcionan de manera independiente al contenido de la copla cantada. La voz en grito carga con fuerza la materia corpórea, pues ha alcanzado su “grano”, en términos de Barthes. “El grano es el cuerpo en la voz que canta” (Barthes, 1995: 270); es la voz devuelta a un estadio pulsional, voz que “por encima de lo inteligible, de lo expresivo, arrastra directamente lo simbólico” (Barthes, 1995: 265). La voz en grito, el grano de la voz del coplero, desnuda la experiencia mítica del origen del sujeto, puesto que señala el momento de una enunciación originaria, “puro acto inaugural”, según lo define Dorra, donde el sujeto se desdobra: “enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el yo y por lo tanto la estructura elemental uno – otro – cuerpo - mundo” (Dorra(10)). En este acto de enunciación originario se reactualiza la facultad de simbolizar que define al hombre.

La estesis rítmica del cuerpo y la estesis sonora de la voz que se producen en el ritual de la ronda de copleros, cumplen la función de recrear los mitos del

origen del sujeto, mediante los cuales el hombre se reinstala en el mundo y se experimenta a sí mismo como individuo y como grupo.

El espacio cerrado de la ronda, el “adentro” establecido por el cuerpo de los participantes sujeto a movimiento constante, abre las compuertas de una interioridad compartida, crea un círculo de reunión en torno a un elemento común. Lo que acontece en el centro de esta interioridad colectiva, es la puesta en escena de la memoria de un grupo y la manifestación de una identidad hecha de trazos y jirones discursivos. En esta *performance* se dice lo que ya se sabe a través de un intercambio de voces y miradas; de allí que molesten las miradas que vienen de fuera, de allí los gestos aprobatorios cuando se canta una copla que se recuerda, de allí también que una misma copla se cante muchas veces.

Mediante el canto oral de coplas, la comunidad se reconoce a sí misma, se instituye como grupo cultural ligado por una memoria común y nombra al mundo circundante. Zumthor sostiene al respecto que “la poesía oral constituye para el grupo cultural un campo de experimentación de sí mismo, que hace posible la dominación del mundo.” (Zumthor, 1991: 170)

Ese campo de experimentación es una construcción figurativa, incluso se podría decir retórica, puesto que el conjunto de los elementos de la *performance*: el cantor y su especial disposición corporal, la caja con su golpeteo reiterativo y la copla como estructura poética, aparecen atravesados por la figura retórica de la recurrencia. Esta es definida por Greimas y Courtés como “la iteración de ocurrencias (identificables entre sí) dentro de un proceso sintagmático que manifiesta de modo significativo, regularidades que sirven para la organización del discurso - enunciado” (1990: 333). Y, agrego, que sirven también para la organización del espacio figurativo del ritual. Las recurrencias que ligan rítmicamente a los cuerpos de los cantores y a sus cajas, las que atraviesan la estructura binaria de la copla mediante reiteraciones, paralelismos y fórmulas, las que dan forma de grito articulado a la voz del cantor, constituyen un modo primario de organización de lo real ligado a una conciencia oral. Mediante su cuerpo, su voz, su caja y sus coplas, el cantor da forma al mundo para salvarlo de la dispersión, del caos y del olvido.

NOTAS

- 1) La práctica de la ronda de cantores se remonta a épocas prehispánicas. Juan Alfonso Carrizo en el “Discurso preliminar” de su *Cancionero popular de Jujuy* cita a D’Harcourt, quien a su vez señala datos tomados del cronista Pedro Pizarro que escribió sus *Relaciones* en 1571. Estas referencias atestiguan que los indios ‘bailaban rondas al compás de la voz de un cantor que se colocaba al centro y al cual todos respondían girando en torno suyo. Apenas estos bailes comenzaban corrían desde lejos para tomar parte en él porque mucho les gustaba” (D’Harcourt, citado por Carrizo, 1989: CXXVIII).
- 2) Bebida alcohólica del noroeste de nuestro país y de casi toda América que resulta de la fermentación del maíz. (Coluccio, 1964:112)
- 3) La Pachamama o «madre tierra» es una figura tutelar del universo mitológico andino.

- 4) Montículo de piedras generalmente de forma semicónica que levantan los pobladores aborígenes del noroeste argentino en homenaje a la Pachamama.
- 5) Lotman cita el ejemplo de la ciudad que se opone a lo que está fuera de ella como lo propio, lo cerrado, lo culto y lo seguro a lo ajeno, lo abierto, lo inculto. A su vez, el espacio de la ciudad repite la ley de la duplicación en su estructura interna, por lo cual el templo pasa a ser lo interno, lo seguro frente a lo que está fuera de él, y dentro del templo se juegan las mismas tensiones entre el altar, como lugar central, frente al resto de la edificación.
- 6) Zumthor define a la *performance* como “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora”, op. cit, p. 33.
- 7) Tambor de origen preincaico que acompaña el canto oral tradicional en las provincias del noroeste argentino. Consta de un aro de madera flexible con dos parches: el percutor de cuero de cabra u oveja y el resonador de panza de vaca o membrana. El parche resonador va atravesado por una trenza de crin de caballo (o cuero) llamada chirlera cuya finalidad es hacerla sonar produciendo un zumbido cósmico. (Cfr. Valladares 2000: 31).
- 8) Testimonios orales cuentan que las cajas recién retobadas (armadas con parches de cuero) son llevadas a pernoctar al Huancar, cerro que se erige en las cercanías de Abra Pampa, localidad de la Puna jujeña, donde se cree que existe una Salamanca, de donde la caja recibe sus poderes. La Salamanca es un Mundo inferior o subterráneo, reino de Supay o el diablo, lugar mágico donde se realizan rituales de iniciación místico eróticos, acompañados de canto, música y danzas. Berta Vidal de Battini registra el siguiente testimonio: “...llevan sus cajas (al Huancar) para ser buenos reparadores de cajas, porque sacan cajas lindísimas. Dicen que para que salgan buenas, que llevan la primer caja que retoban. Van y le dejan de noche en el Huancar pa que las toque el tío, en la Salamanca. Al otro día trae otra vez su caja y ya suena muy bien. Hay ciertos retobadores de caja que sacan cajas muy lindas. Uno habla, y las cajas responden, sí.” , op. cit, p. 273.
- 9) Nombre del palo con el que se percute la caja.
- 10) Las citas pertenecen al artículo inédito “El nido de la voz” de Raúl Dorra.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R (1995) Lo obvio y lo obtuso. 2. Reimp. Barcelona, Paidós.
- CARRIZO, JA (1989) Cancionero popular de Jujuy. 2. Ed., Jujuy, Ediunju.
- COLOMBRES, A (1997) Celebración del lenguaje. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- COLUCCIO, F (1964) Diccionario folklórico argentino. Buenos Aires, Lasserre y cía. Editores.
- DORRA, R “El nido de la voz”, artículo inédito.

GREIMAS, A y COURTÉS, J (1990) SEMIOTICA. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Gredos.

LOTMAN, I (1996) La semiosfera I. Madrid, Cátedra.

PARRET, H (1995) De la semiótica a la estética. Enunciación, sensaciones, pasiones. Buenos Aires, Edicial.

VALLADARES, L (2000) Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino. Buenos Aires, Emecé.

VIDAL DE BATTINI, B (1984) Cuentos y leyendas argentinas. Tomo VIII. Buenos Aires, Editorial Culturas Argentinas.

ZUMTHOR, P (1991) Introducción a la poesía oral. Madrid, Taurus.