

ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Título: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

“Las coplas me van naciendo como agua de manantial”:

Ruedas de coplas y mundos de experiencia¹

Radek Sánchez Patzy²

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

(Copla que se entona al interior de la rueda de copleros para invitar a cantar con más energía, operando como un *empuje* colectivo hacia el festejo y la algarabía).

Ábrase esta rueda...

La banda sonora de las tierras altas de Jujuy está compuesta de un mosaico de músicas y sonidos. Dentro de esta sonora heterogeneidad intentaré detenerme, en este trabajo, en un tiempo y un espacio precisos, aquél en el que reina la rueda de coplas estival, periodo festivo que se inicia después de la Celebración de “Todos Santos”³ y culmina con el entierro del carnaval. En este trabajo, intentaré expresar que la rueda de coplas, en tanto actividad creativa y social propia de la época de las celebraciones estivales y el carnaval, puede ser entendida como performance (Schechner, 2000; Bauman, 1992), y que es factible de pensarse a la luz de la mirada –la escucha- fenomenológica.

Como es sabido, la copla del noroeste argentino y del sur boliviano es el resultado de la imbricación de tradiciones hispánicas y locales. Se compone de cuatro versos octosílabos con rima asonante en el segundo y el cuarto verso. Las tonadas, que implican variaciones melódicas en el canto de coplas, hace más complejo el fenómeno pues cada localidad tiene la suya propia, a la que se deposita un inmenso valor afectivo. Respecto a sus características musicales se caracterizan por el uso constante de tres sonidos, que coinciden casi siempre con el acorde perfecto mayor, con algunas notas de paso⁴.

1 Agradezco a Paulina Quispe, Camila Goyechea, Walter Abalos, Quintino Arias y Mariano Mamaní, pues sin sus experiencias compartidas, este trabajo no hubiera sido posible.

2 Instituto Interdisciplinario Tilcara-FFyL-UBA.

3 Con este denominativo se hace referencia a la celebración de los Fieles Difuntos (2 de noviembre), que se inicia en la noche de Todos los Santos (1 de noviembre).

4 El canto de coplas ha sido ampliamente estudiado tanto desde la musicología (Vega, 1965; Aretz, 1952; Valladares, 2000; Cámara de Landa, 1994, entre otros), como desde diversos estudios literarios y folclóricos (Carrizo, 1935; Mirande, 2005, 2010; Taboada, 1996) o desde la perspectiva de los estudios sobre performance vinculados al carnaval (Mennelli, 2007, 2010a y b).

Para entrar en tema, los fenomenólogos proponen una no escisión entre la mente y el cuerpo, como distingue la perspectiva cartesiana. Según ésta, mientras el cuerpo se extiende en el espacio, es divisible y obedece a leyes físicas, la mente, por el contrario, es una sustancia pensante, indivisible, y ajena a cualquier tipo de determinismo físico. Si el cuerpo es un objeto material, la mente es un sujeto pensante (Sanjinés, 1996; Le Breton, 1995).

El dualismo cartesiano no repara en el hecho de que el cuerpo humano no es sólo sostén, sino agente activo de la subjetividad. Reconocer este hecho es uno de los méritos de la investigación fenomenológica de Merleau-Ponty, quien inaugura el estudio de la sociología carnal del cuerpo. En este trabajo la aproximación tendrá que ver con un tipo específico de cuerpo, un cuerpo que canta y que, por supuesto, escucha, y que también baila (“quebrantea” al decir de un coplero amigo), transitando lo que denominaremos *estados alterados de conciencia*, inducidos no solo por la ingesta de alcohol sino, probablemente, por esa suerte de mantra trifónico que constituyen las coplas de las tierras altas de Jujuy⁵. De ahí que resultará un punto central en esta exposición, retomar algunos argumentos sobre ciertos quiebres con el sentido común y la vida cotidiana que el antropólogo norteamericano Byron Good (1994) ha abordado en función a la experiencia de la enfermedad, y que en nuestro caso, aplicaremos a estados de *explosión –fiesta, éxtasis o euforia*, por decirlo con las palabras de otro coplero-, de experiencias y percepciones, entendiéndolo no solo como objeto de cognición y conocimiento, sino, al mismo tiempo, como un desordenado agente de experiencias, donde ciertas dimensiones se escapan o se suspenden pero otras permiten visibilizar juicios moralizadores, discursos disidentes que renegocian los roles sociales e imaginan alternativas de ordenamiento social, al menos hasta el momento en que la rueda se vuelve a cerrar.

Intentaré, pues, pensar en una relación entre las percepciones y lo cognitivo, ensayando una reflexión sobre la percepción fenomenológica relacionada a la rueda de coplas que “revitaliza”, “que da ánimos” o “que aleja la tristeza” como he escuchado decir a muchos avezados copleros de la región. En suma, las situaciones vividas que referiré, son elementos narrativos que la sensibilidad fenomenológica puede ayudar a describir, enfatizando la interpretación corporal y verbal de la experiencia del coplero,

⁵ Sin ser especialista, baste recordar que *mantra* es una palabra de origen sánscrito, que se traduce como *mente y liberación*. Se dice, por ello, que un mantra es un instrumento para liberar la mente del flujo constante de pensamientos que la confunden. Un mantra puede ser una sílaba, una palabra, una frase o texto largo, que al ser recitado y repetido va llevando a la persona a un estado de profunda concentración.

entendido como un sistema de acciones que pueden representar o reflejar un sistema social o una configuración cultural específica, propuesta que sintoniza con Turner, quien propone:

(...) las culturas se expresan más completamente en sus performances rituales y teatrales y gracias a ellas adquieren conciencia de sí misma... Una performance es una dialéctica del “flujo”, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno y ‘reflexividad’, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven “en acción”, mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida, pero también declara el carácter único de las culturas particulares (en Schechner, 2000: 16-17).

Entre las características comunes más relevantes de las actuaciones o performances culturales se encuentra lo que podríamos denominar un *cambio en el marco de la experiencia*. Turner (1974) se apoya en Arnold van Gennep para referirse a los ritos de pasaje, los ritos obligatorios, que involucran el pasaje de un status a otro, mediante el concurso de la cultura que ofrece ciertos marcos de resolución de estos dramas individuales, promoviendo una instancia de dramatización que transforme en deseable aquello que es obligatorio. Ese estado en que el individuo es separado de la vida ordinaria va a ser llamado por Turner *liminal* e implica un cambio en ese marco de experiencia.

En este escrito pondré el acento en entrevistas y en algunas coplas vernáculas, tratando de proponer algunas hipótesis vinculadas a la mencionada interpretación de las fuentes creativas de la experiencia, que requerirán, desde luego, un trabajo analítico y de reflexión bibliográfica más profuso en el futuro. Así pues, no pretendo realizar una exhaustiva revisión sobre la cuestión de las experiencias de mundo relacionadas a un fenómeno propio de la cultura popular jujeña, tan solo busco iniciar una reflexión sobre algunos elementos relevantes que la conforman.

Algunos apuntes sobre la fenomenología de la percepción

El tema central de *La fenomenología de la percepción* [1945] (1985) de Merleau-Ponty es, por supuesto, la percepción. Ésta es una experiencia corporal que adquiere significado a través de los sentidos. El cuerpo, ubicado en el mundo, no es solamente un mecanismo físico y orgánico sino que da sentido a su existencia y a todo lo que le circunda. Merleau-Ponty rechaza la separación entre cuerpo y mente propia del hombre de la modernidad, donde las materias primas que componen el cuerpo no encuentran correspondencia alguna con las que componen el cosmos (Le Breton, 1995). Para la fenomenología, el cuerpo humano es un todo indivisible de sensaciones y de significados, “(...) por ello, el cuerpo es sensible y sensitivo: ve y es visto; oye y es oído; toca y es tocado. Lo sensible y lo sensitivo son, entonces, aspectos reversibles del cuerpo humano que le permiten a éste ser observador visible, tocador tangible y oidor audible” (Sanjinés, 1996: 16-17).

Merleau-Ponty redefine, de esta manera, el campo de la percepción. No se trata entonces de juntar elementos diferentes (cuerpo/mente, sujeto/mundo) o reconciliar dominios distintos (lo interno y lo externo), sino repensarlos como aspectos relacionados y reversibles de una misma textura. De este modo, el fenomenólogo francés se refiere tanto a la *carne del cuerpo* como a la *carne del mundo* para expresar esta reversibilidad de lo sensible y lo sensitivo, y la imbricación del observador con lo observado. El cuerpo humano tiene, pues, su lado objeto, es decir, su lado sensible que puede ser visto, tocado y escuchado, pero también su lado sujeto, que ve, toca y escucha (Ibídem).

Retomo, en este punto, la distinción que el músico canadiense Murray Schafer hace entre *campos sonoros* y *paisajes sonoros*. En los primeros se destacan la acción de producción/emisión de sonoridades, en cambio los segundos se refieren a su apropiación/recepción, que de esta forma, parecen capaces de reterritorializar y volver específica la acústica indiferenciada del *campo sonoro* (Fortuna, 2009: 44-45). De este modo, es central la apropiación/recepción activa de quien escucha, en oposición a los planteos de Georg Simmel. Para este sociólogo, el dinamismo de lo visual y del mirar arrastran consigo la marginalidad del oído:

El sentido auditivo es, para Simmel, un sentido pasivo, despojado de autonomía propia, lo que contrasta de forma evidente con la vista. En la relación cara a cara, esta última siempre implica comunicación, por lo que el autor del Ensayo sobre la Sociología de los Sentidos reconoce que el mirar “no puede dar sin recibir”, mientras el oído está destinado a recibir sin (poder) dar [Simmel, 1981: 229] (Fortuna, op.cit: 42).

Egoísmo y pasividad serían las características del sentido humano del oído, condenado a “recibir” sin criterio todos los estímulos que se le ofrecen, sin poder ser, como sucede con el mirar, deliberadamente interrumpido o desviado de todo cuanto no nos interesa o despreciamos (Fortuna, op.cit: 43; 54). Esta idea está bien ilustrada por el ensayista y poeta francés Pascal Quignard (2004), cuando afirma: “Ocurre que las orejas no tienen párpados”. Pero el oído nunca fue el sentido pasivo que sostuvo Georg Simmel. No solo el uso del *walkman* y el *i-pod* demuestran la direccionalidad auditiva que la tecnología nos permite, esta capacidad ya está presente en nuestros oídos sin ayudas de dispositivos tecnológicos, por más que nuestras orejas no tengan párpados, sabiendo direccionar su atención a determinadas fuentes sonoras, ya sea en una charla cruzada entre personas sentadas alrededor de una mesa, o focalizándose en un sonido especial en medio de la *bruma sonora* callejera.

Pensada así la apropiación activa de lo sonoro, la reversibilidad de lo sensible y lo sensitivo, sorprende la fuerza con la que la Quebrada suena y es apropiada y recibida por sus habitantes, y si bien el paisaje sonoro local tiene mucho de patrimonialista (representado en los repertorios de anatas, erquenchos, cornetas, sikus y el universo de la copla, aunque también en las bombas de estruendo, las

campanas de las iglesias y la voz cantante de la matraca con forma de avioncito), según la reflexión de Fortuna, los sonidos de lo moderno, de lo mixturado, suenan con una vitalidad a toda prueba, denotando lo alejada que se encuentra esta realidad a la *comunidad folk*, ahistórica, arrelacional y romántica prevaleciente en muchos estudios sobre el folklore en la región. Antes bien, en las prácticas musicales mencionadas es posible ingresar a la manera de entender el mundo de las poblaciones locales, su relación con las fuerzas invisibles, sus gustos, su sentido del humor, sus narrativas de identidad y sus posicionamientos políticos.

Otro aspecto de la teoría de la percepción merleau-pontiana se basa en el comportamiento activo de los cuerpos. Mirar, oír, tocar, son hábitos culturales adquiridos, esquemas perceptuales que los cuerpos no adquieren pasivamente. Por el contrario, para Merleau-Ponty, los cuerpos sensibles no sólo reciben mensajes sino que los emiten para interrogar al mundo de manera activa. El sujeto es inseparable del mundo, pues siempre es un *ser-en-el-mundo*. “De este modo, la función primaria de la percepción es la acción, el compromiso práctico. Este tercer aspecto refuerza los dos anteriores porque sugiere que la percepción está constituida a través de la relación activa del cuerpo con el mundo” (Sanjinés, op.cit: 17-18). Para Citro, se trata de una rigurosa bilateralidad: “(...) no puede constituirse el mundo como mundo ni el yo como yo si no es en su relación. De este modo, la fenomenología introduce la cuestión del otro y de la construcción intersubjetiva del sentido del mundo, diferenciándose de los planteos racionalistas clásicos que centraban este problema exclusivamente en el individuo y su razón” (2009: 46-47). Aun más, para Merleau-Ponty solamente los cuerpos activos encarnan y dan sentido a las ideas.

Todo esto lleva, pues, a dos conclusiones: la primera, que la función primaria de la percepción no es el *yo pienso* cartesiano, sino el *yo puedo* del comportamiento práctico. La percepción es instrumental en relación a nuestros proyectos diarios de tal modo que llega a constituirse a sí misma como proyecto. En segundo lugar, y como corolario, la percepción está integrada a nuestros movimientos corporales. Por ello, acción y percepción se imbrican mutuamente, aspecto éste que refuerza el *yo puedo* del comportamiento diario. Si el *yo pienso* cartesiano, dependiente de la dualidad cuerpo/mente, es un modo abstracto de *estar en el mundo*, el *yo puedo*, que Merleau-Ponty promueve, da primacía a lo práctico sobre lo abstracto (Sanjinés op.cit: 18).

Y esta comprensión práctica o existencial será cotejada con mi modesta experiencia en el ingreso a la rueda de coplas, donde los cuerpos vivientes no son cosas inertes, sino formas de “estar-en-el-mundo” en el sentido de habitarlo, interpretarlo y transformarlo. En las coplas se revelan las maneras de entender el mundo de quienes las echan al aire, constituyéndose en un instrumento básico de comunicación, y como se verá más adelante, en un agente múltiple de experiencias.

Así pues, he tenido la oportunidad de participar varias veces en ruedas de copleros, básicamente como *escuchador*, aunque alguna vez, un poco motivado por la copla que dice: “Meta y nueva meta y mueva/como quirquincho en la cueva/si no sabes cantar coplas/siquiera la boca mueva”, me he animado a formar parte del coro que responde los versos que un coplero canta. Al ingresar a la rueda, una condición para poder quedarse, es no desairar al anfitrión, aceptando todas las bebidas que te convidan, desde un licor a la puerta de la casa, o del corral donde se realizará una señalada, pasando por el vino, la chicha de maíz y el *yerbea’o*⁶ entre una gama amplia de licores. Ya en el momento de la señalada del rebaño o de la marcada del ganado⁷ -aunque también pueden producirse en otros espacios como el patio de una casa-, algunos copleros, provistos de sendos manojos de coca, empiezan a tañer las cajas y a entonar los primeros versos. Y la copla se mantendrá así por horas: “dando vuelta, dando vuelta, como piedra en el molino”, en una melodía monótona ritmada solo por las cajas que marcan la cabeza del compás, con estruendo. En esas circunstancias los sentidos empiezan a responder de otro modo y el mundo se presenta distinto, alejado del sentido común de la vida cotidiana. En los siguientes apartados intentaré aproximarme a esta primera percepción, tratando de ensayar algunas ideas a partir de las narraciones de copleros y de lo que creo entender que me dicen sus coplas.

Las festividades estivales, el carnaval y las ruedas de coplas en contexto

Cada región en los Andes meridionales tiene un tipo particular de calendario agrario, ritual y organológico⁸, no obstante, pareciera constituirse una suerte de “paradigma sonoro-instrumental andino”⁹ conceptualmente constatable en las tierras altas de Jujuy. El verano tiene relación directa con las divinidades de la tierra, las fuerzas vivas del paisaje vinculadas a la fertilidad agropecuaria e incluso a la creación musical. Seres sobrenaturales como *San Carnaval* y el *Pujllay* pertenecen a esta época del año, los que juntamente con la Pachamama, mantienen una relación con los seres humanos mediada por un hambre que obliga a éstos a ofrecer libaciones de comida y bebida (pagarles, se dice comúnmente) a cambio de abundancia productiva y alegría en las fiestas, mediante la apertura de una “boca” o mojón, ara ritual hecha de piedras amontonadas, que actúan como conexión con el “mundo de abajo” donde habitan estos seres vinculados a la imagen del “diablo del carnaval”.

6 Bebida alcohólica basada en la yerba mate combinada con distintos yuyos, azúcar y alcohol.

7 La *señalada* consiste en poner una *señal* particular en las orejas de los animales, mediante un tajo. En la *marcada* se pone una *marca* distintiva en el muslo del animal, ambas prácticas permiten distinguir a los animales en caso de pérdida.

8 Algunos autores que han abordado esta temática son Gutiérrez (2001); Sánchez Canedo (1991 y 2001) y Stobart (2005).

9 Siguiendo el estudio comparativo de Sánchez Canedo (2001:100).

San Carnaval o el *Pujllay*, tienen su complemento femenino en la Sirena¹⁰, ambos son las mitades hembra y macho de una misma totalidad. Según los testimonios recogidos, habita lugares solitarios, próximos a peñas altas, desde donde brotan vertientes de agua o manantiales. Estos son espacios de la Salamanca, que se piensa como un pueblo reluciente, por detrás de una puerta, donde se festeja con desenfreno. No obstante, la invocación o contacto con la Sirena o el ingreso a la Salamanca reviste mucho peligro, pues podría enloquecer a quien lo hiciera. Por otra parte, la influencia evangelizadora en la zona ha infundido un temor mayor a lo diabólico (ya en un sentido plenamente occidental) de manera generalizada. Así, las prácticas relacionadas a la Sirena o a la Salamanca no pasan de ser una leyenda de los abuelos en las regiones del *bajo o los* conglomerados urbanos, mientras que en el caso del *cerro*, existe una actitud de mayor familiaridad con estos seres y espacios¹¹.

En lo que se refiere a las características del ritual en la Quebrada de Humahuaca, hay que señalar que los copleros, y la mayoría de las agrupaciones carnavaleras, *desentierran* el carnaval y lo vuelven a *enterrar* nueve días después. Tanto el desentierro como el entierro implican una serie de acciones en los mojones que celebran a la Pachamama. Por ejemplo los copleros de Humahuaca retiran ollitas en el desentierro y las vuelven a llevar con comidas y bebidas el día del entierro del carnaval (Mennelli, 2010). En ambos momentos es fundamental *challar* (asperjar con alcohol y otras bebidas en la “boca de Pachamama”, junto con hojas de coca), sahumar, darle de fumar, entre otras libaciones imprescindibles para saciar el hambre de la tierra. En el caso de la quebrada media (Tilcara y Maimará sobre todo) la performance se realiza alrededor de un mojón, un pozo que está tapado con un montículo de piedras y que, por lo general se encuentra en los cerros o cerca de los ríos, por fuera del espacio de la ciudad postcolonial (Costa y Karasik, 2010 [1996]) o, como ha observado Mennelli en Humahuaca, cerca de antiguales, lo que refuerza la expresión de un espacio sagrado relacionado con los antepasados o los “antiguos” (2007); es decir, son espacios liminales y simbólicamente significativos. Para el caso de los valles orientales de altura, un momento central en las celebraciones de fertilidad y abundancia del verano se da en las marcadas del ganado y señaladas de los rebaños (Sánchez Patzy, 2006) faena y celebración que se corona con ruedas de copleros que festejan por horas.

10 La Sirena es, según los testimonios recogidos en los valles orientales, una mujer hermosa, de tez blanca y pelo rubio, vestida con polleras largas de seda de color verde y sombrero.

11 A los que incluso se les dedican coplas:

Los gallos cantan al alba/yo canto al amanecer/lo que canta la Sirena/eso no puedo aprender.

Caramba que has *canta'o* lindo/casi me has hecho dar pena/casi me has hecho acordar/a la voz de la Sirena.

El sonido y el movimiento permean la performance en un abanico de posibilidades de participación que van de la escucha serena al movimiento; del canto responsorial a la voz cantante; del toque estruendoso de las cajas y los erquenchos¹², al concurso de los fuegos de artificio que pueden devenir en climas sonoros empleados para marcar transiciones. En la rueda de coplas, el oído debe aguzarse enormemente, como característica básica de la reversibilidad de lo sensible y lo sensitivo. Ante una copla con una temática dada, el coplero responderá con otra copla relacionada. El carácter musical y las temáticas poéticas cambian según la estación de que se trate y la copla estival se define, sobre todo, por su algarabía y por su carácter colectivo. Existen diversas formaciones de intercambio de coplas, la más común, es el canto colectivo (en ruedas de coplas), en la que un coplero o coplera lanza los dos primeros versos que serán repetidos por el coro. Luego cantará los dos versos faltantes que nuevamente se repetirán.

Otra de las modalidades existentes es el contrapunto, donde la capacidad de escucha y respuesta son aún más agudos. Consiste en un desafío de ingenio entre al menos dos personas, generalmente hombre y mujer, cuyas repeticiones pueden ser acompañados por los demás copleros y que generan gran expectativa entre los participantes de la rueda. Se ciñen a un orden medianamente establecido: primero se entonan las coplas de requiebro o cortejo amoroso y de chanzas pícaras sobre el aspecto físico o el género opuesto que exigen por parte de los cantores conocimiento del repertorio común, la semi-improvisación verbal y el seguimiento lúcido de los versos del otro cantor, pues debe tener lista una respuesta ingeniosa para que el juego continúe. Posteriormente las coplas empiezan a ser más punzantes y suelen aparecer algunas con un fuerte contenido sexual.

“Cuando llega el carnaval/no almorzo ni ceno nada/me mantengo con las coplas/me duermo con la tonadas”. La experiencia del mundo vital de los copleros en la rueda.

Si, como ha estudiado Good (1994), la enfermedad irrumpe como una situación que cuestiona lo cotidiano, esto también es válido para explicar los denominados *estados alterados de conciencia*, o los “saltos” o “conmociones” tal como los entiende Schutz (2008), es decir, como modificaciones radicales en la tensión de nuestra conciencia en situaciones como las que se viven al interior de la rueda de coplas. En estas experiencias, la ruptura de lo cotidiano se presenta como una situación especial

12 El erquencho o erque, es un clarinete natural formado por un pabellón de asta de vacuno vaciada. El extremo más angosto se agujerea para introducir una boquilla o pajuela hecha de caña con un extremo cerrado. A esta pajuela se le practica una incisión casi hasta la mitad, que da por resultado una fina lámina que actúa como lengüeta batiente.

donde los sentidos y el cuerpo todo, responden de maneras imprevisibles, lo que se dice *extraordinarias*. Esto supone una movilización por parte de los individuos en busca de nuevos conocimientos y recursos que les permitan otorgar sentido, explicar y dar respuesta al nuevo orden de cosas.

Para poder dar cuenta de este *estado alterado de conciencia*, que sugiero inherente a la rueda de coplas, se precisa de una estrategia descriptiva. En este caso, opto por la reflexión, de tipo preliminar, sobre los artefactos culturales de narración de los que se valen los copleros para plasmar sus experiencias, en el delicado intervalo que va entre que se “abre la rueda y se vuelve a cerrar” y, por supuesto, las narraciones tomadas de diversas coplas. Al ser el mundo sólo comprensible en la medida en que lo relatamos, la producción sonora, y las entrevistas abiertas o semi-estructuradas, nos proveen de relatos o narrativas de identidad para ubicarnos dentro de tales relatos o construcciones. Como es sabido, la narrativa se refiere a la capacidad de los seres humanos de narrar y contar historias a los demás, las que dependen de las situaciones, audiencias, perspectivas individuales y relaciones de poder que se establezcan. De esta manera, las múltiples narrativas de los eventos constituyen a su vez sitios potenciales de competencia y conflicto, aunque también lo son de consenso y cooperación (Vila, 1995). De esta manera, la narrativa se constituye en un acto discursivo que permite un acceso a la experiencia del otro; presenta una unidad semántica (una significación); se refiere a un mundo que pretende describir o representar segmentos de la vida de los actores/personajes; remite de forma autoreferencial a un locutor; se vincula, por último, dentro de una situación dialógica y performática, a un interlocutor. La narrativización, en suma, es un proceso que permite situar los acontecimientos en un orden significativo a lo largo del tiempo (Good, op.cit: 236-237).

Alfred Schutz (2008), distingue la *actitud natural del mundo cotidiano* de otras formas básicas de realidad: los sueños, las fantasías, el mundo del arte, el de la ciencia, o el mundo de la experiencia religiosa, señalando en cada una de ellas características específicas, es decir, con formas propias de organizar la experiencia y modos de actuar que el sociólogo alemán trató de identificar y analizar, mostrando que la realidad de *sentido común* se caracteriza por una actitud natural en la que los objetos se aceptan sin más, en lugar de someterlos a la atención crítica, como ocurre con la actitud científica. Estas características de la realidad de sentido común señaladas por Schutz, y empleadas por Good (1994) para indagar el mundo de la enfermedad crónica, también pueden ser empleadas para examinar cómo los sentidos alterados vinculados a la rueda de copleros que subvierten, a veces módicamente, a veces intensamente, ese mundo cotidiano del sentido común mediante “conmociones específicas”, en la

transición de un ámbito de experiencia a otro. Resulta necesario, en este punto, retomar el concepto fenomenológico de *epojé*, según lo entiende Schutz, que tiene que ver con la suspensión de nuestra creencia en la realidad del mundo, como recurso para suspender la duda. “Por ello, al estilo cognoscitivo peculiar de cada uno de estos diferentes ámbitos de sentido corresponde una tensión específica de la conciencia y, por consiguiente, una *epojé* específica, una forma predominante de espontaneidad, una forma específica de experiencia del sí-mismo, una forma específica de socialidad y una perspectiva temporal específica” (op.cit: 217). A continuación iré desgranando dichas características, reflexionando sobre lo que ocurre dentro de la rueda de coplas.

1) El yo es experimentado como el *autor* de sus actividades; como el *autor* de sus actos en tanto y total indivisible, basado en el *yo puedo* planteado por Merleau-Ponty (Schutz, op.cit: 216; Good, op.cit:229). Actuamos en el mundo a través de nuestros cuerpos; nuestros cuerpos son sujeto de nuestras acciones. Esta característica parece mantenerse en el coplero al momento de llegar a la rueda. Puede corroborarse en muchas coplas de la región:

Aquí estoy porque y venido/ *porque* ¿venido aquí estoy,/ si no le gusta mi modo/ como y venido me voy.
Cuando me paro me paro/ cuando me agacho me agacho,/ cuando me paro en la rueda/ soy más duro que un quebracho.

Uno va a la copla conscientemente. Sin embargo, existe la posibilidad, para algunos, en la que el cuerpo del coplero no actúe con absoluta soberanía, por influjo de una fuerza invisible que lo compele, como comenta Quintino Arias, coplero de Santa Bárbara:

Q.A: -Claro, como es una alegría mayor y que siempre está la bebida de por medio, el alcohol. La gente normal bueno lo festeja como corresponde, sin salirse del contexto digamos. Pero hay mucha gente que es débil, que se enloquece de la misma alegría y a veces pierde el control (...), no sabemos cómo ni por qué; es por la misma alegría que les invade, que es mucho que no aguanta, no soporta y bueno, va a terminar con alguna consecuencia, que a veces puede ser lamentable. De ahí ya sale el dicho que “el diablo metió la cola”, que a veces también en los matrimonios, a veces se cambian el matrimonio, a veces, ya sea el hombre o la mujer parece que se enamora más, se llena de amor, se pierde, ya no le importa su pareja y se van con alguien que le gustó en el momento y en donde se dice, se usa siempre: “el diablo metió la cola”, *es como la fuerza negativa que le hace hacer las cosas que no corresponde (...)* Te sucede porque la alegría te invade demasiado y no lo controlás y, bueno, llega a alguna consecuencia (Abril de 2005).

Al meter *el diablo su cola*, el coplero haría cosas por fuera de su control o voluntad. Su cuerpo seguiría siendo el autor, pero ya no como sujeto creativo total. Puedo entrever que la narración y la narratividad como instrumentos que median, arbitran o resuelven en el discurso las conflictivas afirmaciones de lo real y lo imaginario, muestran estrategias narrativas que son la fuente de juicios contrapuestos. Pueden, entonces, ser *a posteriori* la base de *juicios moralizadores*: aparece en el relato anterior una idea moral sobre un límite que no se debería franquear aún en la experiencia extrema y

sumamente deseada de *macharse* y festejar cantando: “te sucede porque la alegría te invade demasiado y no lo controlás”, “hay gente que es débil”. Aún en esas circunstancias que pueden constituirse en una *ruptura del orden moral*, en la narrativa aparecen invocados *juicios moralizadores* que hablan sobre la necesidad de un “balance”, puesto que efectivamente una “invitación” termina cuando ya no hay más nada por beber pues lo contrario es visto como una ofensa al dueño de casa, y por lo tanto la ingesta de alcohol puede ser mayor a la que los cuerpos pueden soportar.

No obstante, *in situ*, la alegría *sí debe invadir demasiado*, produciéndose una suerte de desdoblamiento que puede percibirse en la construcción sintáctica autorreferencial y autorreflexiva de algunas coplas, como esta que destaca Mirande (2010) recurriendo a la voz en tercera persona:

Alegre me estoy cantando/nada me estoy acordando/esa vida que está ausente/qué bien la estará pasando.

Muy en relación a la imagen del coplero que hace cosas por fuera de la realidad del *mundo cotidiano*, esta disociación narrativa “(...) hace emerger a un sujeto ‘otro’ con voz propia, que nace a partir del olvido momentáneo y los roles habituales. El primer ámbito sometido a borradura o latencia es el de los vínculos familiares y amorosos” (Mirande, 2010: 165). Surge entonces una nueva identidad que se simboliza mediante una máscara hecha con talco o harina, serpentinas y papel picado, que cubren todo el rostro y la cabeza; y se enuncia a través de una voz que desestabiliza momentáneamente el orden instituido. Esta voz cuestionadora que puede renegociar los roles y las categorías de género, discute su legitimidad y se permite imaginar formas alternativas de ordenamiento social.

2) Uno de los supuestos de la vida cotidiana es que vivimos en el mismo mundo que las personas que nos rodean y que el mundo que experimentamos y habitamos lo compartimos con los demás (Schutz, op.cit: 206-2009). La rueda es colectiva por principio, y es menester dejar las penas afuera: se accederá a la alegría siempre que uno esté acompañado, activo en la “conversación” que se da con los copleros, mediante el lenguaje de las cuartetos:

Yo sé lo que a mí me gusta/ lo que sabía gustar:/juntarme con los alegres/que me sepan contestar.

Pues de hecho la soledad puede traer aparejada a la tristeza:

A esta casa he llegado/a divertirme cantando/porque por *a í* donde vivo/triste lo pasó llorando.

Walter Ábalos, coplero de Molulo afincado en Tilcara, agrega:

Una copla termina así: “las coplas me van naciendo como agua de manantial” y sucede eso tal cual, *en ese estado de éxtasis y de euforia, cuando todo el mundo comparte un repertorio de copla* (febrero, 2011).

De tal manera que esta característica de acción conjunta se potencia. De hecho, como ha sido visto en diversos estudios, la actuación cultural provee un tiempo para el reconocimiento y la reflexión sobre estados y condiciones sociales y la oportunidad para crear nuevas relaciones (Stoelje y Bauman, 1988). Es el acto de beber en compañía el que abre las puertas de la integración social, una disminución del control social y el permiso para acceder a experiencias que expresen las emociones y la sexualidad.

Esta relación contribuye a la cohesión del grupo en torno a una identidad colectiva, cimentado además una conciencia étnica, que permite la reproducción de saberes y prácticas ancestrales, que deben ser preservados y transmitidos por los copleros, pues según un discurso extendido “se corre el riesgo de que desaparezca” como ha observado Mennelli (2010). Los copleros, además, asumen sus prácticas carnavaleras como las más cercanas a esa ancestralidad deseada, en comparación a la mezcla que se atribuye a otros tipos de prácticas festivas como los carnavales de comparsas y de fortines, así como al empleo de otros instrumentos musicales y por tanto de otras sonoridades (sobre todo las bandas de bronces y las orquestas con instrumentos electrificados), o géneros musicales y dancísticos, en un amplio espectro que va de los ritmos del altiplano boliviano (saya, morenada, tinku, entre otros) a la cumbia chicha, villera, norteña o boliviana.

3) La actitud natural es no dudar de lo aparente: *aceptamos el mundo y sus objetos tal como aparecen, hasta que se establezca una prueba en contrario* (Schutz, op.cit: 214). La *epojé* específica en este ámbito de sentido genera una forma específica de conciencia, de espontaneidad y de experiencia del *sí-mismo*, distinta a la del *mundo del ejecutar*. Respecto a este punto, Mariano Mamani, coplero nativo de los valles de altura, ante la pregunta sobre la Salamanca responde: “la Salamanca es la copla”, planteando una analogía directa entre ese mundo difuso con la rueda de coplas. Esta definición tan certera me recuerda, al mismo tiempo, otra situación vivida: Ante unos segundos de filmación que habíamos realizado de una rueda de copleros en San Francisco, en los que puede verse a la gente desde lejos, de noche, con una iluminación muy tenue, confiriendo una sensación casi espectral al tumulto lleno de sombreros y a los sonidos difusos de los cantos y las cajas, Quintino Arias me dijo: “eso es la Salamanca”, refiriéndose al imaginario popular de este espacio, que se piensa como un lugar extraño, “un mundo raro” donde la gente festeja sin frenos en un lugar neblinoso, bizarro y especular¹³.

13 Algunas coplas de carnaval hablan, por cierto, de la Salamanca:

Estando yendo me vuelto /cerquita de Purmamarca/sabiendo buenas noticias/que aquí está la salamanca.
Ayer canté en la frontera/hoy canté en la Peña Blanca/si quieres cantar conmigo/perdete a la Salamanca.

Como se ha visto, el ingreso a la Salamanca reviste, según la consideración más general, mucho peligro pues podría enloquecer a quien lo hiciera. Resulta ilustrativo el vínculo entre una experiencia de alteración de los sentidos, que torna los contornos imprecisos del mundo de la Salamanca, con el *estado alterado de conciencia* que uno puede experimentar en la rueda. Luego de horas de cantar y escuchar activamente; “quebrantear” e ingerir importantes cantidades de alcohol, y probablemente por la hiperventilación que significa cantar durante tantas horas, y por el movimiento repetitivo del cuerpo que lo torna hipnótico, la experiencia de ese mundo indeterminado e igualmente espectral, no solo para el que canta sino también para el que escucha, definen las fronteras del tránsito por ese tiempo y ese espacio hasta el momento del amanecer.

La *epojé* específica en este ámbito de sentido genera, además, un contradiscurso propio del Carnaval, tal como lo estudió Bajtin (2005), el cual se desarrolla en los márgenes de los discursos sociales hegemónicos. Los sujetos intervinientes asumen entonces este contradiscurso “(...) colocándose en una posición de disidencia y antagonismo explícitos, aunque su efectiva acción performativa (modificadora de estados o situaciones sociales) sólo quede reducida al campo discursivo y simbólico, mediante el efecto liberador de la palabra subversiva proferida en un contexto de escucha socializada” (Mirande, op.cit: 175). Esto es particularmente notable con lo que ocurre con las mujeres, puesto que cantar y bailar ininterrumpidamente son acciones que las re-sitúan fuera de los contextos domésticos privados. Así pues, son sobre todo las copleras quienes alzan sus voces para entonar cuartetas de gran fuerza subversiva o contradiscursiva, disidente y perturbadora en el contexto del Carnaval de las tierras altas jujeñas. Sobre este punto cito largamente a Mirande en un pasaje en el que reflexiona sobre algunos versos dentro de las coplas femeninas que dan cuenta del pasaje a esa paradójica conciencia del ser que implica imaginar alternativas al mundo establecido:

Si observamos en forma comparativa las modalidades verbales predominantes en las coplas que abren y cierran el relato del Carnaval, veremos que el tránsito narrativo de la cantora se desplaza desde un querer hacer (“Vámonoh pa’la quebrada”, “vamoh cantar y bailar”, “tengo gana ‘i joder”) y un querer ser (“soy dueña de proceder”) hacia un deber hacer, con todo el sentido obligatorio que esta modalidad impone a las acciones (“tengo mucho que hacer”, “ya ‘i ser hora que me vaya”). El peso del deber recae sobre el sujeto femenino que revela dos actitudes enunciativas diferentes frente al regreso al orden. El retorno a los quehaceres domésticos está sometido a un proceso de estilización metafórico, mediante el cual las imágenes de “la tina sin agua y un clavel sin florecer” alivianan el peso obligatorio de los verbos y crean una representación un tanto idealizada del mundo doméstico. Por el contrario, la reasunción de los vínculos afectivos relacionales resulta dolorosa. Basta observar el registro lingüístico para suponer un contexto de violencia física (“ya me estarán castigando”) y verbal (“mi vidita ha ‘i ‘star diciendo/qué se habrá hecho esa canalla”) (op.cit 170).

La borrachera festiva de hombres y mujeres, opera como un factor esencial en la constitución de la comunidad, no sólo porque imagina alternativas a las jerarquías sociales, sino porque

paradójicamente, a través de la exploración de nuevos roles, se pretende alcanzar una mayor conciencia del ser y de su pertenencia a un cosmos natural y sagrado: “Dos momentos que tienen dos proyecciones trascendentes: una, de carácter político y social; la otra, ontológico y mítico” (op.cit: 169).

4) Otra característica del mundo cotidiano consiste en la experiencia de tener una *perspectiva temporal común intersubjetiva* que compartimos con los demás (Schutz, op.cit: 207). La experiencia dentro de la rueda tiene una perspectiva temporal específica, que, en un punto no traspasa los límites del mundo del ejecutar. Muchas coplas no muestran una pérdida del sentido temporal, pues más o menos se sabe que el festejo tendrá un fin: el amanecer -o más generalmente el entierro del carnaval- y con esto se retornará a la vida cotidiana:

Yo soy el que me amanezco/cierro la noche cantando,/mi caballo con mi caja/se amanecen trasnochando.
Pobrecita mi cajita/junto conmigo padece,/desde que cierra la noche/hasta la hora que amanece

Si bien no se elimina la irreversibilidad del tiempo estándar (“sigo envejeciendo” diría Schutz), en la rueda propiamente dicha, la percepción cotidiana del tiempo sí se subvierte, tal como han observado diversos estudios. La manipulación de la realidad temporal o el tiempo son propios de las actuaciones culturales, en tanto son eventos temporalmente limitados y donde se produce una actuación temporal fuera del tiempo (Stoelje y Bauman, 1988; Bauman, 1992). Walter Ábalos, plantea algunas ideas centrales respecto a este punto:

(...) Es como que te sales de la vida real, te olvidas de todo. Llegas a un estado de ¿cómo le llaman? “¡Encarnizado!” , “¡Nos hemos encarnizado!” De hecho con el *siku* también: nos *encarnizamos* y nos perdemos ahí en ese mundo, en ese *encarnizarse*. De hecho ahora he vuelto a sentir eso: *encarnizarse* cantando. Te olvidas de todo y estás viviendo solamente ese momento (Febrero, 2011).

La metáfora del *encarnizamiento*, además de remitir a un *ensañamiento lúdico con un otro* (bien sea un *sikuri* o un coplero), me lleva a pensar en la imagen de la *carne* y todo lo que de ella deriva. ¿Se trataría de una suerte de *verbo encarnado* unido por definición a la naturaleza humana que imbrica cuerpo/mente y sujeto/mundo, como reversos de una misma cosa? La metáfora merleau-pontiana de “la carne del cuerpo” como la “carne del mundo” que da cuenta de la reversibilidad de lo sensible y lo sensitivo, de la imbricación del lado sensible que puede ser visto, tocado y escuchado, y también su lado sujeto, que ve, toca y escucha, cobra una gran potencia en este relato. Walter Ábalos continúa:

- El *encarnizarse* también a veces pasa por el desafío también frente al otro que está a tu par ¿no?. Yo me *encarnizo* con vos porque quiero superarte, ganarte cantando, ganarte tocando, ¿no? entonces tú también te *encarnizas* conmigo y es como un ida y vuelta pero en la música, tocando un *siku* o bien cantando. De hecho pasa mucho eso (...)

R.S.- ¿Y en ese estado se pierde la noción del tiempo?

W.A.- Exactamente. Hasta te olvidas de las horas, esto es increíble ¿no? uno no puede entender cómo puede una persona amanecerse cantando tantas horas. Se empieza ocho de la noche y terminas a las seis de la mañana. Y sigues con voz, ¡es increíble!. Pero solamente uno lo entiende cuando uno lo hace, ¿no? A pasado una hora para vos, pero ya es de madrugada... te das cuenta y no puede ser. Porque te has perdido toda esa noción de tiempo, te has olvidado totalmente (Febrero, 2011).

5) La realidad del sentido común tiene una forma específica de conciencia: atención *vigilante*, y *activa*, en *estado de alerta* (Schutz, op.cit: 201-202). Respecto a este punto, pareciera que, por un lado la conciencia se aleja de la atención plena en la rueda. Al contrario ésta se distrae, se bifurca, se carga de otros sentidos, básicamente por la experiencia de *macharse*, como puede leerse en estas coplas:

Caramba que *me* *í* machado/tomando un vaso *í* cerveza/he perdido mi caballo/causa mi mala cabeza.

Quintino Arias me comenta que, de todas maneras, el buen coplero mantiene plena conciencia sobre el manejo de su cuerpo, del uso de la garganta:

Las coplas casi pueden ser las mismas, nada más que lo que cambian es la tonada, la forma de manejar la garganta. Es la tonada que el ritmo de copla, de la garganta, en verano es más rápida, más alegre, más contagiosa y se la canta en rueda y muchos los cantan medio bailando, bailando, llevando el ritmo que mucho que van a verlo como canta esa persona, canta, tiene una garganta bárbara y lo lleva el ritmo medio este... al ritmo va moviendo el cuerpo, y como decían aquellos amigos míos antiguos: ese canta *quebrantiando*, *quebrantiando*; medio como si estuviera bien *macha* *ó* así, se ladea, para acá, para allá llevando el ritmo y es bonito verlo cantar así, pero el tipo está bien, la persona está bien, es su forma de divertirse, de cantar, de contagiar el ritmo, su copla, su forma de ser, y por ahí, a veces, de vez en cuando, pegar un grito, un grito de alegría (Abril de 2005).

El mismo coplero me hace un comentario muy gráfico y expresivo sobre el uso de la garganta:

Allá es como que usás todo tu ser, todo tu garganta. Empezás a cantar en grave y llegas un punto de *falseta*, a donde se limita tu garganta y volvés a lo normal, en una copla que te puede durar 30 segundos. Y para mi es todo práctica, esta gente de ahí de Pampichuela, San Lucas, Santa Bárbara, ellos te cantan así nomás con *falseta*, con *falseta* y bien pronunciado ese.. esa garganta de gargantear mientras cantás. Porque has visto a aquí en la zona Quebrada o en Salta, siempre largan la garganta, tienen garganta, voz de garganta pero, no hacen el *garganteo* como se escucha en la zona del Valle, la garganta que va vibrando la voz mientras va cantando. Y levanta tan bruscamente desde lo grave a la *falseta* que..., de lo grave a lo agudo, sube y baja, sube y baja, pero, este, bien sincronizado, bien vocalizado, que si un maestro tiene que ir a imitar, yo se que le va a costar un montón, un músico por más músico que sea, manejar esa garganta, no: ese tiene que nacer (Abril de 2005).

Esta apelación al *bajar y subir para volver a bajar*; este *ida y vuelta* como explicación sobre la externación de los sonidos vocales, que dan cuenta del uso de portamentos, inflexiones y quejidos como tránsito de una nota a otra, yendo y viniendo a otros sonidos de la escala, sobre todo la octava aguda, tiene que ver con un nombre apuntado tempranamente por Vega (2010 [1944]: 120): *kenko*, cuyo significado tiene que ver con lo *curvado* o lo *sinuoso*¹⁴. Esta idea manifiesta una estética deseada, presente en diversas regiones de los Andes como destaca Stobart (1998). Si bien en mi experiencia de campo nunca he escuchado el empleo de esta voz, sí es corriente el uso del verbo “davueltar” cuyo sentido es bastante próximo (Sánchez Patzy, 2006).

14 Según la traducción de Bertonio: “es una cosa tuerta que da vuelta” (2006 [1612]: 669)

Por otro lado, podría ocurrir que la conciencia accedería a una dimensión aún más activa y plena que la del sentido común:

W.A: -En esa euforia como que hay otro sentido, ¿no? que te hace recordar las coplas, y no te olvidas las letras. En otro estado no pasa, estas pensando, la medítas, “¿qué voy a cantar?”, “no me voy a acordar”... Pero en ese estado te salen las coplas como agua de manantial. Y también hay otro componente interesante: en ese estado sale la parte expresiva ¿no? La más bonita que uno puede ver, y seguramente si uno está actuando también actúa así. Esta idea de lo que decía Quintino del “quebranteando”... toda esa cosa del movimiento, de la mueca. Que es una soltura de todo el cuerpo, ¿no? Creo que en ese estado se da igual cuando se agarran los sikureros, cuando se *encarnizan* aparece toda la parte expresiva, aparece toda la fuerza corporal total, es muy bonito ver eso... además la forma de agarrar la caja, la forma de ejecutarle, todo se mezcla ahí en ese momento. Por ahí en otro momento, quizás al no llegar a eso, estás más frío ¿no? aunque cantas bonito suena lindo tu voz, pero no hay esa parte expresiva, hay temor en olvidarte las letras, las coplas y todo... (Febrero, 2011).

Por otra parte, Mennelli (2010), refiriéndose al contrapunto que enfrenta lúdicamente a hombres y mujeres, ha intentado ir un poco más allá en la interpretación de la función social que cumpliría el contrapunto de coplas y analizar cómo esta performance contribuiría a la “producción de las mujeres y los hombres”; entendiendo que “hombre” y “mujer” son los encargados de la reproducción de la existencia andina, en tanto constituyen los componentes ineludibles para la instauración de las relaciones de parentesco como unidad doméstica. Encuentra que las coplas de contrapunto plantean un vínculo de matriz heterosexual mientras que excluyen, por ejemplo, la homosexualidad (: 267-268). Por tanto, globalmente, no se distrae ni bifurca esta matriz heterosexual, por lo menos no en los textos expresados por las coplas.

6) El mundo cotidiano tiene una forma predominante de espontaneidad provista de sentido, basada en un proyecto y caracterizada por la intención de realizar lo proyectado, mediante movimientos corporales que se insertan en el mundo externo (Schutz, op. cit: 216) y en base a la evaluación de las posibilidades prácticas con base en las experiencias relacionadas con opiniones, creencias e ideas sobre el mundo, aceptadas y fuera de cualquier cuestionamiento.

Los proyectos parecen ponerse en pausa en el momento de la rueda. Pero sólo si uno se compenetra totalmente y todos también deciden hacerlo; cuando uno “se deja llevar” por la cadencia de la copla, por el golpe a tierra de la caja, por el vaivén del cuerpo, por la rueda que gira, por el alcohol que embriaga. Claro que esto, según Walter Ábalos, no ocurre siempre:

Cuando pasa eso por ahí no hay tantos líos, no hay problemas que pueden aparecer. La misma gente se olvida. Lo interesante es que lleguen a ese estado todos ¿no? Entonces no hay esas discusiones que siempre aparecen por el alcohol y todas esas cosas, ¿no? Cuando no hay esa actitud de euforia de todos, aparecen los problemas, las discusiones. No siempre sucede pero cuando sucede es increíble. Todos terminan cantando y enfiestados y no hay problemas (Febrero, 2011).

Sin embargo no se pone en pausa cierta fantasía de futuro, y el interés consiguiente de llevarlo a cabo, en lo que respecta a roles sociales dentro de una configuración cultural en un sentido amplio. Muchos copleros despliegan sobre sí mismos un discurso de identidad étnica fundado en esa ancestralidad, “(...) que, según como se lo considere, puede comportar rasgos esencialistas, pero que también cumple la función política de enmarcar sus acciones, integrando su pasado y su proyección hacia el futuro” (Mennelli, 2010: 264). Coincidiendo con Abercrombie (1992) quien ha destacado que el estudio de las festividades en los Andes permite hacer lecturas de ciertos dilemas o conflictos étnicos y de clase, presentes en la constitución de los Estados nacionales en los países andinos, la etnicidad en la rueda de coplas se manifiesta, entre otras cosas, en el uso de la *wiphala*¹⁵, cuyo uso durante el carnaval implica un sentido político en tanto se vincula con las luchas reivindicatorias de los pueblos originarios, en este caso de los pueblos indígenas de las tierras altas. Con el incremento del turismo en los últimos años, y por la emergencia de movimientos políticos basados en la valoración de una ancestralidad de raíz indígena andina, esta percepción parece acentuarse.

...Y vuélvase a cerrar

He intentado con este trabajo abrir interrogantes que propendan a pensar las experiencias de alteración sensitiva. He procurado que la principal atención esté centrada en el cuerpo como *f fuente creativa de la experiencia*. El cuerpo entendido no solo como objeto de cognición y conocimiento, de representación de estados mentales, sino, al mismo tiempo, como un desordenado agente de experiencias como las que se pueden vivir al interior de la rueda de coplas. En ese sentido las relaciones entre la experiencia corporal, el significado intersubjetivo, las estrategias narrativas que reflejan y reelaboran las experiencias de la rueda, y las prácticas sociales que canalizan el comportamiento de los copleros han sido básicos para mi exposición.

Como se ha visto, partiendo de un inventario de códigos, formas y escenas, una comunidad construye actuaciones culturales, creando para los individuos la oportunidad de experimentar e intensificar su identidad social, al mismo tiempo que subvierten algunas estructuras sociales, permitiéndose imaginar alternativas a la experiencia de lo cotidiano, como ocurre con la lectura que puede hacerse de muchas coplas femeninas. Muchas otras estructuras se mantienen, como la “matriz heterosexual” del contrapunto, o los proyectos étnico-políticos, coincidiendo con la propuesta de Roberto Da Matta (2002), dando cuenta del cerrado nexo entre el tiempo extraordinario de la fiesta y

15 Bandera cuadrangular de siete colores usada por algunas etnias de los Andes como emblema.

el día a día, reproduciéndose nomás los engranajes de la jerarquía social y la conflictividad. Pero, al mismo tiempo, actuar en este momento extra-ordinario “(...) involucra actos de burla y desafío frente a los discursos de la colonización, y que en el contexto actual de reetnización o reemergencia de identidades indígenas como *pueblos originarios* son interpretados desde una lectura política como actos de etnicidad” (Mennelli, 2010: 274).

Así, pues, el enfoque centrado en la actuación de este tipo de eventos arraigados en la cultura específica de los copleros, incorpora el contexto histórico y social local y analiza los sistemas de significación específicos que son movilizados en la expresión, enmarcada y realizada, del sentido social (Stoelje y Bauman, op.cit). La disidencia con las estructuras sociales tiene un final, luego de algunas horas de explosión sensitiva y con él, la licencia que la sociedad brindó a sus individuos. Aún varios días después de la experiencia, queda la sensación de escuchar coplas. El oído suena, la vibración percute; las coplas aparecen entre sueños retumbando, mientras uno vuelve al mundo de las tareas domésticas, a las relaciones interpersonales de lo cotidiano.

Bibliografía citada

- Abercrombie, Thomas (1992). “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: Clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica”, *Revista Andina* 2: 279-325.
- Aretz, Isabel (1952). *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi.
- Bajtin, Mijail (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*, traducido por J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza.
- Bauman, Richard (1992). “Performance”, en *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, Richard Bauman (ed), Nueva York-Oxford, Oxford University Press: 41-49.
- Bertonio, Ludovico (2006) [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*, Arequipa, Ediciones El Lector,
- Cámara de Landa, Enrique (1994). “La música de la baguala del Noroeste argentino”, tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- Carrizo, Juan Alfonso (1935). *Cancionero popular de Jujuy*, Universidad Nacional de Tucumán.
- Citro, Silvia (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Editorial Biblos/ Culturalia.
- Costa, M y G. Karasik (2010). “¿Supay o Diablo? El carnaval en la Quebrada de Humahuaca”, en *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, editado por Enrique Normando Cruz. Salta, Purmamarka Editores, 43-74.
- Cortazár, Augusto Raúl (1969). *Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural. Concepción funcional y dinámica*, Buenos Aires, Universidad Nacional.
- DaMatta, Roberto (2002). *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*, traducido por Tatiana Sule, México, Fondo de Cultura Económica.

- Fortuna, Carlos (2009). "La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos", *Cuadernos de Antropología Social* 30: 39–58.
- Good, Byron (1994). "El cuerpo, la experiencia de la enfermedad, y el mundo vital: una exposición fenomenológica del dolor crónico", en *Medicina, Racionalidad y Experiencia. Una Perspectiva Antropológica*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Gutierrez, Ramiro (2001). "Calendario organológico en base al ciclo climatológico productivo y ritual", en *Tiempo-Espacio contemporáneo desde la andinidad*, Tupa Kusi (Comp.), La Paz: PROEIB-ANDES/CENDA/PUSISUYU, 62-70.
- Le Breton, André (1995). "Los orígenes de una representación moderna del cuerpo. El cuerpo máquina", en *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Mennelli, Yanina (2007). Un abordaje de la performance de contrapunto de coplas "hombre" y "mujer" en el carnaval humahuaqueño. Tesina para Licenciatura en Antropología Orientación Etnolingüística, Mimeo. Universidad Nacional de Rosario.
- (2010). "Carnavales de cuadrillas en Humahuaca: características principales y dilemas actuales", en *Carnavales, Fiestas y Ferias en el mundo andino de la Argentina*, Enrique Normando Cruz (Ed), Salta, Purmamarka.
- (2010). "¿Con el diablo en el cuerpo? Huellas étnicas y marcas de género del carnaval de cuadrillas humahuaqueño", en *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Silvia Citro (Coord), Biblos Culturalia, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty, Maurice (1985). *Fenomenología de la Percepción*, Primera parte: "El cuerpo", Barcelona, Planeta Agostini.
- Mirande, María Eduarda (2005). "Abrase esta rueda, vuélvase a cerrar. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas", *Cuadernos FHYCS*, 27: 99-110.
- Mirande, María Eduarda (2011). "Larguenmé p' al Carnaval..." Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño", en *Carnavales fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, Enrique Normando Cruz (ed), Salta, Purmamarka Editores.
- Quignard, Pascal (2004). "Ocurre que las orejas no tienen párpados y otros tratados", Trad: Cristobal McLean, *La Mariposa Mundial* 13/14: separata.
- Saignes, Thierry (1993). *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, La Paz, Hisbol-IFEA.
- Sanjinés, Javier (1996). *Cholos viscerales: desublimación y crítica del mestizaje*, Cochabamba, CERES- FACES-UMSS.
- Sánchez C., Walter (2000). "Orden del Tiempo", en *Tiempo - Espacio contemporáneo desde la andinidad* (Tupa Kusi, Comp.). La Paz, PROEIB-ANDES/ CENDA/PUSISUYU, pp. 96-105.
- Sánchez Patzy, Radek (2006). "Música y fiestas en los valles orientales de altura de Jujuy". Buenos Aires, Cosentino-UNESCO-Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.
- Schechner, Richard (2000) ¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos?, en *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas: 11-20.
- Schutz, Alfred (2008). "Sobre las realidades múltiples", en *El problema de la realidad social. Escritos I*, 2º edición, Buenos Aires, Amorrortu, 197-238.
- Schutz, Alfred (2003). *La ejecución musical conjunta*, en *Estudios sobre teoría social. Escritos II. Estudio sobre las relaciones sociales*", Buenos Aires, Amorrortu, 153-170.

- Stoeltje, Beverly y Richard Bauman (1988). "The Semiotics of Folkloric Performance", en *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok (eds). Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, 585-599. Traducción de la cátedra de Folklore General, FF y L, UBA.
- Stobart, Henry (1998). "Lo recto y lo torcido: La música andina y la espiral de la descendencia", en: *Gente de carne y hueso: Las tramas de parentesco en los Andes*, Denise Y. Arnold (comp), La Paz, CIASE/ILCA, 581-604.
- Taboada, María Stella (1996). "La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla en la Argentina", en *El Romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, V. Atero Burgos (Ed), Sevilla, Utrera, 137-154.
- Turner, Víctor (1974). "Dramas sociales y metáforas rituales", en *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Nueva York, Cornell University Press: 23-59. Traducción de Magdalena Uribe Jiménez e Ingrid Geist.
- Valladares, Leda (2000). *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste Argentino*, Buenos Aires, Emecé.
- Vega (2010) [1944]. *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*, Segunda Edición. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- (1965). *Las canciones folklóricas argentinas*, Buenos Aires, Instituto de Musicología y fondo Nacional de las Artes, Ministerio de Educación de la Nación.
- Vila, Pablo (1995). "Identidades, narrativa y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". II Encuentro del Grupo Iberoamericano de Etnomusicología, Barcelona.