



La lírica popular-tradicional argentina: límites difusos

Gloria B. Chicote

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata / CONICET

Resumen

La sociedad argentina puede caracterizarse como “nueva”, producto de proyectos poblacionales y migraciones internas y externas. Esta condición determinó que la cultura popular, y la poesía en particular, se manifestaran en distintas tradiciones superpuestas. Una tradición hispánica procedente del período colonial se asentó en el noroeste del país, área de población más antigua en la que fueron documentados romances y coplas tradicionales. Paralelamente, una tradición criolla heredera de la hispánica tuvo expresiones autóctonas en relación con los movimientos independentistas (romancero criollo, pero también décimas y *coplas*). Por último, una tradición europea se incorporó entre fines del siglo XIX y principios del XX con el denominado aluvión inmigratorio. Esta última corriente impregnó todo lo anterior con nuevos temas procedentes especialmente de España, pero en contacto con diversas formas populares de otros países como Italia, Francia y Portugal. El propósito de este artículo es ofrecer un panorama de la superposición de estos distintos estratos culturales tal como se manifiesta en las *coplas* que se cantaron y se imprimieron en la primera mitad del Siglo XX.

Palabras clave: *coplas – literatura popular – literatura tradicional.*

Olivar N° 18 (2012), 255-275.



Abstract

Argentine society can be characterized as “new” emerged from population policies both internal and external migrations. This double character determined that popular culture, especially poetry, was grounded on different and overlapped traditions. A Hispanic tradition, rooted in the Colonial period, settled in the northwest areas, precisely those with the oldest population and where the presence of *romances* and *coplas* has been documented. Parallel to this, a *creole* tradition with obvious Hispanic features mastered native expressions in close relationship to the various Independence movements (*romancero criollo* and also *décimas* and *coplas*). In the turn of the XIXth Century, a new European tradition arrived to Argentina, due to official migratory policies, that permeated the already existing traditions, with not only Spanish themes, but also Italian, French, and Portuguese ones. The aim of this article is to provide an overview of the overlap of these different cultural strata as expressed in the songs that were sung and printed in the first half of the twentieth century.

Keywords: *coplas – popular literature – traditional literature.*

1. Cultura popular – cultura tradicional: deslindes teóricos

Ya desde las primeras reflexiones enunciadas en la Ilustración y desarrolladas por los teóricos románticos se intentó definir una cultura denominada popular, caracterizada como oral, anónima y natural o primitiva, que se oponía a la literatura culta, escrita, de autor, sobre la cual se había cimentado el canon occidental. Pero la precisión de la esencia (así como de la existencia) de lo popular no fue tarea menor en el debate planteado por las distintas corrientes que se sucedieron en el transcurso del siglo xx. Hemos asistido a la explosión multidireccional de los estudios dedicados a la cultura popular / tradicional. En primer lugar, la antropología y el folklore aportaron esquemas válidos para llevar a cabo los procesos de identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales. Más adelante, sucesivas corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo hasta la semiótica, permitieron la consideración de los “artefectos” populares / tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales. La

esencia lingüística de esta “otra” literatura, sumada a su rica significación social, la convirtió en unidades fácilmente decodificables en sus diferentes niveles de articulación que funcionaron como modelos propicios aun para otras disciplinas.

Las distintas aproximaciones teóricas que se fueron incorporando al debate pusieron de manifiesto la existencia de límites difusos entre lo tradicional y lo popular en las manifestaciones literarias de la modernidad, resultado en la mayoría de los casos de la impregnación de prácticas letradas en las creaciones populares, de cruces entre lo oral y lo escrito, de fusiones entre lo rural y lo urbano. Entre los aportes de distintas disciplinas y adscripciones ideológicas tendientes a esclarecer el tema, cabe señalar los recorridos de historiadores como Peter Burke (1991), Carlo Ginsburg (1994) y Roger Chartier (1994,1998,1999) que retrotraen la pregunta a la génesis de la Europa moderna, en conexión con el concepto de clase social, la masificación de la lectura y los mecanismos de apropiación. Los postulados de la filosofía política también abordaron el problema. Antonio Gramsci (1974) plantea la reflexión en términos de dominación, rescribiendo la dicotomía entre alta cultura y baja cultura con las categorías de clase dominante y clases subalternas. La polémica se extendió entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente través de la visión condenatoria de Theodor Adorno (1984) a la masificación de la cultura y de la relativa simpatía con que Walter Benjamin (1980) analiza las modificaciones que se operan en el arte a partir del desarrollo de nuevas tecnologías. Desde la semiología resultan funcionales para el análisis de este tema la visión de la cultura popular conectada con la parodia y el carnaval que propone Mijail Bajtin (1987), o las proposiciones de Umberto Eco (1990), en su caracterización de apocalípticos e integrados en cuanto a las posibilidades de recepción de la cultura de masas. Finalmente, en una lista que no pretende ser exhaustiva, se añaden los análisis de antropólogos como Clifford Geertz (1991), su definición de cultura desde una postura integradora dentro de la cual pueden describirse los fenómenos que la constituyen, y Néstor García Canclini (1990), a partir de su análisis detenido del proceso de encuentro de los estados con las masas promovido por las tecnologías comunicacionales y la dimensión teatral que está implicada.

En el contexto de los estudios hispánicos fue Ramón Menéndez Pidal quien se ocupó tempranamente y con exhaustividad de estos problemas.

En el desarrollo de sus teorías sobre los orígenes de la épica medieval y el romancero, Menéndez Pidal diferenció dos grados diversos en la divulgación de un canto que denominó popular y tradicional respectivamente. Tal como sabemos, en el marco de la teoría pidaliana “popular” se refiere al canto o composición poética de un autor contemporáneo, conocido o anónimo que es recibido por el público como moda reciente y que se propaga con bastante fidelidad, a través de pocas variantes, con conciencia de la autoría. El rótulo “tradicional” designa, en cambio, el canto considerado patrimonio colectivo, cuyo mérito es la antigüedad, canto de los padres y los abuelos, perteneciente a la comunidad que lo repite recreándolo con variantes, sin recordar el nombre del autor primigenio. Con esta distinción se intenta precisar el concepto ecléctico de lo popular que había transmitido el Romanticismo, tomando partido por lo tradicional, como la genuina manifestación del pueblo¹.

La defensa a ultranza que hizo Menéndez Pidal de las producciones tradicionales ante las populares (1953:246 y 438-9) se evidencia no sólo en sus enunciados teóricos, sino también en su metodología de encuesta y documentación, ya que, por ejemplo, sabemos por sus propias afirmaciones que dejó de documentar romances vulgares porque los consideraba producto de la “decadencia del género” (1953; II, 249).

Paralelamente, en desmedro de las afirmaciones tajantes de Menéndez Pidal, diferentes teóricos señalaron la imposibilidad de partir aguas tan fácilmente como una particularidad observable en las manifestaciones literarias desde la modernidad temprana. Alan Deyermond (2005) caracteriza los textos literarios medievales como “transicionales”:

La oralidad influye en casi todos los géneros literarios que nos ofrece esta época de transición, sea de una u otra manera. A veces se trata de un género tradicional –oral en sus orígenes y hasta en su esencia– que se transforma en literatura escrita, como los romances y los refranes. A veces un género culto se oraliza, como la transmisión oral-memorial de los *Proverbios morales* de Sem Tob, o la composición oral de libros de caballerías. A veces un género culto aprovecha la oralidad hasta el punto de erigirse como documento histórico-lingüístico, como los sermones

¹ En el *Romancero hispánico* Menéndez Pidal (1953) expone detenidamente su perspectiva teórica de la poesía tradicional.

populares o aspectos de la *Celestina*. De modo que la relación oralidad / cultura escrita en la época de transición Edad Media y Renacimiento se nos aparece como una transformación, como una superación, desde luego, pero también como una simbiosis (2005:45-46).

Margit Frenk, en su *Nuevo corpus*, hace referencia a esta relación en términos de “convivencia”:

[...] para la segunda mitad del siglo xvii los habitantes de las ciudades habían enriquecido de manera notable su repertorio de canciones populares. En ese repertorio parecen haber convivido canciones que eran ya reliquias [...] con otras de creación más o menos reciente... (Frenk, 2003, T I, p. 18).

En la misma línea, Mariana Maserá define este contacto como “hibridación”:

Y ya para 1700 la estrofa de cuatro versos, [...] es el nuevo eje de la poesía popular. Durante ese período no sólo cambiaron las formas sino también el tono y la temática. Un ejemplo de ello son las hibridaciones que surgieron de la estrecha relación de la lírica culta y la popular, y de la lírica rural y la nueva lírica urbana. (Maserá, 2007:190).

A partir de entonces, y hasta nuestro presente, los canales estuvieron cada vez más imbricados, condicionados también por las normas del mercado impuestas no sólo a través de la imprenta, sino también de los medios masivos audiovisuales. En este devenir histórico, las prácticas culturales fueron cada vez más móviles y a los portadores de las tradiciones ancestrales debieron sumarse nuevos actores sociales, públicos lectores masivos y urbanos, quienes conjuntamente constituyeron el fluctuante concepto de pueblo.

En este abanico de perspectivas teóricas, el concepto de literatura popular impresa se introduce con rasgos específicos complejizando aún más el fenómeno, ya que en su misma formulación incorpora la imprenta como un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos. Mientras que a partir de los postulados románticos la literatura popular estaba ligada a la difusión oral, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad de nuevas definiciones y pre-

cisiones del campo. Por esta razón, la literatura popular impresa siempre tuvo un tinte de hibridez, hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó de uno y otro circuito (Botrel 1982,1999; García de Enterría 1983; Caro Baroja 1991). En este sentido podemos decir que existió por parte de los propios defensores de lo popular una gran reticencia a reconocer la disparidad de vías y posibilidades de creación de este fenómeno y los puntos de intersección entre lo popular y lo letrado.

2. El caso argentino: tradiciones múltiples y convergentes

Esbozado este deslinde teórico, pasemos a considerar la conformación de la literatura tradicional / popular argentina. La concepción teórica pidaliana que enfatizaba los valores éticos y estéticos de la poesía tradicional por encima de la popular tuvo una amplia difusión en América en la primera mitad del siglo xx cuando, desde las diferentes instituciones educativas que se consolidaban en los jóvenes estados nacionales, se propiciaba una construcción de la identidad basada en lo criollo-hispánico. En el caso de Argentina, éstas “raíces” se localizaban en las comunidades rurales y se erigían como salvaguardia de los “auténticos” valores culturales frente a los doblemente “peligrosos” intentos de afirmación de las comunidades indígenas, que fueron rápidamente neutralizadas con una campaña de exterminio sistemático, y la constante invasión de costumbres, lenguas, hábitos foráneos que traía la masa inmigratoria procedente de Europa. En este proceso también interactuaron las formas de vida preponderantemente urbanas que imponía la sociedad industrial.

Un modo posible de pensar este desarrollo en la cultura argentina entre 1880 y 1920 es intentar reponer un movimiento circular de personas que coinciden temporal y espacialmente pero que proceden de ámbitos diferentes. Dos flujos migratorios –del campo a la ciudad y de Europa a América– dieron lugar a la constitución de un escenario social muy heterogéneo en el que diferentes individuos convivían en una misma geografía surcada por prácticas y espacios fragmentados. En los albores del siglo xx, la Argentina estaba habitada por mujeres y hombres “nuevos”, quienes, a pesar de sus disímiles y remotos orígenes, estaban destinados a crear una trama social miscelánea, atravesados por mandatos culturales tales como la necesidad de argentinización y su vehículo de concreción, la instrucción pública. El proyecto educativo que se erigió

como principal estrategia de modernización del poder público alcanzó a nativos, extranjeros e hijos de extranjeros, determinando la emergencia de un horizonte cultural absolutamente novedoso. La consolidación de la lecto-escritura como medio masivo de representación y comunicación, se abrió entonces a un circuito mucho más extendido que el de la élite letrada que lo había propiciado y se divulgó a través de productos diferentes, tales como la prensa periódica y un sinnúmero de ediciones populares que comenzaron a difundirse en nuevos circuitos comerciales.

En el marco de esta política cultural, el rastreo de las tradiciones folklóricas en su conjunto se efectuó, con el propósito de reforzar un entramado de argentinidad, a través de dos modalidades principales: el relevamiento de conjunto de las tradiciones orales llevado a cabo a nivel nacional por instituciones gubernamentales como la Encuesta del Magisterio de 1921 (*Catálogo* 1928-38) y la tarea efectuada por investigadores particulares que reunieron en cancioneros regionales los materiales documentados en encuestas directas (Jorge Furt 1923-25; Juan Alfonso Carrizo 1926,1933,1935,1937,1942; Juan Draghi Lucero 1938; Orestes di Lullo 1940, etc.). Paralelamente, el mercado estaba inundado por una práctica novedosa que despertó el espíritu coleccionista: miles folletos de poesía popular impresa que se vendían en kioscos, teatros, tiendas varias y estaciones de trenes y subterráneos. Lo más impactante no es la cantidad de documentaciones, sino la programación intelectual de ellas ya que estos textos se fijan para ser enseñados y buscar en ellos las fibras de la Argentinidad.

Al analizar las documentaciones mencionadas, se pone de manifiesto un carácter misceláneo que da cuenta de esta condición de *sociedad nueva*, producto de proyectos poblacionales y migraciones internas y externas. Este hecho determinó que la literatura popular y la poesía en particular, se manifestaran en *distintas tradiciones superpuestas*:

1. Una tradición hispánica procedente del período colonial, muy asentada sobre todo en el noroeste del país, área de población más antigua en la que fueron documentados romances y coplas tradicionales;
2. Una tradición criolla heredera de la hispánica, que tuvo manifestaciones autóctonas en relación con los movimientos independentistas (romancero criollo, pero también décimas y coplas);
3. Una tradición de nuevos temas y géneros de procedencia urbana que se incorporó entre fines del siglo XIX y principios del XX con el denominado aluvión inmigratorio, y que impregnó todo lo anterior con

nuevos poemas procedentes de Europa y otras varias formas versificadas populares de creación local que se transmitieron en forma oral y también en folletos y pliegos sueltos impresos, de uno y otro lado del Atlántico.

Alrededor de 1910 (año del Centenario de la Revolución de Mayo que señala el apogeo del modelo de país impulsado por la Generación del 80) y en el transcurso de esa década, se desarrolla un interés creciente por parte de la clase letrada hacia la cultura popular. Se divulga una normativa de recopilación de textos a través de los que se pretendía acceder a “la esencia del ser nacional”, a “las hebras profundas de la argentinidad”, aunque la diferenciación entre productos literarios tradicionales y creaciones populares, que responden en algunos casos a modelos “cultos”, no estará en esta etapa plenamente establecida.

Como ejemplo de una política de documentación que sobrevaloraba lo tradicional rural frente a lo popular urbano y signaba todo acercamiento letrado a estos productos culturales, podemos citar la edición de *Coplas* de Luis Franco,² en *Ediciones Selectas de América*, 1921, n° 48, en cuyo prólogo se enuncia:

Entre la pretendida producción poético-popular que se ha dado difundir ahora en nuestra ciudad con propósitos meramente comerciales, a buen seguro, que este genuino cuaderno de coplas de Luis L. Franco, y en medio del ruido de esa producción entre “gauchesca” y “revolucionaria” (con comillas, es claro) sonará como una nota musical y pura: son de flauta pastoril y de guitarra agreste. El buen corazón del hombre sencillo reconocerá, sin duda, la voz clara y transparente que desde la montaña baja en estas coplas y en más de una se sorprenderá oír la tonada lugareña ya olvidada, y ver en las imágenes de todas, como a través de un cristal, reflejarse: la montaña, el árbol, la flor, el agua [...] todo el paisaje en que el poeta canta su amor eglógico y simple.

Años más tarde otro folklorista, Rafael Jijena Sánchez, autor de un valioso *Cancionero de coplas*, realiza otra defensa en el mismo sentido, ya que define al pueblo: “Como una agrupación humana instalada en un medio natural, cuyo saber, que reposa en un orden trascendente, se transmite y enriquece por tradición. Las muchedumbres ciudadanas no

²Poeta catamarqueño (1898-1988).

son pueblo folklórico porque no viven la naturaleza, y porque su saber es el elaborado por el hombre intelectualivo” (Jijena Sánchez – López Peña 1959: Estudio Introductorio).

Ambas referencias señalan una línea de continuidad que atraviesa toda la primera mitad del siglo xx, una necesidad desmedida de encorsetar al pueblo en límites claros que lo definan como una comunidad rural portadora de una cultura de raíz hispánica (*criolla*) y que excluya los aportes de los inmigrantes procedentes de distintos países europeos (*gringos*) concentrados en espacios urbanos. Los poemas concretos desatienden este mandato para transitar por los caminos espontáneos de la simbiosis cultural.

3. Las coplas

El tercer apartado de este artículo se propone ofrecer un panorama de la superposición de estos distintos estratos culturales con ejemplos tomados de un género particular: las coplas que se cantaron y se documentaron a lo largo del siglo xx. Consideramos la copla como la unidad estructurante de la canción lírica. En tanto género breve, cuya esencia es la movilidad de sus componentes, permite observar los cruces mencionados, ya que, por una parte, las coplas gozan de vida autónoma y por otra, se engarzan en géneros poéticos más extensos que las contienen.

En Argentina contamos con un *corpus* cancioneril muy rico,³ pero que desafortunadamente carece de la sistematización de *corpora* semejantes, vigentes en otras áreas de América, como por ejemplo el *Cancionero Folklórico de México* (1986). Por esa razón me remitiré a ejemplos tomados de diferentes fuentes que testimonian estratos e intencionalidades teóricas, metodológicas y políticas de diverso orden:

1. La *Colección de Folklore* realizada 1921 por encargo del Ministerio de Educación de la Nación, bajo la coordinación de Ricardo Rojas, proyecto que reunió las documentaciones de materiales folklóricos efectuadas por los maestros de las escuelas nacionales de todo el país⁴.

³Jijena Sánchez – López Peña (1959:60) dice haber consultado 100 000 coplas para realizar su antología.

⁴El ordenamiento se realizó por provincia y por maestro, y recibe el título de *Catálogo de la Colección de Folklore* (1928-38). Como ejemplo de antología didáctica puede

2. Los *Cancioneros Regionales* aparecidos entre las décadas de 1930 y 1940, resultado de encuestas orales y documentos recopilados por los folkloristas ya mencionados, como Jorge Furt 1923-25, Juan Dragui Luce-ro 1938, Orestes di Lullo 1940 en diferentes provincias y, especialmente, Juan Alfonso Carrizo (1926,1933,1935,1937,1942) en el área del Noroeste.

3. Los folletos de poesía popular impresa publicados como cancionerillos en las primeras décadas del siglo xx, reunidos por Robert Lehmann-Nitsche en la colección denominada *Biblioteca criolla*⁵.

4. La encuesta reciente que coordiné personalmente en Chilecito (La Rioja), en 2008, como parte de un seminario de doctorado dictado en la Universidad Nacional de La Plata⁶.

Una revisión de estas fuentes heterogéneas permite observar los movimientos de permanencia y cambio que caracterizan las manifestaciones literarias populares y tradicionales. Por una parte, se puede constatar que el cancionero coplístico argentino abunda en composiciones que se entrelazan con sus congéneres panhispánicos en una tradición milenaria compartida.

Como ejemplo de estos lazos transespaciales se pueden citar coplas que incluyen simbolismos procedentes de la naturaleza y el ámbito alimenticio, resignificados en el campo semántico del erotismo. Estos textos están muy presentes en la tradición argentina y tienen su correlato en la mexicana:

citarse la *Antología Folklórica Argentina (para escuelas de adultos)*, 1940.

⁵La *Biblioteca Criolla* se conserva en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Está constituida por impresos de pequeño formato que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia datados entre 1880 y 1925, publicados preponderantemente en Argentina y Uruguay. Por una parte se documentan textos que representan la vertiente literaria del criollismo en auge y por otra, se difunden contenidos vigentes en Europa, que dan cuenta de prácticas culturales, de conflictos clasistas, y que, impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción, buscan un lugar en el sistema desde el cual elevar su voz. Este *corpus* constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental tanto para caracterizar lenguajes poéticos y musicales, como para estudiar la relación entre distintas formas escriturales no institucionales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercen influencia y son a la vez sus cristalizaciones (Chicote 2007 y 2008).

⁶El equipo de investigación estuvo integrado por: Gloria Chicote (coordinadora); Mercedes Rodríguez Temperley (consultora), Ely di Croce, María Cecilia Pavón, Dietris Aguilar, Patricia Frugoli, Verónica Mihaljevic, María Josefina Lance, Malena Trejo, Mónica Pereyra (investigadoras). La encuesta se realizó en el Dpto. de Chilecito (Provincia de La Rioja, Argentina) durante el mes de noviembre de 2008).

Antes cuando te quería
eras una flor morada

y ahora que no te quiero
sos una burra cola pelada.
(Chicote, La Rioja, 2008, A14).

La mención a la flor morada, símbolo que, tal como destaca Masera (2007:198), conecta el lenguaje simbólico con el lenguaje literal característico del movimiento discursivo de la copla, aparece también en una copla mexicana:

En la medianía del mar
Corté una flor moradita:
¿Cómo no te he de querer
Si tú eres mi morenita.
(CFM, 1986: I-402).

Mientras que la copla mexicana está cargada de lirismo, la versión Argentina interpela la misma tradición pero en los dos últimos versos cambia de registro realizando una decodificación del símbolo en clave burlesca.

La flor morada conduce a otro interesante ejemplo de migración de motivos, ya no en el eje de la sincronía de diferentes tradiciones contemporáneas, sino en la dimensión diacrónica: la reminiscencia de versos medievales hispánicos en las tradiciones venezolana y argentina. El famoso villancico del *Cancionero Musical de Palacio* “Tres morillas me enamoran en Jaén” (Frenk, 1987,16B) continúa con un juego de palabras que conducen al ámbito conceptista, tan caro a la literatura tradicional / popular, en la siguiente copla:

Una mora me enamora
Y no es mora de nación
Que es mora porque ella mora
Dentro de mi corazón⁷.

⁷Jijena Sánchez (1965:47) cita el “Cancionero de Montesinos”. En *Revista Venezolana de Folklore*, nº 1, Caracas 1947.

Este tipo de conexiones entre los diferentes tiempos o espacios de una misma tradición se pueden constatar en un número indefinido de coplas. Pero me interesa especialmente en esta ocasión aludir al otro tipo de relaciones: las operadas en un mismo país, en este caso Argentina, entre distintas tradiciones superpuestas procedentes de ámbitos culturales diferentes: orales o escritos, letrados o populares, criollos, extranjeros o indígenas, rurales o urbanos. Para ejemplificar estos contactos “transversales” veamos una copla que procede de principios del siglo xix, en los albores de la independencia argentina y en las primeras veleidades urbanas de Buenos Aires, la gran aldea que se convertiría después en la metrópolis sureña. En el *Cancionero Argentino* de José Antonio Wilde (1837), de inspiración urbana y cultista, se cita el cielito que comienza con la cuarteta:

Amada guitarra mía
Los dos debemos cantar
Tú con tu suave armonía
Yo con mi voz desigual.

La misma copla es recopilada por Augusto Cortázar (1949) más de 100 años después a 2000 km de distancia:

Amada cajita mía
Los dos debemos cantar
Tú con tu suave armonía
Yo con mi voz desigual.

La única variante, “cajita” por “guitarra”, se debe a la funcionalidad del fenómeno folklórico que pone en contacto los diferentes ámbitos culturales (criollo e indígena). En la primera mitad del siglo xix, Wilde se apropia de versos que seguramente conoce por tradición oral. Este hecho puntual no inhibe la circulación oral de la copla al reencontrarla en el Noroeste a mediados del siglo xx. El poeta letrado de inspiración romántica acude al acervo folklórico en un intento por encontrar una expresión estética que sea a su vez representativa de su cultura.

También de los valles calchaquíes, señalados como el ámbito de mayor difusión de la copla en Argentina, provienen los siguientes ejem-

plos entre los que se puede apreciar la tematización de elementos de procedencia quichua como la aloja:⁸

Una copla se moja de aloja,
Toma de jarra
La noche está durando y bailando
Por Talampaya⁹
(Chicote, La Rioja, 2008: B2).

La aloja conduce al Carnaval y su resignificación en el Noroeste argentino como una fiesta en la que se retoman tradiciones prehispánicas como la Chaya y el Pullay,¹⁰ pero en la que a su vez continúa resonando el eco de una lírica hispánica milenaria. La chaya es la fiesta ancestral por antonomasia de la provincia de La Rioja. En ella conviven la fiesta de agua y danza que celebraban los diaguitas festejando la finalización de las cosechas, con el carnaval introducido por los españoles. En el mes de febrero se realiza el Festival Nacional de la chaya que incluye los típicos topamientos (acercamiento festivo) por los barrios, con agua, harina, albahaca, vino y vidalas:

Cuando llega el carnaval
no almuerzo ni ceno nada;
me mantengo con las coplas,
me duermo con la tonada.
Nueve días pa' gozarlos
al carnaval. ¡Achalay!
Dende el sábado de víspera
hasta el domingo i' Pujllay.
(Carrizo, 1942).

⁸ Bebida alcohólica hecha a base de la fermentación del fruto del algarrobo, diferente a la que se consumía en España en los siglos XVI y XVII en los corrales de comedia.

⁹ Parque nacional de Talampaya, cañón de una belleza espectacular en La Rioja, Argentina.

¹⁰ El pullay o pujllay (en voz cacana significa "jugar, bromear, alegrarse") era, según la leyenda, un príncipe que enamorado de una bella indiecita (Chaya), nunca pudo concretar su amor, por ser un joven "cabeza hueca". La niña india dolida de tristeza por su amor imposible hacia el pujllay desapareció en la montaña y se convirtió en nube. Nube que cada año regresa para alegrar la tierra y se posa en forma de rocío en los pétalos de la flor del cardón. El pujllay desilusionado se dedica a la borrachera hasta que un día muere quemado en el fogón de una fiesta. Hoy se lo representa con un muñeco y se lo entierra cuando terminan la chaya y el carnaval. (Chicote, La Rioja, 2008, C3).

Que arriba yo mi he venido
qué realito soy.
Como caballo sin freno,
recata tu prenda
que al alba me voy.
(Chicote, La Rioja 2008: A4) ¹¹.

Ya se derraman las flores,
Ya se topan los compadres,
Ahora vamos a ver
El tope de las comadres.
(Chicote, La Rioja 2008: A13).

*

Ahí viene el pujllay
lo salgamos a topar
con la cajita chayera
en la copla y un cantar
viene bajando del cerro
cuarteándolo al carnaval
manchadito con aloja
y con ganas de chayar.
(Chicote, La Rioja 2008: B23).

Se pueden tomar otros ejes para rastrear esta hibridación de circuitos y tradiciones. Por ejemplo, la simbiosis que une lo rural con lo orillero, ese límite difuso de lo criollo entre el gaucho de las pampas y el compadrito de los suburbios que se plasma en esta copla recogida en el *Cancionero Rioplatense* de Jorge Furt (1923-25):

En mi pingo parejero
Más lindo que come *maiz*
Es mi mina la morocha
Más comadrina del *pais*.

En los breves cuatro octosílabos están reunidos los términos emblemáticos del registro gauchesco, “pingo”, el caballo adjetivado como “parejero”,¹² junto a los procedentes del lunfardo “mina”, la mujer adjeti-

¹¹ Esta copla fue compuesta por Tona Páez, reconocida vidalera de la zona que la cantó acompañada por su caja.

¹² Dícese del caballo que corre carreras de a dos, o sea, en parejas.

vada como “comadrita”¹³. En esta copla el campo y la ciudad se unen en el arrabal del que surgirá el tango.

La presencia amenazadora del gringo en el nuevo entramado social se evidencia en esta copla burlesca, incluida en una relación para el baile del gato grabada en 1905 por Robert Lehmann-Nitsche:

Un gringo subió en un globo
Creyendo llegar al cielo,
Se le salió el viento al globo,
Mi vida,
¡A la mierda! el gringo al suelo.
(Chicote, 2008:150).

Cabe destacar en estos versos la alusión a los desarrollos tecnológicos propios de la sociedad industrial que impactan en una cultura de génesis rural. En la misma estrofa en que se hace referencia al globo aerostático se incluye la ridiculización del “gringo”, generalmente el “tano” o el “gallego”, recién llegado a la Argentina que amenazaba la identidad criolla. Al respecto, el colector anota un dato de circunstancia: “Dicho sobre un italiano que en La Plata se había subido a un globo aerostático”.

Los criollos argentinos no sólo deben interactuar culturalmente con “gringos”, también están presentes en las coplas los resabios de la cultura afro que tuvo una presencia contundente en el período colonial y que fue invisibilizada a partir de la independencia. En esta copla erótico-burlesca aparece un simbolismo difícil de descifrar procedente de la cultura negra.

La sapa estaba tejiendo
Para el sapo un gran bonete,
La sapa que no se descuide
Y el sapo que se lo meta.
(Chicote, 2008:156).

Lehmann-Nitsche conecta esta copla con las creencias de los negros cubanos manifestadas en un ritual en que cubren un sapo con una ca-

¹³ Mujer linda y provocadora.

pucha de lana. Posiblemente, la población negra en Argentina tenía un rito semejante del que estos versos son una sátira. (Chicote 2008:158).

Por último, entre todos estos ejemplos, se destacan los que dan cuenta de la simbiosis tradicional a partir de la impronta que el proceso alfabetizador tiene en las coplas de raigambre rural y en las compuestas en las jóvenes sociedades urbanas. Quizás esta circulación sea una de las características más específicas de la tradición argentina evidenciada no sólo por la variedad, sino también por la cantidad de apariciones de sustantivos tales como papel, lápiz, tinta, cuaderno, hoja, renglón, carta, pertenecientes al campo semántico de la instrucción escolarizada. La recurrencia de este léxico en las coplas constituye un indicio del éxito obtenido por el proyecto educativo que logró hacia fines del siglo XIX hacer descender el índice de analfabetismo a un 4% y determinó la consecuente aparición de un fenómeno totalmente novedoso para la época y la región: el surgimiento de una ciudadanía que había accedido casi masivamente a la lecto-escritura, hecho que inmediatamente cambió la forma de relacionarse con su cultura tradicional.

En principio se documentan repetidamente coplas muy lexicalizadas con significantes de procedencia cortesana:

¡Vuela papel venturoso
A las manos que te mando!
Si de mí se han olvidado,
Volvéte papel volando.
(Carrizo 1926).

Lisonja:
A los ángeles del cielo
Les he mandado pedir
Una pluma de sus alas
Para poderte escribir.
(Carrizo, 1937).

Palomita blanca, blanca,
Color de la blanca nieve,
Llévale esta carta pronto,
No tengo quién me la lleve.
(Carrizo, 1942).

Papeles que vuelan conectan con el mundo de los pájaros y entre ellos la paloma que borda:

Palomita bordadora
Que bordas con lindas sedas
Bórdame mi corazón
En parte que no me duela.
(Jijena Sánchez – López Peña, 1959)¹⁴.

Me interesa esta copla porque el motivo del bordado conecta con la afirmación de Mercedes Díaz Roig según la cual el simbolismo funciona como un bordado (Díaz Roig 1987), como un exceso de significado, con valor estético y afectivo, un segundo significado, ambos válidos.

En este campo léxico, considero que el siguiente grupo es producto directo del fenómeno de alfabetización al que hice referencia:

El que de veras ama
Y ausente vive
No tiene más consuelo
Que cuando escribe.
(Carrizo, 1926 y 1942).

Si tuviera pluma de oro
Y tinterito de plata
Pusiera todo mi esmero
En escribirte una carta.
(Furt, 1923-25:511).

Del águila real quisiera
Solo una pluma tener
Para escribirte mis penas,
Regalo y todo mi bien.
(Furt, 1923-25:509).

En papel blanco te escribo
Porque blanca fue mi suerte

¹⁴Jijena Sánchez cita también a José María Morante, *Archivos peruanos de folklore*, nº 2, Cuzco, 1956.

Y los renglones divido
Porque de ti vivo ausente.
(Furt, 1923-25:537).

Para corroborar la relación entre las coplas y el mundo de la escuela, hago referencia a un uso de coplas con finalidad didáctica, de entretenimiento y propagandística, utilizadas en la comercialización de caramelos en el territorio argentino en los años 1936 y 1937. Estos caramelos muy populares venían envueltos en un papel que llevaba coplas escritas. La impresión de coplas realizada en un papel ancilar (no en una hoja de libro, folleto o periódico) contribuía a su proceso de difusión. Cito los siguientes ejemplos burlescos:

Mirá aquella nube negra
Que no llueve ni gotea
Así me tiene tu amor
Como trapo en la batea.

Mirá aquella nube negra
Que viene topando el monte
Aquí te he dejado tú retrato
Orejas de guardamonte.

Del cielo bajó un pintor
Para pintar tu hermosura
Al verte tan chueca y tan flaca
Se le cuajó la pintura.

A Silverio le dio una cinta
A Juan le dio un cordón
Yo por Juan doy la vida
Y por Silverio el corazón.

A mí me gusta la breva santiagueña
Y el queso catamarqueño
Me gusta querer lo ajeno
Por verle la jeta al dueño.
(Chicote, La Rioja, 2008: B3).

Las coplas comentadas representan sólo unos pocos ejemplos de la forma en que interactúan diferentes tradiciones líricas en Argentina. Podríamos hacer referencia a la presencia reiterada de coplas en anuncios publicitarios de periódicos y revistas, en almanaques o en programas de radio difusión, en un sistema cultural muy entrelazado que tenía el objetivo de conectar universos de procedencia diversa en un nuevo orden social. La literatura popular-tradicional, en especial, la lírica breve jugó un rol protagónico en este programa de construcción identitaria y, por esa razón, es necesario abordar los textos desde una perspectiva dialógica que incluya en cada caso su historicidad, los contextos y las intencionalidades. Cada nicho tradicional marca esta supervivencia simbiótica de criollos, indígenas y extranjeros en los nuevos contextos culturales que dan cuenta de una sociedad en movimiento que refuncionaliza viejos textos.

Bibliografía

- Antología Folklórica Argentina*, 1940. Buenos Aires: Consejo de Educación.
- ADORNO, T., 1984. *Teoría estética*, Buenos Aires: Hyspamérica.
- BAJTIN, MIJAIL, 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- BENJAMÍN, WALTER, 1980. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus.
- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS, 1982. "Nationalisme et consolation dans la littérature populaire des années 1898". En *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine*, Lille: Unividad de Lille, III, 63-98.
- , 1999. "Pueblo y literatura. España, siglo XIX", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar eds., Madrid: Castalia, AIH, Fundación Duques de Soria, Tomo II, 49-66
- BURKE, PETER, 1991. *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza.
- Cancionero folklórico de Mexico*, 1986. Edición Margit Frenk et al. México: El Colegio de México, 4 v.

- CARRIZO, JUAN A., 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hnos.
- , 1933. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Baiocco Hermanos.
- , 1934. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Univ. Nacional de Tucumán.
- , 1937. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- , 1942. *Cancionero popular de La Rioja*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- CARO BAROJA, JULIO, 1991. *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Istmo.
- Catálogo de la colección de folklore, 1928-38*.R. Rojas, ed., Buenos Aires: Universidad.
- CHARTIER, ROGER, 1994. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Barcelona: Alianza.
- , 1999. *Cultura escrita, literatura e historia, conversaciones con*, México: Fondo de Cultura Económica.
- y GUGLIELMO CABALLO, 1998. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus.
- CHICOTE, GLORIA B., 2007. “Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular”. En Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni, eds., *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, Rosario: Beatriz Viterbo, 47-64.
- , 2008. *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, en coautoría con Miguel A. García, Berlín – La Plata: Ibero-Amerikanisches Institut–Edulp.
- , 2008. *Encuesta La Rioja 2008*, Archivo digital Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- CORTÁZAR, AUGUSTO RAÚL, 1949. *El carnaval en el folklore calchaquí*, Buenos Aires: Sudamericana.
- DEYERMOND, ALAN, 2005. “La literatura oral en la transición de la Edad media al Renacimiento”, *Acta Poética*, 26,1-2,29-50.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES, 1987. “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Caravelle*, 48,27-36.

- DRAGHI LUCERO, JUAN, 1938. *Cancionero popular cuyano*. Mendoza: Best Hermanos.
- ECO, UMBERTO, 1990. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- FRANCO, LUIS, 1921. *Coplas*, en *Ediciones Selectas de América*, nº 48.
- FRENK, MARGIT, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia.
- , 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM, Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- FURT, JORGE, 1923-25. *Cancionero popular rioplatense*, Buenos Aires: Librería La Facultad.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, 1990. *Culturas híbridas*, México: Grijalbo.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, MARÍA CRUZ, 1983. *Literaturas marginadas*, Madrid: Playor.
- GEERTZ, CLIFFORD, 1991. *La interpretación de las culturas*, Buenos Aires: Gedisa.
- GINSBURG, CARLO, 1994. *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona: Gedisa.
- GONZÁLEZ, AURELIO (ed.), 2007. *La copla en México*, México: El Colegio de México.
- GRAMSCI, ANTONIO, 1974. *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria.
- IJENA SÁNCHEZ, RAFAEL Y ARTURO LÓPEZ PEÑA, 1959. *Cancionero de coplas*, Buenos Aires: Huemul.
- LULLO, ORESTES DI, 1940. *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires: Baiocco y Cia.
- MASERA, MARIANA, 2007. “Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo”, en González Aurelio (ed.), *La copla en México*, México: El Colegio de México, 189-203.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1953. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe.
- WILDE, JOSÉ ANTONIO, 1837-38. *Cancionero Argentino*, Buenos Aires.