

COPLAS DE CARNAVAL

Nombre del autor: Michèle Frau-Ardon

Institución: I.I.S, HUM-363: Teoría de la Literatura y sus aplicaciones

Email: michele.ardon@laposte.net

Dirección de contacto: 1387 rue du Pont de Lavérune. 34070 Montpellier

Teléfono: 06 72 09 01 50

Resumen

Declarado Patrimonio Cultural de la Nación desde el pasado mes de junio del 2018, la copla y contrapunto del carnaval de Cajamarca se dan a leer como una original expresión dentro de la tradición oral de la región. Dicha forma de poesía actúa como un mecanismo evocativo, satírico y épico, que fue empleado por las fuerzas españolas y posteriormente por sectores populares, al ser apropiado y resignificado durante las etapas virreinal, independentista y republicana. Nos proponemos contextualizar un corpus determinado de coplas cajamarquinas dentro de las prácticas sociales de los carnavales peruanos. Luego, valiéndonos de un estudio clásico literario así como de una lectura sociocrítica, analizaremos las coplas donde mejor destaca el juego del deseo de la mujer, el del hombre y otro de las interrelaciones entre ambos, todo ello bajo los prismas del impacto del género y de la afirmación de la identidad cultural de la región cajamarquina.

Palabras clave: Cajamarca, cultura popular, interdiscursividad, género, identidad andina.

Consideraciones preliminares

Nuestro objeto de estudio es la copla del carnaval cajamarquino que abordaremos desde el sesgo de «género» (la copla) en su contexto de enunciación, la región andina del norte del país o sea de Cajamarca, en el periodo específico de las fiestas carnavalescas, mientras los meses de febrero y marzo. Tal como lo enuncian Quiroz Castañeda y Eugenia Peregrina:

«Las coplas del carnaval cajamarquino son un producto artístico verbal de naturaleza tradicional, que se compone, se canta y se disfruta en un contexto festivo (el carnaval) en donde es posible, a nivel de los textos, la transgresión del orden social, mediante un cambio de significado de los personajes y situaciones cotidianas. Cumplen la función de relacionar la

tradición andina con la modernidad occidental, dando como resultado diversas lecturas sobre la sociedad desde perspectivas festivas, rituales o tecnologizantes ». (Castañeda, 1997:9)

Hablar de las coplas del carnaval cajamarquino es apelar a unas formas artísticas donde se mezclan a la vez poesía en castellano y en lengua quechua, danza y música. Por lo cual dicha expresión popular es un testimonio profundo de los pueblos del norte del Perú, testimonio que conjuga oralidad y escritura. Respecto a la concepción de la misma, adoptaremos el planteamiento célebre de Antonio Cornejo Polar (1989: 188) que considera para la literatura peruana tres sistemas: el culto, el popular y el que hipotéticamente recubrirá el campo de las literaturas étnicas. El sistema de la literatura popular mantiene relaciones de complemento con los otros sistemas. Con la literatura culta, mantendría algunas conexiones como el cierto mimetismo (lingüístico) anacrónico, que se manifiesta en la historia de la copla en el Perú. Con respecto a la relación entre el sistema popular y el de las literaturas étnicas habría que observar las huellas de esta última en la primera, principalmente a partir de una similar concepción del mundo; la copla revivifica el circuito de la oralidad en el cual nuevos autores (conocidos o no) crean textos.

1. Algunas referencias socio históricas.

Nos valdremos al respecto de las investigaciones ya mencionadas de la tesis de Castañeda y Peregrina. Cuando los españoles iniciaron la conquista del Tahuantinsuyo en el siglo XVI, cambió drásticamente el panorama social en el vasto territorio andino. A partir de entonces, la tradición occidental, enriquecida por prolongados contactos con África y Oriente, se convierte en un elemento constitutivo de la cultura peruana. En el campo literario, uno de los géneros que más se difunde es la crónica, por ser la narración oficial de los sucesos de la conquista. Al mismo tiempo, se desarrolla, en forma oral, una poesía de tono épico o satírico, bajo la forma de refranes, cantares o coplas y romances, cuyo espacio de divulgación es la voz. Si nos centramos en la región de Cajamarca, es de notar una abundante producción de coplas debido al rápido proceso de expansión cultural española, inmediatamente en el contexto histórico de la conquista o sea el siglo XVI. Como ya lo tenemos dicho, las coplas cajamarquinas producen sentido en el momento clave de los carnavales. Informarnos sobre sus orígenes y sus estructuras así como las varias formas que hubieran podido cobrar a lo largo de la historia es un punto de partida necesario antes de ahondar en sus configuraciones cajamarquinas. Para Mónica Rector (1989), los carnavales derivan de algunas celebraciones arcaicas de los

romanos como las Saturnales, las Bacanalias y las Lupercalias. Las Saturnales eran fiestas celebradas cada 17 de diciembre en honor a Saturno (patrón de la abundancia). Las Bacanalias eran las festividades que griegos y romanos celebraban para rendir homenaje a Dioniso (dios griego del vino) o a Baco (dios romano de la vendimia), produciéndose en ellas, a veces, actos de libertinaje y orgías. La otra fiesta anual eran Las Lupercalias, celebradas el 15 de febrero en honor del dios Pan o Fauno.

2. El carnaval como expresión de la cultura popular

No se puede convocar los carnavales sin apelar a la carnavalización del arte a través de formas múltiples de lo popular. Como bien lo define Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003), los ritos carnavalescos forman parte de la cultura popular europea, y vienen a repetir ciertos paradigmas, entre otros, el cuestionamiento de las jerarquías establecidas y el status quo, mediante la representación de un trastorno ficticio de las relaciones de poder dentro de la sociedad, y la parodia de los mecanismos de dominación; la puesta en escena de un mundo al revés, en el cual los valores elevados (de la clase dominante) se convierten en objeto de burla, mientras que los de las capas populares alcanzan una provisional vigencia; la igualdad y reciprocidad de las relaciones sociales en los momentos específicos de la celebración, etc. Otro modo que posibilita sacar a luz las características del carnaval es observar su relación con las festividades andinas coloniales. En dicha perspectiva, Luis Millones (1992) lee en el actual teatro andino los antecedentes de las festividades precolombinas. En efecto, en los tiempos coloniales, estas fiestas ofrecían un gran despliegue de colores, música, bailes y éxtasis de los participantes:

«Cada festividad significaba la conformación temporal de un espacio ocupado por una multitud, la ceremonia investía al lugar de nuevos valores ideológicos, congregando dioses y sacerdotes que reactivaban la veneración hacia ellos a través de rituales. Pasada la reunión, las gentes volvían a dispersarse, y los dioses se sumergían y la actividad ceremonial se desplazaba a otros lugares. Cada fiesta incluía una serie de takis, con danzantes disfrazados, música y cantos que alentaban la participación de los congregados. Y si bien los motivos podían variar [...] los participantes sabían que existía un esquema básico que orientaba el espectáculo. [y] al igual que en las comunidades actuales, cada año se señalaban los responsables de la reunión siguiente [...]».(Millones 1992: 22-23)

3. El carnaval cajamarquino

Se encuentran en el carnaval de Cajamarca todos los semas ya transcritos por Bajtín, a saber que *cumple con una función de catarsis, desahogo y disipación, libera inhibiciones y represiones mediante el canto de las coplas y las danzas.* (Corcuera, 2009:20). Pero lo que es digno de interés es su lectura, una lectura polifacética puesto que da cuenta de un proceso de sincretismo entre lo hispano y lo andino. Al respecto, Ibáñez Rosazza nos presenta este breve panorama:

«A nuestro país [...] el carnaval nos vino [...] de etiqueta ibérica, con una honda y sutil esencia satúrnica, satírica y placentera, con lógica aparición en las ciudades costeñas, de donde pasará a la sierra. Los convites, el juego con agua, polvos y pinturas, el gobierno de “Ño Carnavalón” [...], sucesor, sinónimo o “inter” actual del veterano rey Momo [...], danzas y canciones copleras, todo lo que fue amalgamándose con otros usos y costumbres autóctonos.» (Ibáñez Rosazza ,1975: 8)

La región de Cajamarca tiene una notoria consideración como un lugar de primera importancia sociocultural en el Perú. Esta circunstancia histórica remite a la época de la conquista española del Tawantinsuyo (siglo XVI). En quechua, se enuncia “Tawantisuyu”, literalmente “las cuatro regiones o divisiones” donde se dio el encuentro entre dos culturas, la hispánica y la indígena americana. Hasta finales de este siglo, el carnaval cajamarquino estuvo tipificado solamente por tres elementos básicos: las patrullas, las unshas (árboles adornados con varios objetos) y los cantos o coplas. Actualmente los elementos del carnaval de la ciudad de Cajamarca se articulan esencialmente en torno al bando de carnaval, al concurso de coplas, a la elección de la reina de carnaval y al desfile de ÑO CARNAVALÓN también denominado el rey Momo.

4. Acerca de la copla cajamarquina

No se puede abordar la copla sin referirnos a sus verdaderos orígenes. Es sabido que la copla procede del *Romancero general* y asoma fundamentalmente en la marinera y el huaino. Respecto al Perú, la más antigua copla que se conserva en la literatura peruana data de la época de la Conquista y es la que le hiciera llegar al Gobernador de Panamá un soldado enfermo que se encontraba postrado en la Isla del Gallo.(Corcuera, op.cit.,9). Si tomamos ahora el caso de Cajamarca, nos permitimos citar a Belisario Cruzado Vázquez (1978) quien

clasifica las coplas del modo siguiente: «Coplas amorosas», “aquellas que canta el pueblo para manifestar su inspiración romántica y su lirismo cargado de emoción afectiva para con el ser amado”, «Coplas humorísticas», “en las que se critica las costumbres del pueblo o de una persona valiéndose de la burla; generalmente, en este tipo de coplas, se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”, «Coplas de contrapunto», aquellas definidas por Ibáñez Rosazza como: “un coloquio -o mejor expresado, un debate- musical, ‘a capella’ o con las infatigables guitarras. Este diálogo, que es espontáneo, de libre inicio [...], refleja un perspicaz y sutil enfrentamiento sexual, pues existe alineación cooperativa de cada cual en su sexo, y se critica al varón que ayuda a las damas y viceversa [...]”. (Ibáñez 1975: 29)

Análisis del corpus seleccionado

El corpus analizado se presenta en torno a una selección de tres contrapuntos que fechan del 2011: «*Contrapunto de carnaval*» de Wilma Contreras y Silverio Urbina, «*Antes de que te cases*», de Auténtica Generación, y «*La jabonada*» de El Aventurero del Amor. La semántica de estos tres textos se articula en torno a lo masculino y su correlato el machismo, lo femenino (suerte de contra poder) y, por fin, la inversión de los papeles con el cuestionamiento del género.

Lo masculino: (enunciado por la voz femenina) viene identificado con un perro, con un gato calato. A esta animalización / deshumanización se suma un discurso que enfoca claramente en el instinto masculino, mejor dicho en las pulsiones no reprimidas a la par que manifiesta el deseo femenino: *por las noches no funciona tu aparato //te ponías tan nervioso que no se armaba tu huevada//si no fueras tan huevón//, tus huevos son estrellados// tal vez se puedan comer, pues los tienes malogrados// duros no se han de poner.*

Lo femenino (enunciado por la voz masculina) apunta a una visión despreciativa de la mujer a través de imágenes de humillación individual y familiar – dos hermanas- sobre el fondo del carnaval. Si bien el hombre alaba al principio a la mujer, no es por su gracia o su belleza sino por un mero interés sexual. Luego del deseo que se expresa en formas de dominante versus dominada con alusiones a posturas que faltan de elegancia, el discurso se torna súbito degradante, tanto en el modo violento como se desnuda a la mujer como en la forma en la que se considera su sexo: el sexo femenino apesta. Pero, en definitiva, si a pesar de estas consideraciones el hombre siempre está en busca de este “objeto tan sucio” es que él mismo es un cochino. Veamos las letras de las coplas: *¡qué rico potacio mamacita!// en los calzones de Wilma hacen cama los ratones// añanao mi carnaval por arriba y por abajo//yo encima tu’*

ate bajo, // te dije que me lo dieras antes de que te casaras // se me quitaron las ganas pues apestaba el calzón // pregunta a tu hermana cuando le bajé el calzón para meterle el cabezón // lávate tu cochinado // te quito la follera y te dejé sin calzón.

Dichas coplas describen o insinúan el acto sexual, o bien aluden a los órganos reproductores. En efecto, notamos cómo estas coplas enfatizan en la sexualidad a través del sema del desprecio y/o de un reto en que voces masculinas y femeninas se enfrentan con un tono provocador que remite a un circuito del deseo en donde si bien ambos sujetos se desean, se rechazan a la vez en la oposición verbal. Respecto a este aspecto, dejemos otra vez la palabra a Rosazza:

«Las coplas sexuales resultan declaraciones de la primera persona, generalmente masculina, que expone algo de sí, o algo de la segunda persona, generalmente femenina, o narra algo de terceras personas. [...] reciben en el pueblo diversos nombres, como por ejemplo: “coplas cholazas”, “coplas picantes”, “coplas malcriadas”, “coplas atrevidas”, “coplas para mayores” [...], “coplas pícaras”, “coplas rojas” o “coplas coloradas” [...]. En las coplas existen términos sugeridos, comparativos, figurados, con particular similitud y sinonimia relacionadas con diversas palabras “impronunciables”. Y se produce entonces el simbolismo sexual -si cabe el término en cuanto en algunas coplas existen figuras o símbolos que tienen correspondencia con lo que el entendimiento percibe entre dichas imágenes y el aspecto sexual- sobre todo utilizando símiles. [...] por ejemplo, es común hallar como terminología de la virilidad a palabras como “pajarito” [...], “jilguero” [...], “canario” [...], “zorro” [...], “gato” [...], o a referencias vegetales como “estaca” o a cosas, como “flauta”. En las acepciones figuradas que se proponen significar los genitales femeninos, de igual forma se hallan “jaula” [...], “papaya” [...], “sapa” [...], paloma [...], etc.» (Ibáñez 1975: 23-24)

Este registro bastante licencioso que apunta a las muchas formas como se aborda la sexualidad no procede de las fiestas carnavalescas. Es de notar que *la cultura inca practicaba el sexo en toda libertad. El erotismo estaba presente en todas las partes, en todos los actos, en todos los momentos de la vida.* (Fayanas Escuer, 2017). Sin pudores, los pueblos originarios de Perú disfrutaban libremente de sus impulsos íntimos. El sexo se usaba no solo para reproducirse sino para el placer, debido a los fundamentos de la cultura inca, a saber que *lo masculino y lo femenino representaban fuerzas indisolubles, un poder que hacía posible la existencia del orden universal.* (Revista Hombre, 2018). La culpa y el castigo son dos

nociones que resultaron de la llegada de los españoles así como de la imposición de la religión, cuyo objetivo recorre todos los relatos históricos: extirpar las idolatrías.

Respecto al texto de *'La jabonada'*, notamos cómo éste retoma la misma noción pero la amplifica a nivel de la estructura social, la del matrimonio: *después de la jabonada prometo ser tu marido// con sopa todos los días juro de te mantener// y un par de huevos duros, te daré al amanecer*. Por ausencia, dos valores que tienen consigo (no-matrimonio, en ella, y no-dinero, en él) nos remiten a los valores positivos /matrimonio/, en la mujer, y /dinero/, en el hombre. Observando estos dos sistemas de valores, podemos confortar la tesis bajtiniana del carnaval como una oposición binaria. Los deseos de un matrimonio oportuno y duradero estaban en la mujer y la capacidad de garantizarlo, en el hombre. De modo general, la cantidad y organización de las coplas sobre el matrimonio y la actual falta de condiciones de las mujeres y hombres de hoy para asumirlo constituye una reflexión mayor sobre el tema del amor y su rol en la sociedad.

Al lado de estas tres coplas que resumen la tendencia a juzgar a la mujer según un valor dado desde la perspectiva masculina, está una forma de contra poder que ella ejerce desde el relato de las coplas cajamarquinas: *calla, cholo maricón// hablas sólo por despecho// si no fueras tan huevón// contarías lo que te he hecho//pero ya soy mujer*. Desde la perspectiva de la ley de género, vemos cómo la copla permite a la mujer cajamarquina moderna reanudar con su identidad en tanto que sujeto de derecho siendo el portavoz de la mujer andina moderna. No obstante, juzgamos útil recordar que la hipótesis de la igualdad de género no solo se puede abordar desde una perspectiva occidental sino que hay que tomar en cuenta la estructura interna de la sociedad andina para ver cómo se modificó la igualdad de género desde los tiempos de la conquista. En efecto, ésta era percibida antiguamente a través del binomio de la complementariedad e interdependencia existente entre el trabajo masculino y femenino. En el mundo andino, las mujeres tenían un papel específico tanto a nivel social como espiritual. Un ejemplo es la existencia de la descendencia paralela, una institución que se explica a partir de la creencia de que los varones derivaban del padre y las mujeres de la madre. (Mo Romero & Rodríguez García, 1998) Si bien hombres y mujeres se daban a leer en un sistema preestablecido de complementariedad e interdependencia entre el trabajo masculino y femenino en el mundo andino, *la relación a las divinidades enfatizaba en la diferencia fundamental entre lo femenino como Mamacocha (madre mar) y Mamapacha (madre tierra) y lo masculino como Illapa, el dios del rayo y del trueno* (Silverblatt, 1990 : 16-23). *Bajo el imperio de los Incas, las normas prevalecientes de igualdad de género continuaron siendo el*

marco principal que estructuraba las relaciones sociales entre hombres y mujeres de una misma clase (Ibíd.,) pero la sociedad española violó la igualdad de género. En tal sentido, la copla puede ser entendida como la forma de una estrategia de resistencia del poder femenino. Por fin, mencionaremos que la forma de entender el problema de desigualdad de género ha sido heredado y perpetuado por el movimiento indígena pero que coincide con el hecho de enfocar el tema de igualdad de género como una distracción proveniente de afuera. (Ibáñez, 2017). Sigue patente la lógica que identifica a la mujer ‘socialmente correcta’ cuando ésta se moldea en los esquemas tradicionales de una buena madre, una buena esposa mientras otro discurso de contrapunto privilegia al hombre solo por ser hombre. Ahora bien, la copla posibilita que la mujer andina se afirme a través de su discurso y su sexualidad, en otras palabras la copla resuelve el problema de la representatividad de la mujer andina.

Conclusiones

El cuestionamiento del sistema semiótico de los tres discursos permite destacar algunos rasgos relevantes de la función de la copla enfocada desde el ángulo específico cajamarquino. En el caso presente, la copla se da a leer en tanto que producto cultural que viene mediatizado por los carnavales, a través del concepto de subversión, el cual es introducido por la voz femenina. El análisis de los discursos de las coplas pone de realce una estructuración socio discursiva específica: la interdiscursividad, entendida en los estudios sociocríticos de Edmond Cros como *un mosaico de los discursos heterogéneos y a veces contradictorios adquiridos por el sujeto cultural y que componen su ‘competencia semiótica’*. (Cros, 2003: 102-104)

La copla es el lugar de convergencia/ emergencia del sistema matrimonial moderno que se entrecruza con el andino del Incario y de los discursos de los carnavales de Occidente enfocados en las transgresiones y la subversión femenina que rebaja al hombre a nivel de las pulsiones eróticas (imágenes fálicas). Esta estructura al revés –dialéctica mujer dominante / varón dominado-fundamenta los contrapuntos. En efecto, la copla opera la entrada simultánea de la historia y de la semántica fundada sobre el funcionamiento textual de ‘dos imágenes fundamentales, la de la fiesta carnavalesca y la del constructo de la sociedad andina cuyo eje conceptual remite a los valores del Tawantinsuyu.

La otra especificidad de estos testimonios artístico-culturales es que son el marcador de la oralidad, por lo cual vienen a inscribirse en la historia, al retomar el episodio del rechazo de la memoria escrita por Atahualpa cuando Valverde le presentó el libro o sea la Santa Biblia. Por

otra parte es de notar que la música de carnaval que incluye el canto de coplas se inscribe en el área de la etnomusicología o sea música de las raíces andinas. Pero también es de considerar que el soporte de la copla es el carnaval, o sea un producto de la colonización, entonces debemos considerar este asunto desde otro sesgo cultural. En la cultura el rechazo a la globalización se debe básicamente a un *supuesto proceso de homogeneización*. Tal como lo enuncia Ibáñez (op. cit.) a través de aquello que califica de homogeneización del deseo:

«Se asume que durante el proceso de homogeneización ciertas prácticas culturales son irradiadas desde los centros hegemónicos, hacia las regiones más remotas del mundo y llevando a una pérdida de las identidades locales, con la inevitable consecuencia de la unificación cultural, no solo del consumo sino también del gusto».

Para resumir, la copla problematiza la identidad cultural andina por ser intrínsecamente un producto de la herencia colonial lo que apunta culturalmente hablado a la transculturación, proceso que se vislumbró en los muchos intentos por incorporar a la otredad.

Referencias bibliográficas

AUTÉNTICA GENERACIÓN. (2011), *Antes que te cases*,

[<https://www.youtube.com/watch?v=Z212vpCnkqo>]

BAJTÍN, M [1979]: *Problemas de la Poética de Dostoievski*, traducido por Bubnova, T., 2ª ed. México: FCE, 2003.

CASTAÑEDA, Q & PEREGRINA, E. (1997): *La copla cajamarquina: las voces del carnaval*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas E.A.P de Literatura, Lima.

CONTRERAS, W & URBINA, S. (2011), *Contrapunto de Carnaval*

[<https://www.youtube.com/watch?v=ZQxa0l26F3M>]

CORCUERA OSORES, A. (2009): *Carnaval de coplas cajamarquinas*, Antares, Artes y Letras, Lima.

CORNEJO POLAR, A. (1989): *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Centro de Estudios y publicaciones, Lima.

CROS, E. (2009): *La Sociocrítica*, Arcos Libros, S.L, Madrid.

CRUZADO VÁSQUEZ, B. (1978): *Coplas del carnaval cajamarquino. Cajamarca, capital del carnaval peruano*, INC, Cajamarca.

EL AVENTURERO DEL AMOR. (2011), *La jabonada*, [<https://www.youtube.com/watch?v=4zP2YeBAWWE>]

FAYANAS ESCUER, E. (2017), «La cultura inca y la sexualidad »
<https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/cultura-inca-sexualidad/20170306180802137423.html>

IBÁÑEZ, C. (2017): «El cuerpo como evidencia: etnicidad y género en los Andes», *Fiar*, Vol. 10.2, 66-84.

IBÁÑEZ ROSAZZA, M. (1975): *El simbolismo sexual en las coplas de carnaval de Cajamarca. Un estudio sociolingüístico*, Universidad Nacional Técnica de Cajamarca. Departamento Académico de Idiomas y Literatura, Cajamarca.

MILLONES, L. (1992): *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, Horizonte, Lima.

MO ROMERO, E & RODRIGUEZ GARCIA, M. (1998): «Las mujeres andinas y el mundo hispánico: descomposición de una sociedad y ritos de supervivencia». En *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, 1.11, 147-158. Disponible en <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/3370>>.

RECTOR, M. (1989): «El código y el mensaje del carnaval: Escuelas-de-samba» en *¡Carnaval!* Fondo de Cultura Económica, México, 48-181.

Revista HOMBRE. (2018): «La increíble libertad sexual de los incas»
<http://hombre.perfil.com/la-increible-libertad-sexual-de-los-incas-29621-2018-04-13>

SILVERBLATT, I. (1990): *Luna, sol y brujas. Género y clase en los Andes Prehispánicos*, Centro de Estudios regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, Cuzco.