

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Quiróz, E. (1997). *La copla cajamarquina: las voces del carnaval* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: La copla cajamarquina: las voces del carnaval

Autor: Eugenia Peregrina Quiroz Castañeda

Año: 1997

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Eugenia Quiroz Castañeda, coplas, poesía, carnaval, Cajamarca.

Referencia en APA 7ma. ed.

Quiróz, E. (1997). *La copla cajamarquina: las voces del carnaval* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis está dividida en dos partes además de contar con una antología de coplas del carnaval cajamarquino. La primera parte consta de tres capítulos y tiene como propósito brindar una introducción a la cultura andina contemporánea, presentar la evolución de las coplas en el Perú y explicar las partes y el funcionamiento del carnaval cajamarquino. Por otro lado, la segunda parte se compone de un solo capítulo en el cual se expondrán y ejemplificarán los tópicos encontrados en las coplas cajamarquinas, los cuales abarcan temáticas sociales, sexuales, de género y rituales.

Palabras Clave: Eugenia Quiroz Castañeda, coplas, poesía, carnaval, Cajamarca.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Escuela Académico-Profesional de Literatura

LA COPLA CAJAMARQUINA: LAS VOCES DEL CARNAVAL

TESIS PRESENTADA POR LA BACHILLER
EUGENIA PEREGRINA QUIROZ CASTAÑEDA
PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

000788

Lima - Perú
1997



A la memoria de mi padre,
cuya chispa nacía al compás
de la palabra y la acción.

Y a mi madre,
por su silencioso afecto.

Univ. Mac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....4

PRIMERA PARTE.....10

CAPÍTULO I: LA CULTURA ANDINA CONTEMPORÁNEA.....11

1.1. ORALIDAD Y ESCRITURA.....12
1.2. MÚSICA TRADICIONAL ANDINA.....16
1.3. TRANSCULTURACIÓN Y SINCRETISMO.....19

CAPÍTULO II: LA COPLA EN EL PERÚ.....23

2.1. EL DISCURSO DE LA COPLA.....25
2.2. LA HERENCIA COLONIAL.....27
2.3. EL ROMANCERO COLONIAL.....28
2.4. LA COPLA EN CAJAMARCA.....33

CAPÍTULO III: HISTORIA Y ESTRUCTURA DEL CARNAVAL 35

3.1. CARNAVAL Y CULTURA POPULAR.....38
3.2. TEATRO Y FESTIVIDAD EN LOS ANDES.....40
3.3. CARNAVAL CAJAMARQUINO URBANO.....51
3.3.1. BANDO DE CARNAVAL.....55
3.3.2. CONCURSO DE COPLAS.....56
3.3.3. REINA DEL CARNAVAL.....56
3.3.4. ÑO CARNAVALÓN.....57
3.3.5. PATRULLAS Y COMPARSAS.....63
3.3.6. CORSO CARNAVALESCO.....65
3.3.7. EL PALO CILULO.....66
3.4. CARNAVAL CAJAMARQUINO RURAL.....68

000788

SEGUNDA PARTE.....72

CAPÍTULO IV: LA COPLA CAJAMARQUINA.....73

4.1. ACERCA DE LA COPLA CAJAMARQUINA.....74
4.2. SOCIEDAD.....89
4.2.1. VIEJOS Y NUEVOS TIEMPOS.....89

4.3. SEXUALIDAD.....98
4.3.1. MIRADA DEL AMOR.....98
4.3.2. ACTO SEXUAL.....102
4.3.3. PARIENTES Y VECINOS.....106

4.4.GÉNERO.....111
4.4.1. HOMBRE Y MUJER.....111

4.5. RITO 116
4.5.1. PARTICIPANTES.....117
4.5.2. ÑO CARNAVALÓN.....120
4.5.3. BEBIDAS Y COMIDAS.....125
4.5.4. COPLEROS Y COPLAS.....129

CONCLUSIONES.....133

APÉNDICE.....139

ANTOLOGÍA DE COPLAS DEL CARNAVAL CAJAMARQUINO.....140

BIBLIOGRAFÍA.....179

INTRODUCCIÓN

En el Perú, el estudio de la literatura popular comienza en el presente siglo con las investigaciones y recopilaciones realizadas durante las tres primeras décadas por Max Uhle, Adolfo Vienrich y los esposos d´Harcourt (Cf. Lienhard 1988: 50-51; Espino 1993: 50-53). Continúa en las décadas siguientes con el trabajo de quienes partieron desde las ciencias sociales (principalmente, la etnología y la antropología) para darle una particular importancia a la creación literaria. En este segundo grupo tenemos a José María Arguedas y Sergio Quijada Jara como los casos más destacados. En los últimos veinte años, esta labor ha sido retomada por investigadores -e incluso instituciones- que han hecho suyos los métodos y técnicas de análisis de la moderna teoría literaria y han propuesto una ampliación del corpus de la literatura peruana.

En particular, la poesía popular ha sido estudiada desde diferentes enfoques, y se la ha relacionado, casi siempre, con la música, la danza y el teatro. Estas representaciones artístico-culturales forman una unidad; es decir, están dentro de un mismo contexto, siendo ésta una de las razones por las que la poesía popular en nuestro país ha recibido pocas veces un tratamiento teórico global. Sin embargo, se debe señalar que los estudios de casos específicos brindarán a la larga el material necesario para realizar la síntesis crítica de una poesía que tiene, algunas veces, filiación milenaria.

Por otro lado, existe una restricción geográfica que singulariza a la poesía andina, expresada con acompañamiento de música. Vale decir que se ha privilegiado casi siempre a la que es producida en lengua quechua, en el centro y sur andino. La poesía andina y su forma musical en la sierra norte, al igual que otras manifestaciones culturales de esta región, son aún poco estudiadas y ésto contribuye a excluirlas de toda evaluación de conjunto.

Nuestro objeto de estudio es la copla del carnaval cajamarquino para lo cual planteamos una visión integral que contemple este «género» (la copla) y el contexto de su enunciación. Con este enfoque se podrá explicar la poesía popular y su inclusión en el proceso histórico-social del Perú

tal como propone Antonio Cornejo Polar en «La literatura peruana: totalidad contradictoria» (1982), considerando la particularidad de cada producto cultural.

La tesis que presentamos la hemos titulado «La copla cajamarquina: Las voces del carnaval». En ella, como parte central, desarrollamos un estudio sobre las coplas que se cantan en esta celebración festiva realizada en febrero o marzo. Cabe destacar que muchas de estas coplas se vienen cantando año tras año y han sido publicadas por compositores y recopiladores, en forma autoral o anónima.

He elegido este tema por ser natural del departamento de Cajamarca, y porque siempre he tenido una particular estimación por aquellas breves canciones que alegraron mi niñez y mi adolescencia. Por otro lado, hallamos ahora la oportunidad de poder unir aquel regocijo personal con la rigurosidad de la formación académica que hemos recibido en las aulas sanmarquinas.

En las coplas seleccionadas, detectamos un momento de cambio a nivel del contenido y de la forma, por el abandono de ciertas orientaciones temáticas y estilísticas (relacionadas en muchos casos a modificaciones ocurridas en el carnaval como festividad), así como la permanencia de otros temas y estilos que tienen vinculaciones con las culturas occidental y andina.

Estamos hablando de una literatura y una cultura con vida que se renueva constantemente, que lucha por preservar su autenticidad, pero también su versatilidad.

El objetivo principal de nuestra investigación es vislumbrar una interpretación de las coplas del carnaval de Cajamarca como un caso de la creación artística verbal de la región andina del norte del país, con los riesgos que tiene asumir un estudio que no cuenta con muchos antecedentes, pero que, por ello, se vuelve necesario.

Las hipótesis que planteamos en la presente investigación son las siguientes:

1. 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.

2. Las coplas del carnaval cajamarquino son textos que plantean creativa y críticamente una voz alternativa dentro de las tensiones entre el tiempo actual y el tiempo pasado. Las coplas del carnaval cajamarquino 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. Esta voz se dirige a un receptor que participa del contexto festivo.

3. Las coplas que estudiamos se dan en un tiempo de auge o propiciamiento de lo reproductivo, lo cual alcanza no sólo a lo agrario o lo económico, sino también a lo cultural y humano. La confluencia asegurada de recitadores y cantantes de coplas anuncia su supervivencia, su permanencia y su subsistencia en una región de primera importancia geocultural como es Cajamarca.

Para comprobar estas hipótesis, hemos dividido la tesis en dos partes: La primera comprende tres capítulos. El primer capítulo contiene los conceptos teóricos pertinentes para comprender el contexto cultural en el que se produce la poesía andina. En el segundo capítulo presentamos algunas huellas de la copla en el Perú, como forma poética específica, reconociendo el devenir de la copla desde tiempos coloniales. En el tercer capítulo tratamos sobre la festividad del carnaval y su rol en una sociedad que aún lo considera el inicio de la abundancia y el reencuentro (aunque a veces, liquidación definitiva) con el pasado.

En la segunda parte de nuestra tesis que corresponde al cuarto capítulo nos centramos en el análisis de una selección

de coplas producidas durante el carnaval de Cajamarca, y que hemos reunido en dos visitas a esa ciudad, durante los años 1995 y 1996. Tratamos de ubicar los núcleos temáticos centrales de las coplas: el amor, la visión del otro, las relaciones de parentesco y la autorreferencia al carnaval. Al final, como apéndice, presentamos la trascripción del corpus general de las coplas seleccionadas ordenado bajo los criterios socioculturales de nuestro estudio.

No hubiera sido posible «La copla cajamarquina…» sin la colaboración de mis amigos y maestros. En especial agradezco a mi asesor el profesor Gonzalo Espino por su colaboración y simpatía y también por ser en gran parte el responsable de los aciertos de esta tesis. Al profesor Manuel Larrú, admirado maestro y amigo, por sus invalorables aportes iniciales y su constante ayuda bibliográfica. Al profesor Carlos Garayar por su generosidad, paciencia e importantes sugerencias. A Alberto Cuya por su colaboración desinteresada, a Elías Rengifo por su participación y su apoyo en este proyecto y a Isaac Huamán por su preocupación e interés.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

LA CULTURA ANDINA CONTEMPORÁNEA

Las coplas del carnaval cajamarquino son un notable ejemplo de cómo las colectividades rurales y urbanas expresan su poesía en castellano que se canta en el norte del Perú[1], y que, por ello, está íntimamente enlazada con otras formas artísticas como la danza y la música. En segundo lugar, resaltamos el lugar donde se producen y difunden estas coplas:

---

[1]. Esta frase es tomada, en parte, del subtítulo del libro de los hermanos Montoya (1987) y corresponde a un sentir manifiesto de la riqueza poética que hay en el país. Alejandro Romualdo (1984: 3) dice al respecto: "De todas las regiones, con propia temperatura y sus climas característicos, con sus puros colores y timbres, se concentra aquí [en el Perú] una diversidad lírica verdaderamente admirable. El hombre de la costa, de la sierra y de la amazonía, sigue cantando con igual fuerza y dulzura, desde hace centurias. Desde la edad imperial hasta la republicana. En quechua, en aymara, en castellano, en congo, en cashibo, en amuesha, en conibo, y en todas nuestras lenguas aborígenes. Es el Perú el que canta. [...] Son las vastas capas populares las productoras anónimas de energía inextinguible".

Cajamarca. Esta región, que se inscribe en el más amplio y complejo sistema cultural de la costa y sierra norte, constituye una zona aún poco estudiada y destacable por su rol simbólico en el desarrollo de la cultura peruana, como lugar del tenso encuentro entre dos tradiciones.

1.1. ORALIDAD Y ESCRITURA

Para la concepción de la copla como parte de la literatura nos valemos del 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 (marco en el que podemos circunscribir a la copla), concebido como parte de una "compleja multiplicidad" que tiene su base en las estructuras de la sociedad peruana, mantiene relaciones de complemento con los otros sistemas. Con la literatura culta[2], mantendría algunas conexiones como el cierto "mimetismo (lingüístico) anacrónico", que se manifiesta en la historia de la copla en el Perú. Sobre este concepto, Cornejo Polar manifiesta:

---

[2]. El término "erudito" o canónico podría reemplazar al adjetivo "culto", para delimitar a la literatura escrita en castellano y adscrita, plena o mayormente a la tradición cultural de Occidente.

> "[...] el mimetismo anacrónico de cierta poesía popular, con respecto al lenguaje de la poesía culta anterior, debe entenderse como reproducción simbólica de la posición subordinada de las clases que la producen, y del constreñimiento objetivo que sufre su creatividad, de la misma manera que los frecuentes procesos de resemantización, que sesgan la tradición recibida y la fuerzan a portar nuevos sentidos, tiene que remitirse, en iguales términos, a la resistencia y combatividad del pueblo que, a partir de situaciones concretas, intenta reordenar la sociedad toda, incluídos los sistemas de cultura." (Op. Cit. 1989: 196)

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 y observando algún rasgo lingüístico (léxico, sintaxis, etc.) de otra lengua. De seguro, los contactos con este sistema, otorgan puntos de estudio tan fructíferos como el anteriormente señalado. Principalmente, notamos que son los procesos de la oralidad y la escritura[3].

La primera confirmación que nos sale al encuentro tiene que ver con la legitimidad con que la poesía de tradición oral[4]

---

[3]. Sólo como ejemplo mayor tenemos a Mariano Melgar y sus yaravíes, muchos de los cuales se siguen cantando hasta la actualidad. Valdría recordar que Melgar encontró al yaraví como un género de la tradición musical mestiza derivado sobre todo del harawi; es decir, Melgar no fue el creador de los yaravíes, sino quien los recreó y difundió bajo una forma poética escrita.

[4]. Aunque resulte muy elemental y circunscrita a la macrohistoria de una sociedad tradicional, la definición de Juan Vansina (1966: 7) vale para una aproximación a esta área: "Entendemos por tradición oral, todos los testimonios orales concernientes al pasado que se han ido transmitiendo de boca

(ya sea en castellano, quechua u otro idioma) se instaura en nuestra literatura por sus propios méritos artísticos. No sólo están las numerosas antologías e investigaciones, sino que, principalmente, año a año, se revivifica el circuito de la oralidad en el cual, en el caso de las coplas, nuevos autores (conocidos o no) crean textos. En estos momentos se hace evidente, el carácter territorial de la tradición oral, entendido como su capacidad para estar nutrida de formas discursivas como son los movimientos, olores, paisajes, oralidad misma, que aluden unívocamente a "la circunstancia que narra, en un tiempo específico, y que puede variar de una festividad a otra".

Al concepto de territorialidad, asociado con la oralidad, se le puede unir el sentido ritual que adquiere el espacio aludido por el discurso oral. Esto tiene que ver con la noción de *kawsay* como propone Manuel Larrú en «Presupuestos teóricos para una aproximación a la tradición oral» (1993: 8-9), es decir, tiene que ver con la naturaleza viviente. Bajo esta noción, el territorio que delimita el discurso de la tradición oral está superpoblado, pues cada lugar tiene un nombre y está habitado por un ánima. Mircea Eliade (1967)

---

en boca". Complementa Vansina: "La tradición oral sólo comprende testimonios auriculares; es decir, testimonios que comunican un hecho que no ha sido verificado ni registrado por el mismo testigo, pero que lo ha aprendido de oídas" (pp.33-34), descartando a los rumores que sólo, luego de procesados, dan nacimiento a tradiciones orales, pero que tienen la fresca huella de la actualidad.

denomina espacio sagrado a esta concepción del territorio. Como complemento de este concepto, tenemos la noción de tiempo sagrado, que es aquel en el cual se desarrolla la festividad religiosa o conmemorativa.

Uno de los autores que ha tratado esta problemática es Walter Ong en **Oralidad y escritura** (1987). Sus investigaciones abordan la relación entre el pensamiento y su expresión verbal en la cultura oral, y, en segundo lugar, el pensamiento y la expresión plasmadas por escrito. Ong también investiga los procesos con los que ambas expresiones (oral o escrita) se interrelacionan. Este objetivo tiene algunas consideraciones elementales, como son el gran peso que tiene lo oral sobre lo escrito, a tal punto que llega a postular que la escritura nunca podrá prescindir de la oralidad; porque el acto de leer -el complemento ineludible del acto de escribir- significa «convertir [un texto] en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas" (Ong 1987: 17).

Ong también considera a la tradición oral, a la herencia de representación, géneros y estilos orales, no como "literatura oral", sino como "vocalizaciones", adaptando una proposición terminológica de Northrop Frye para la poesía épica. De allí que Ong considere que podemos referirnos a

todo arte exclusivamente como "épica", vocablo que tiene la misma raíz del protoindoeuropeo *wekw* (o su equivalente latino *vox* o inglés *voice*) que se basa firmemente en lo vocal, lo oral.

1.2. MÚSICA TRADICIONAL ANDINA

La producción musical de las culturas tradicionales, como la andina, tiene algunas de las características que investigadores como Curt Sachs en **Musicología comparada** (1967: 9) mencionan en forma detallada y que dan el marco teórico adecuado para entender el contexto artístico-musical de la poesía popular. Principalmente, tratándose de la copla, es decir, de una vocalización que pertenece, por igual, al circuito de lo literario y lo musical, se comprueba cómo "ningún sonido se concreta sin impulso interior [que no está] aislado [ni] separado de las tensiones comunes de toda colectividad, de los sentimientos y de las ideas de cada uno de los miembros de la comunidad" (Ibid. 1967: 9). Hay un contexto de producción que tiene que ver con la exteriorización de un deseo de juego, ya sea sólo motor, erótico o mágico.

El carácter totalizador de la música no sólo tiene que ver con el hecho de que todo el pueblo la practique, sino también con esa unidad indisoluble que se forja entre el

canto, la instrumentación y el baile. Debido a esto, a veces, es difícil establecer una frontera entre estas actividades y hace pensar en una falta de seriedad y "profesionalismo" de sus ejecutantes. Definitivamente, hay una diferencia que se establece entre quienes cantan, tocan y bailan **en** una comunidad que comparte también ese ánimo creativo y propiciatorio, y quienes lo hacen exclusivamente delante de otros y **para** otros. En este último caso ya se está hablando de otra intencionalidad de la música que, históricamente comprobable, sufrió un tránsito de un estado "natural" a una calidad de actividad artística profesional donde lo comunitario y lo ritual comparte el espacio con lo estético. En la sociedad andina peruana tenemos, en estos últimos treinta o cuarenta años, la posibilidad de observar y matizar estos tres momentos que Sachs menciona, pues hay música "natural", música "profesional" y otra que va o viene de ésta a aquella, que no necesariamente establecen un tránsito (como enfatiza Sach) sino, en muchos casos una simultaneidad entre «lo natural» y «lo profesional».

Cabe destacar que la música que se vale, al mismo tiempo, de la representación "natural" y la "profesional" pone de relieve el carácter "cosmopolita" de la música (Sachs 1967: 49), es decir, el hecho de la interinfluencia entre la producción popular y la culta, hecho que también se observa en la Literatura, como vimos en la clasificación de A. C. Polar.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos - Facultad Letras, Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

Tratándose de la música del carnaval cajamarquino, y especialmente de la letra de sus coplas, aún no se puede comprobar el paso total a un tipo de producción donde "lo profesional" sea lo principal, pese a que la festividad en su conjunto haya tomado las características de un espectáculo previamente organizado, incluso teniendo en cuenta al público visitante. Tal vez en el caso de las coplas, en su letra o su música, haya un factor que evite que sus ejecutantes se vuelvan profesionales en su mayoría. Este factor podría ser la brevedad de su estructura poética (compuesta sólo por cuatro versos octosílabos), que pese a esto, logra efectos semánticos muy amplios.

Sin embargo, no hay que dejar de mencionar a autores y/o intérpretes de coplas que, rescatando formas acumulativas de las coplas (principalmente, las coplas de contrapunto[5]), compiten en los concursos, publican antologías o graban discos. Queda, pues, en el talento personal, como caracterización del "individualismo propio de toda civilización" (Ibid. 1967: 50), el logro de una forma musical que entra en armonía con las exigencias de duración de la festividad.

---

[5]. Sobre el contrapunto, véase la sección correspondiente a la pareja como tema predominante, capítulo IV de este trabajo.

1.3. TRANSCULTURACIÒN Y SINCRETISMO

Los aspectos relevantes hasta el momento para nuestra investigación tienen que ver con las relaciones entre oralidad y escritura, estudiadas por Walter Ong, y la diferencia entre música 'natural' y música 'profesional', esbozada por Curt Sachs. Las coplas del carnaval de Cajamarca obedecen a la producción propia de una cultura donde lo oral y lo escrito se encuentran en tensión, siendo, a veces estos poemas, anónimos, colectivos, u obras de un individuo que vindica su condición de autor. Por otra parte, tenemos el marco teórico que proponemos a partir de Sachs (cuyas investigaciones pueden incluirse en la actual disciplina de la etnomusicología[6]) para enfocar comparativamente producciones musicales que varían de lo "natural" a lo "profesional".

Teniendo en cuenta estos conceptos, observamos que es necesario desarrollar la noción de transculturación[7]. Esta

---

[6]. Para Rodolfo Holzmann (1987: 19-20), "el objeto de la etnomusicología [...] es el estudio de [...] la música en su perspectiva universal: la música tradicional perteneciente a todos los estratos culturales de la humanidad. Por lo tanto, abarca toda la música tradicional, folklórica y tribal, además de la música culta de Oriente y de la popular, con sus respectivas formas híbridas e intermedias". La amplitud de la definición de Holzmann desambigua muchos hechos que pueden limitar el campo de aplicación de esta disciplina. Por lo tanto, la música de carnaval, que incluye el canto de coplas, se inscribe en el área de la etnomusicología.

[7]. Lienhard (1993: 11) anota lo siguiente sobre la génesis de este concepto: "El concepto de transculturación fue creado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, sobre todo como recurso para oponerse a la antropología dominante en ese momento que era la antropología norteamericana. La

consistiría en la asimilación de algunas características de una cultura "otra", debido a lo cual lo ajeno se transforma en propio, produciéndose un enriquecimiento o empobrecimiento de una matriz cultural. Al respecto, Martín Lienhard en «Algunos aspectos de la trayectoria cultural andina» (1993) manifiesta que el concepto de transculturación se puede emplear dentro de las propias culturas marginadas, en las que ha habido procesos de fusión, yuxtaposición o simple inclusión entre los elementos de los sectores marginados o antiguos con elementos de la cultura nacional.

En la copla de carnaval, este proceso puede observarse a nivel diacrónico o histórico, es decir, desde el mismo momento en que la copla incursiona en el escenario andino como una manifestación festiva y sarcástica de la soldadesca española. A partir de ese momento, se presenta un nuevo panorama en las artes europeas y en las artes americanas. Asimismo, la transculturación está presente si hacemos una historia inmediata o cercana, que explique los elementos que han convertido al carnaval (contexto ritual de las canciones) en un espectáculo en el que se han reprimido algunas manifestaciones de violencia para dar paso a otras más

---

antropología norteamericana trabajaba con el concepto de aculturación. En realidad, la aculturación -tal como fue concebida por los antropólogos norteamericanos- preveía todo tipo de modalidades de contexto del choque cultural, pero en la práctica de los futuros investigadores que aplicaban este término, parece que significaba simplemente la pérdida progresiva de la cultura tradicional que iba a terminar a plazo mediano o largo en la asimilación total a la cultura occidental".

visuales, como el desfile de los carros alegóricos o los concursos de belleza. Estos factores hacen ver que hay nuevas exigencias de la sociedad, que se ve ante la modernización tecnológica y los modelos contemporáneos de arte popular (como el famoso carnaval de Río de Janeiro, en Brasil).

Aunque la denominación de literatura transcultural está ampliamente extendida y usada, no es el único concepto que puede explicar un suceso tan antiguo en la humanidad como el contacto entre dos culturas. Al respecto, el crítico literario Miguel Angel Huamán en **Poesía y utopía andina** señala que "ninguna literatura puede irrogarse la totalidad del universo de la praxis cultural [el término transcultural supone esta afirmación] y que, por lo mismo, toda literatura exige su inserción en los procesos de conciencia y pensamiento para precisar en operaciones y transformaciones su tendencia concreta" (1988:28). Huamán propone denominar *sincrética* a la literatura, que remarca «el carácter particular de las asimilaciones, fusiones y contaminaciones presentes en los textos resultantes de una interacción cultural". Asimismo, infiere que el producto de dicho contacto no se constituye aún como un signo total, pues se está en plena construcción de una literatura en nuevas condiciones histórico-sociales.

El término transcultural, para Huamán, puede ser usado para referirse, en el contexto anterior, sólo al caso de la

lengua. En el castellano hablado en la sierra puede reconocerse la lógica de pensamiento que revela la adaptación ocurrida por la pérdida de un idioma anterior (quechua, aimara o culle, por ejemplo). En este mismo sentido, Manuel Larrú (1993: 8) identifica el fenómeno mayor donde lo sincrético se asienta. Se trata de la naturaleza dinámica de la tradición oral, por la cual una cultura sometida como la andina, elabora mecanismos de subsistencia de sus tradiciones y su percepción del mundo, a través de formas disyuntivas que incorporan formas y significantes provenientes del mundo occidental, conservando significados propios y a veces de antiquísima raíz (como la relación que existe entre el torito de Pucará y el culto a los camélidos americanos, en el arte popular andino). Son mecanismos disyuntivos que buscan dar cuenta de aspectos culturales nuevos.

CAPÍTULO II

LA COPLA EN EL PERÚ

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 Africa y Oriente, se convierte en un elemento constitutivo de la cultura peruana. En el campo del arte, se produce la revitalización y resemantización de algunos géneros literarios traídos de la Península Ibérica.

Uno de los géneros literarios escritos 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. Esta literatura es patrimonio de los soldados, que expresaban en ella su añoranza de la tierra dejada[8] o su opinión irónica respecto a las acciones bélicas o acaso su desconcierto e incapacidad para nominar una realidad nueva. Como consecuencia de ello, se inició un proceso que en general podemos calificar como la formación de un fondo cultural común en la mayoría de las actuales repúblicas hispanoamericanas, basado en la preeminencia del castellano como lengua dominante y la conservación de formas estróficas que los sectores populares mantuvieron y recrearon, pero simultáneamente intercedida por formas y estrategias discursivas propia de la región, entre ella el hecho de que ya no sea el castellano hispánico, sino un castellano que se redefine en una nueva espacialidad (Castellano andino, etc).

Como ejemplo de este fondo cultural común en Hispanoamérica tenemos las siguientes coplas que tienen contenidos temáticos semejantes a los que observamos en nuestra antología:

---

[8]. Ramón Menéndez Pidal (1939: 11-12) ha dado una explicación sobre los mecanismos de producción (básicamente orales) del romancero los mismos que pueden ampliarse a casi toda creación poética popular de la época: "Seguramente en la memoria de cada capitán, de cada soldado, de cada negociante, iba algo del entonces popularísimo romancero español, que como recuerdo de la infancia reverdecería a menudo para endulzar el sentimiento de soledad de la patria, para distraer el aburrimiento de los inacabables viajes o el temor de las aventuras con que brindaba el desconocido mundo que pisaban".

Copla de Guaranda, Ecuador

La naranja cuando nace
nace hojita por hojita,
así principia el amor,
palabra por palabrita.
(Hidalgo 1984: 93)

Armadillo colombiano

Aquí me pongo a cantar
en esta tierra llanita,
a ver si puedo sacar
de todas la más bonita.
(García Prada 1971: 24)

Copla de Santiago, Argentina

El amor del hombre pobre
es como el perro sin dueño,
tiene hambre y no come a gusto
se acuesta y no tiene sueño.
(Canal Feijoo 1937: 105)

Cante flamenco, España

Anoche soñaba yo
Que dos negros me mataban,
Y eran tus hermosos ojos
Que, enojados, me miraban.
(M. y Alvarez 1975: 328)

2.1. EL DISCURSO DE LA COPLA

A los albores de la época colonial peruana pertenece la famosa copla que se refiere a la anécdota de la expedición española de Pizarro y Almagro en la desértica Isla del Gallo. De esta copla "decíase sin vacilaciones haber nacido en agosto de 1527 [...] su autor, el trujillano Juan de Saravia" (Lohmann 1950: 20)[9]. Se acepta casi por consenso la versión según la cual los soldados de esta expedición envían a don Pedro de los Ríos, gobernador de Panamá, estos versos, encubiertos dentro de un ovillo de hilo, en los que protestan contra Diego de Almagro y Francisco Pizarro:

[9]. Raúl Porras Barrenechea (1941) ha sugerido que esta copla es producto del ingenio del conquistador Juan de la Torre, en 1532.

Pues señor gobernador
mírelo bien por entero
que allá va el recogedor[10]
y aquí queda el carnicero[11].

La leyenda que explica esta copla sugiere, además de la crítica implícita a lo cruento de la expedición militar, una suerte de comunicación en voz baja, a causa de la censura que había. En esta copla, que ha sido calificada por algunos investigadores como la primera muestra [escrita] de literatura en el Perú[12], también podemos notar la mención al envío clandestino de los versos en un ovillo de hilo como un complemento de la producción furtiva, censurada, cuyo sentido contestatario será en adelante una de las formas de representar las voces disidentes en la poesía peruana. Este tipo de coplas siguió produciéndose en situaciones similares. En cuanto a su permanencia y vigencia, el crítico Mirko Lauer (1982: 68-69) comenta:

> La copla de la conquista [...], si se mantiene en un momento dado a pesar de haber sido imitativa, a pesar de haber sido menor, es porque de alguna manera eficaz se constituye en vehículo de transmisión de ideas para un grupo humano [...] y logra [...] cargarse de una serie de contenidos que tienen una importancia histórica que va más allá de la cosa testimonial.

---

[10]. Alusión a Almagro que se encontraba en Panamá «recogiendo» o enganchando soldados para continuar la conquista del Perú.

[11]. Alusión a la crueldad y la ambición de Francisco Pizarro.

[12]. Luis Alberto Sánchez (1981: 184) la califica como el "primer destello literario del Perú, en idioma castellano".

Cuando Lauer dice que la copla de la Conquista "va más allá de la cosa testimonial" pone en claro que debemos prestar interés a la rica tradición a la que pertenece, porque este momento de la literatura peruana impulsará el proceso poético, tanto oral como escrito.

2.2. LA HERENCIA COLONIAL

Muchos otros ejemplos de coplas, romances y canciones se encuentran en las crónicas de la conquista y colonización. Posteriormente, cuando se inician las guerras civiles entre los conquistadores, la copla se vuelve un instrumento de defensa, ataque, y vaticinios festivos, como lo ejemplifica la siguiente estrofa recogida por Cieza de León:

> Almagro pide la paz
> los pizarro guerra, guerra,
> ellos todos morirán
> y otro mandará la tierra.

En esta época de instauración del régimen colonial, hay tres momentos en que se da una gran producción de coplas: 1) durante la muerte de Almagro, 2) en la rebelión de Gonzalo Pizarro -cuando la copla se estiliza y llega a su perfección durante la etapa de Francisco de Carvajal, llamado "El demonio de los Andes"- y 3) en el inicio del afán cultista que da preferencia al romance que también se perfecciona como género

culto. Esto último sucede en tiempo del gobernador organizador La Gasca que marca el límite entre el periodo de la conquista y el virreinato.

Paralelamente a este proceso de creación popular anónima, se da también en Hispanoamérica la apropiación de versos que pertenecen a poemas de autores conocidos. Al respecto, Ramón Menéndez Pidal (1939: 90-91) relata cómo en el siglo XVII muchos cantares que hoy van de boca en boca fueron tomados de las canciones de poetas españoles como Antonio de Mendoza. En esta asimilación se eliminó algunos recursos estilísticos, como el de la rima doble de cuarteta (ABBA). Veamos un estribillo de una canción de Mendoza y la copla de un autor anónimo, que evidencian este proceso:

CANCION	COPLA
No corras, arroyo ufano, que no es tu caudal eterno, que si te lo dio el invierno te lo quitará el verano.	Arroyo no corras más, miá que no has de ser eterno, que t` ha de quitar er verano lo que t` ha daito el invierno.

2.3. EL ROMANCERO COLONIAL

El desarrollo del romancero en el Perú brinda también algunos datos acerca de la relación entre lo popular y lo culto, y, principalmente, acerca de la producción de textos orales. En cuanto al primer punto puede afirmarse que, al

igual que la copla, el romance tiene su época de "moda literaria" y que, después de pasada ésta, queda circunscrita en el contexto de la creación popular configurando el imaginario "español americano"(fruto de un fondo común cultural). Como hipótesis puede sugerirse que cuando el sector popular reasume su rol protagónico en la sociedad, los géneros populares tienden a revitalizarse e invertir el proceso de asimilación, tomando algún elemento o estructura de la literatura culta para circunscribirlo en la popular.

Tanto en el caso de la copla como en el del romance, se trata de géneros originados en épocas anteriores al Renacimiento y que son aceptados por el gran público, es decir, por los sectores populares. Se reconocen ciclos históricos alrededor de los cuales se agrupan temáticamente los romances o composiciones de corte popular en el Perú: Conquista, y guerras civiles, Antequera y Castro, Túpac Amaru, Emancipación, etc. que Rubén Vargas Ugarte al preparar su trabajo sobre Nuetro Romancero lo propone como la "visión poética de nuestra historia" (1951: VI-VII).

La transmisión oral del romance tiene sus características propias: su autor recrea el romance para el agrado de los oyentes. Por esto, el texto varía en cuanto a su contenido, porque no lo expresa un autor «profesional»: "cada autor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en

mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua" (Menéndez Pidal 1939: 74). En este mismo sentido, puede hablarse de una ruptura y continuidad en el romancero como lo hace Gonzalo Espino Reluce (1991: 3) al tratar el ciclo de Túpac Amaru:

> «Es ruptura porque no necesariamente representa las formas usuales del ejercicio literario de la época, ni siquiera se ubica en los mismos canales de consumo y reciclaje; su paradero, por el contrario, está en la manera como hechos históricos son tomados por dicha poesía [...] y la imagen de continuidad la da fundamentalmente el hecho de que esta literatura aparezca en ciclos mayores interrelacionada a los más importantes acontecimientos de la época [primeras protestas de los españoles americanos y gesta independentista].

Al ciclo de Túpac Amaru pertenecen, en condición de precedentes, las décimas, coplas, glosas e historietas que aparecían en los pasquines de ciudades como Arequipa[13], donde la producción de pasquines fue mayor.

En la época de la emancipación, la copla y el romance reasumieron su importancia utilizando el tema de la libertad como motivo principal. También es usado, en el lado contrario, para manifestar la desazón por el fin del gobierno español en el Perú. Los versos de una copla que hacen alusión al virrey La Serna dan testimonio, como dice Vargas Ugarte, de "un

---

[13]. "El pasquín es una poesía de censura popular, de burla y amenaza en tono mayor. Por lo que conocemos, podemos clasificar a dichos carteles y cartelitos en tres clases: verso, prosa y los que llevan texto y dibujos." (Xavier Bacacorzo, 1971: 16-17).

florecimiento poético desusado, cosa que es natural que ocurra cuando vibra con más intensidad el alma de un pueblo":

> Aprended las flores de mí
> lo que va de ayer a [h]oy
> que ayer maravilla fui
> y [h]oy sombra mía no soy.[14]

La época republicana ha supuesto la configuración de un país en el que las tradiciones culturales (y, dentro de ellas, las literarias) se han redefinido muchas veces teniendo en cuenta sus antecedentes. Por ello, al igual que en la época virreinal también en la actualidad pueden hacerse paralelos entre las composiciones populares del Perú y España. Este trabajo lo realiza, tangencialmente, Luis Rocca Torres (1985) al analizar algunos aspectos musicales y culturales en Zaña, pueblo ubicado en la costa norte del Perú; Rocca encuentra para algunas coplas españolas populares sus correspondientes peruanas:

VERSION ESPAÑOLA	VERSION PERUANA
Ayer me dixiste que hoy hoy me dices que mañana y mañana me dirás que me vaya enhoramala. (Rocca Torres 1985: 107)	Ayer me dijiste que hoy hoy me dices que mañana mañana me dirás ya se me quitó la gana. (Rocca Torres 1985: 107)

[14]. Este poema tiene su origen escrito en el Siglo de Oro. A veces se le atribuye a Góngora, pero es difícil fechar su creación.

En la torre de mis gustos
en lo más alto me ví
los cimientos fueron falsos
otro subió, yo caí.
(Rocca Torres 1985: 107)

En la torre de mi gusto
donde tan alto me ví
como el cimiento fue falso
otro subió y yo caí.
(Rocca Torres 1985: 107)

En ambos casos, estas coplas son cantadas con acompañamiento de guitarra. Las coplas peruanas pertenecientes a la región de Zaña (a donde migraron muchos cajamarquinos), revelan que se ha producido un interesante proceso cultural entre lo hispano, lo indígena y lo negro africano[15] como parte del "caminar del canto del pueblo", como dice Rocca. Es claro que este proceso también se produce en España, hasta la actualidad, como lo muestra Antonio Machado y Alvarez (1975). Hay incluso una diferencia terminológica, pues en España se llama *cantar*, en el ámbito culto, a lo que se llama *copla* en el popular:

CANTAR

En tu escalera mañana
He de poner un letrero
Con seis palabras que digan
Por aquí se sube al cielo.
(Machado y A. 1975: 309)

COPLA

En la puerta de tu casa
He de poner un letrero
Con letra de oro que digan
Por aquí se sube al cielo.
(Machado y A. 1975: 309-10)

[15]. Con respecto a la participación de la población negra en la difusión de las coplas, Rocca dice: "El hecho de que décimas y coplas similares hayan sido encontradas en diversos lugares de la costa de asentamiento de población negra, pondría en evidencia que habrían elementos culturales comunes y desarrollo artístico compartido" (Rocca Torres 1985: 358).

2.4. LA COPLA EN CAJAMARCA

En el área cultural de la costa y sierra norte del Perú tenemos una variada gama de canciones, bailes y fiestas con ritmos musicales muy alegres como la marinera, el tondero y el carnaval que singularizan a su población. Coinciden con la sierra central y sureña en la realización de actividades festivas, como el puqllay o carnaval del sur andino, en los que abundan canciones de júbilo y expresiones graciosas y burlescas. Una misma fiesta (el carnaval) comprueba su carácter pan-andino en el Perú, aunque lo tenemos también en otras regiones andinas de Sudamérica, como Oruro, en Bolivia.

El departamento de Cajamarca es una de las zonas del Perú en la que se puede apreciar una importante producción de coplas. Esto podría explicarse por el rápido proceso de expansión cultural española en esta región, producido tan pronto se dio la conquista. A ello se debe la gran trascendencia de las coplas en una fiesta de tanto arraigo popular como es el carnaval, entre los meses de febrero y marzo.

Las coplas antiguas de Cajamarca han sido estudiadas por Mario Florián (1994: 114) quien detalla que hacia 1822, se componía "la copla o redondilla o canción lírica popular de nombre *La cajamarquina*, compuesta a propósito en lengua

hablada [...] para levantar fuego en el fervor patriótico de los jóvenes cajamarquinos, que, en calidad de voluntarios, se enrolaban en las huestes de la patria". Esta copla, que demuestra una singular capacidad creadora para el verso cantado revela un cierto nivel de ambigüedad, pues no se sabe si quien habla es una madre a su hijo o una esposa a su marido:

Toma tu fusil, mi querido,
vuela al campo del honor,
y a mis brazos no regreses
si no vuelves vencedor.

La copla popular sobrevive hasta la actualidad, pues juntamente con el romance y otras formas poéticas, son expresión de sucesivas modificaciones que los convierten en poesía tradicional. Principalmente, en el caso de las coplas, esto se nota en las fiestas de carnaval de cada año.

CAPÍTULO III

HISTORIA Y ESTRUCTURA DEL CARNAVAL

La celebración del carnaval se produce como parte del conjunto de costumbres de los lugares tradicionalmente católicos, donde esta festividad antecede a la cuaresma, que conmemora los cuarenta días que Jesús pasó en el desierto, como prueba y preparación para la predicación del evangelio. En este capítulo presentamos los elementos y relaciones centrales del carnaval como festividad y un esbozo de la estructura básica del carnaval de la ciudad de Cajamarca; precedido de una brevísima reseña de algunos aspectos históricos del carnaval en Occidente que sólo tiene la función de servir como preámbulo.

Según los estudios de Mónica Rector (1989), el carnaval[16] deriva de algunas celebraciones arcaicas de los romanos como las Saturnales, las Bacanalias y las Lupercalias, siendo su referencia más antigua la sociedad griega, hacia el año 1100 a. c[17].

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. El carnaval suele asociarse también con la adoración a Isis, considerada por los antiguos egipcios como la diosa de la maternidad y la fertilidad.

En estas celebraciones se presentaban una serie de danzas alegres donde la mascarada y el libertinaje eran característicos. Se daban en las fiestas romanas, por ejemplo, "comparsas festivas y populares, con interminables danzas de personajes enmascarados quienes entonaban canciones con

---

[16]. En otros idiomas, los equivalentes de la palabra carnaval son, "Fasching", "Mardi-Gras", "Vastelaovend" (Mónica Rector 1989: 51).

[17]. El carnaval parece remitirnos al enfrentamiento entre el paganismo y el cristianismo, originado en una época en que ambas manifestaciones eran más enérgicas que en la actualidad (Caro Baroja 1979: 153-154).

sátiras picarescas y obscenas" (Ibáñez Rosazza 1975: 4-5).

La etimología más conocida para la palabra carnaval según Ber Essers, viene de "carrus navalis", nombre que los romanos dieron a una litera o carro en forma de barco. Un carro, con estas mismas características, sobre el cual estaba la imagen de Dioniso, era paseado en procesión por la ciudad de Atenas cuando se celebraba durante tres días la llegada de la primavera. Debido a la expansión del imperio y a la popularidad de sus fiestas, el carnaval se difundió en otras regiones de Europa.

Por la asociación con la Cuaresma que se le fue atribuyendo, el carnaval adquirió un carácter cíclico desde estos tiempos. A los tres días del carnaval le seguía su opuesto, el miércoles de ceniza, es decir, una manifestación de duelo, en el que predominan valores cristianos[18]. Nos encontramos, pues, en un periodo, antes de la Cuaresma, en el que se puede comer carne, un periodo "carnal"; luego, vendrá otro en el que ha de dejarse la carne ("carnestolendas") y uno

---

18. Caro Baroja (1979: 52) ha escrito al respecto: "La diferencia entre la alegría oficiosa del martes de carnaval y la tristeza obligatoria del miércoles de Ceniza se halla expresada [...] en una composición poética muy gráfica de Gaspar Lucas Hidalgo, el autor de los *Diálogos de apacible entretenimiento* ([...] 1605): `Martes era, que no lunes, / martes de Carnestolendas, / víspera de la Ceniza / primer día de Cuaresma. / Ved qué martes y qué miércoles, / qué vísperas y qué fiesta; / *el martes lleno de risa, / el miércoles de tristeza*'."(cursivas del autor)

más en el que se la ha dejado ("carnestoltes")[19]. Esta secuencia presenta al carnaval como un periodo previo, preliminar al ayuno, por lo que otro de sus nombres tradicionales es *antruejo*, palabra castellana, cuyo origen está en el término latino *introito* («entrada»).

Hacia el siglo XV, luego de la culminación de la reconquista española y la expulsión de los árabes en la península ibérica, la fiesta ya está generalizada. A consecuencia de ello, en algunas ciudades españolas el carnaval se ha mantenido hasta la actualidad como una celebración popular de gran acogida: Madrid, Sevilla, Cádiz, Reus, Galicia (en donde hay una gran tradición de coplas o pareados entre los jóvenes), Cáceres, en Extremadura. Asociado a los carnavales, también se produjo en España el establecimiento del "día de comadres", el juego con agua y otras diversiones festivas entre caballeros y señoritas.

3. 1. CARNAVAL Y CULTURA POPULAR

El investigador que ha planteado una teoría amplia sobre lo que significa el carnaval y, específicamente la

---

[19]. Según Antenor Nascentes (1932), etimológicamente el carnaval está ligado con el martes de absolución, día a partir del cual no se puede comer carne (en latín, *levare*). De esta asociación, Perocchi ha sugerido que la palabra carnaval proviene de *carnelevamen* que derivó a *carnevale*.

"carnavalización" del arte o la cultura es Mijail Bajtín[20]. Martin Lienhard en **Cultura andina y forma novelesca** (1990: 129-130), siguiendo a Bajtín, encuentra que los ritos carnavalescos que forman parte de la cultura popular europea, incluso, en algunos casos hasta la actualidad, tienen las siguientes características:

a) El cuestionamiento de las jerarquías establecidas y el *statuo quo*, mediante la representación de un transtorno ficticio de las relaciones de poder dentro de la sociedad, y la parodia de los mecanismos de dominación.

b) Dentro de una atmósfera de franca hilaridad, se imagina y se pone en escena 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.

c) No existe abismo entre actores y espectadores de la fiesta (estas funciones son intercambiables) y la igualdad y reciprocidad dominan las relaciones sociales en los momentos específicos de la celebración.

d) La celebración de la ambivalencia de la vida y la muerte deja transparentar un optimismo colectivo invencible:

---

[20]. Principalmente véase **Sous Renacimiento** y **Problemas de la Poética de Dostoievski.**

los recién nacidos sustituirán a los muertos, la abundancia seguirá a la escasez, etc.

La teoría de Mijail Bajtín define al carnaval como una inversión de oposiciones binarias a nivel social, a consecuencia de la falta de prohibiciones presente en toda la historia del carnaval[21]. Esta inversión estaría regida por el ciclo de las estaciones. En algunas de las estaciones del año un sector social, por lo general de posición inferior, estaría facultado para ejercer una autoridad sobre otro sector superior. Esta sumisión, según V. V. Ivanov en su ensayo «La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares» (1989: 21), es básicamente ritual, pues los que pasan a ocupar el lugar inferior deben aceptar de muy buen ánimo el cambio momentáneo.

3.2. TEATRO Y FESTIVIDAD EN LOS ANDES

Otra de las formas para reconocer las características del carnaval es observar su relación con las festividades andinas coloniales. Realizando esta búsqueda, encontramos algunos

---

[21]. Para Mónica Rector (1989: 118) lo «carnavalesco es un adjetivo que define cualquier situación en que haya una ruptura en el orden social y un rompimiento de atributos morales. Esta inversión aparente del orden social lleva a la identificación del carnaval con la apariencia del caos social, debido a una «posible» liberación de la conducta reprimida mediante los mecanismos que ordenan la vida en la sociedad. Por lo tanto, el carnaval establece una fusión entre el mundo de la sociedad y el mundo de la fantasía, con el fin de eliminar la discontinuidad entre ellos.»

elementos que nos pueden hacer comprender mejor el complejo juego de roles que se da en el carnaval actual. El investigador Luis Millones en **Actores de altura** (1992) nos proporciona uno de los mejores panoramas sobre las festividades andinas coloniales, las mismas que, en muchos casos, suelen emparentarse con el teatro español de la época, haciendo evidente la relación entre el teatro y las festividades populares.

Millones afirma que para entender el actual teatro andino, es decir, las festividades andinas que tienen un alto nivel de teatralidad, es necesario reconocer los antecedentes de las festividades precolombinas. Estas fiestas reunían, en forma simultánea a veces, 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).

Algunos datos específicos sobre estas manifestaciones se encuentran en crónicas coloniales como la de Joan de Santa

Cruz Pachacuti, **Relación de antigüedades deste reino del Perú,** quien describe espectáculos teatrales del Cusco, en los que la ciudad y sus habitantes eran el escenario y los espectadores participantes de las representaciones. Estas se mantuvieron incluso después de la invasión española. En pleno ocaso del Tahuantinsuyo, Francisco Pizarro y el cura Valverde, por ejemplo, fueron convertidos en personajes. A ellos se les representaba con toda la pomposidad que le hubiese correspondido al rey de España y al Papa, respectivamente. Hubo para ello muchos puntos de contacto entre los modelos teatrales andinos y españoles, por lo cual la vitalidad de este género permaneció. La gran versatilidad del teatro del Siglo de Oro español y la existencia de géneros autóctonos como el *taki*[22] propició este desarrollo.

En un primer momento, según Millones, la complementariedad artística que se produjo fue usada por los misioneros católicos como instrumento de evangelización. El clero se dio cuenta que las festividades podían ser la forma más eficiente de evangelizar. Produjeron entonces

---

[22]. Conjunto de actividades festivas que incluyen el baile y el canto. «Si queremos entender a los takis -dice Millones- como antecedente del teatro andino, hay que empezar por reconocer su naturaleza específica y estudiar las posibilidades de que existan líneas de continuidad en los dramas indígenas coloniales. Hasta ahora, resulta mucho más simple suponer que las festividades andinas no desaparecieron con la Conquista. [...] se restablecieron al incorporarse al ceremonial católico, que decidió asimilarlas al menos en parte para ensanchar la convocatoria entre los nuevos cristianos.» (Millones 1992: 23)

representaciones artísticas que incluían fragmentos de danzas, música y cantos indígenas en las ceremonias católicas, las que tenían mayor realce porque los intérpretes eran niños indígenas. Del mismo modo, actores indígenas representaron obras teatrales españolas íntegras con significados acordes a la realidad andina. Estas actividades artísticas se prolongaron sin mayores dificultades (obviando el difícil momento que significó las «extirpaciones de idolatrías» en el siglo XVII) hasta finales del siglo XVIII, cuando fueron reprimidas por coincidir temáticamente con las reivindicaciones indígenas como la de Túpac Amaru II.

La creatividad andina en la Colonia también produjo un teatro indígena que dio forma artística renovada a las antiguas tradiciones locales y dotó de actores o circunstancias propias a determinados argumentos de origen europeo. Un ejemplo de este teatro es el *Ollantay*, en el que bajo una forma de drama hispano se reconoce el tema de la dinastía incaica.

La investigación de Millones revela, entonces, los elementos orgánicos de una larga tradición teatral andina que conecta a las representaciones prehispánicas y su carga ceremonial, política y motivacional (cosecha, siembra, regadío, penitencia, guerra, etc.), con las actuales representaciones andinas, pasando por la etapa colonial en la

que, finalmente, despertaron las conciencias étnicas regionales y resurgieron figuras con características mesiánicas como la del Inca. Este despliegue circunscrito a las ciudades en un principio, se irradió fuera de estos centros de poder, por lo que fue fortalecido y se asimiló al actual complejo cultural peruano:

> «[...] aun después de cuatro siglos de lectura y escritura en los Andes, el teatro popular no se constituyó totalmente en obra escrita. Su interdependencia con los ceremoniales andinos y el carácter mismo del espectáculo reforzó su condición oral.» (Millones 1992: 96).
>
> «[...] la intención de cada acto celebratorio se orienta a la construcción de una historia ejemplar que proyecte valores para mantener la vitalidad comunal, a pesar de los azares de la sociedad que la engloba. El teatro es en sí una demostración educadora, que colocada en un contexto ceremonial, multiplica su efecto al convertir los comuneros en actores y audiencia al mismo tiempo.» (Millones 1992: 106).

Refiriéndose al carnaval andino[23] contemporáneo, José María Arguedas decía que el carnaval es la fiesta más grande

---

[23]. Aunque nuestro interés se centra en lo que es el carnaval andino, es importante señalar que las características y análisis de las expresiones de carnaval en la costa y en la amazonía peruanas son un aporte muy valioso a nuestra investigación. Sobre el carnaval en la amazonía Roger Rumrrill (1990) traza el siguiente recorrido: «Es muy posible que el carnaval haya viajado de la Selva Alta a la Selva Baja como muchas de las expresiones de la cultura popular amazónica [...] La selva alta con sus viejas ciudades como Moyobamba y Saposoa, son la raíz y el origen del mestizaje hispano-indígena, una de las vertientes de la moderna cultura amazónica, cuya matriz esencial es, sin duda, indígena.» («Carnaval manda...en la amazonía», en *Chirapaq*: 8-9). Para Rumrill, en la actualidad "el carnaval [...] es una expresión de esa persistencia de lo popular-amazónico", de la cultura que queda como el último reducto [de la resistencia] ante el

de los pueblos indios peruanos, que tiene la música más hermosa de todo el folklore peruano, por lo cual suponía «debe tener un lejano origen indio puro" (Vásquez R. 1990: 2). En uno de sus trabajos etnográficos («Carnaval de Namora» 1989: 79-82), Arguedas describe cómo se desarrolla el carnaval en el pueblo de Namora, colindante con la ciudad de Cajamarca, fundamentando el origen indígena de esta fiesta principalmente en aspectos étnicos, instrumentales y sentimentales. Afirma que el carnaval es fundamentalmente una fiesta de "indios", a quienes observa en una situación de minoría frente a los "cholos" (mestizos); describe cómo un indio entra en la plaza tocando el pinkullu y la tinya (a los que se llama allí: flauta y caja), instrumentos que afirma se usan también en los carnavales indios de la región andina central y del sur; en cambio, los cholos tocan la guitarra para entonar las canciones del carnaval. Arguedas contrasta la música de carnaval de los cholos con la de los indios, pero encuentra también coincidencias:

> "La música [de los cholos de Namora] es india; es un sonsonete que repiten millares de veces cambiándole siempre de letra; es un sonsonete de carnaval, que recuerda mucho al gran carnaval de los pueblos indios de Ayacucho y Apurímac; es del mismo estilo, tiene el mismo genio del canto de carnaval indio, porque el carnaval es un verdadero género de música en el Perú. Pero este de Namora, del norte, parece como mutilado y empobrecido, no tiene la fuerza y la gran riqueza musical del carnaval apurimeño." (Arguedas 1989: 80).

---

cambio radical de la realidad.

> "[La música de los indios de Namora tiene] el mismo sonsonete [que el de los cholos], pero tocado en pinkullu y acompañado de la tinya se oye distinto, tiene más vida y fuerza; la tinya eleva el tono del pinkullu, y aunque es sólo voz de tambor sobre el que vibra una cuerda de tripa, parece que sonara grueso y duro, primitivo y áspero, para que el pinkullu llore límpido y humano, agitando la alegría en el corazón de los que van a la fiesta, y hasta en los árboles que rodean al pueblo y en el cielo, en las nubes, y en las estrellas, si es de noche.» (Arguedas 1989: 81).

Esta apreciación sobre el origen del carnaval peruano es en verdad el reconocimiento de su doble fuente y de la transculturación producida en la región andina. En donde parece poder encontrarse más nítida esta fuente indígena, como lo señala Arguedas, es en el carnaval andino de la sierra sur, sobre el cual Chalena Vásquez y Abilio Vergara han publicado un estudio muy valioso bajo el título de *¡Chayraq!* (1988). En este libro, y en artículos anteriores de Vásquez, se estudia al carnaval occidental en relación con el *puqllay* (carnaval indígena) que es una actividad relacionada con el juego y que abarca una serie de eventos y ceremonias rituales realizadas para rendir homenaje a la fertilidad del hombre y la naturaleza.

Se puede observar, por eso, que los carnavales "coinciden con la aparición de los primeros frutos de la siembra temprana o michka y con la floración de los cultivos de la siembra grande" (Chalena Vásquez-Abilio Vergara 1990: 28). Se comprueba cómo el carnaval se rige estrictamente por las

normas del calendario agrícola y agropecuario[24]. La *pachamama* (madre tierra), la gente viril y trabajadora son tema de las canciones en esta fiesta.

Vásquez y Vergara explican que la síntesis artística entre el carnaval occidental y el puqllay autóctono fue posible debido al manejo del *arte total* por parte de ambas fiestas. En ellas están presentes música, danza, poesía, representación teatral y artes plásticas, en una relación de absoluta complementariedad. El carnaval andino tiene que ver, principalmente, con la época del amor en ese espacio y tiempo de libertad que origina dicha fiesta.

Los protagonistas del carnaval son, por eso, los jóvenes que inician o consolidan una relación amorosa en un contexto de juego erótico que les da iguales condiciones a hombres y mujeres. Estos juegos del amor tienen mucho que ver con la noción de fertilidad de toda la naturaleza en donde los seres humanos son un elemento más, aunque muy significativo. Por esta interrelación, también puede entenderse la competencia que está implícita en el carnaval, pues ha de mostrarse siempre lo mejor para que la productividad sea igualmente buena. La competencia entre barrios, comunidades o

---

[24]. Al carnaval, en Ayacucho, le siguen la fiesta dedicada a San Felipe Santiago del 25 de julio, y que coincide con la cosecha; la fiesta de la señal y marcación del ganado llamadas *siñalakuy* y *markay*, respectivamente, entre julio y agosto; y el *ñanruway* o limpieza de caminos.

trabajadores (en los sectores urbanos) son un ejemplo de esta actitud carnavalesca.

El arte total, pues, debe entenderse en el carnaval andino, según los autores, como parte de la integración del individuo con la sociedad, principalmente, a través de los mecanismos de organización familiar o social que demanda una fiesta tan compleja[25]. Chalena Vásquez propone que más que una fiesta de inversión del orden social que establece un temporal caos, el carnaval andino intensifica la vida cotidiana[26], originando un orden distinto (el de la cultura propia) constituído por la solidaridad, la reciprocidad y el ejercicio

---

[25]. En el mismo sentido, Raúl Romero dice, en la presentación al libro *¡Música maestro!* (1989: 7) que "la música en el contexto campesino es indesligable de la vida cotidiana y de su ciclo vital, del trabajo individual y comunal, de las fiestas y de las ceremonias populares, de las creencias y de la literatura oral". En este libro, se recogen testimonios sobre el sentir del poblador cajamarquino acerca de la música. Uno de estos testimonios que nos llama la atención en especial tiene la siguiente afirmación: "Muchas personas no tenemos suficiente uso de palabra para decir y manifestarnos, y a través de la música sí lo podemos hacer" (Antonio Bobadilla G., de Cospán, p. 15). Con igual ímpetu José María Arguedas afirmaba: "[...] en el *saber popular* rara vez la poesía oral está desvinculada de la música y de la danza. El pueblo crea versos para ser cantados y, con el canto, baila. [...] y en una danza, la música, la letra del coro y el vestuario están indisolublemente vinculados, como un todo que interpreta algo que el pueblo anhela expresar." (1991: 50)

[26]. Desde una perspectiva más radical, Umberto Eco en «Los marcos de la libertad cómica» (1989: 12), muestra la siguiente apreciación sobre el concepto desarrollado por Bajtín: «Esta teoría de la transgresión ha tenido muchas oportunidades para ser popular hoy en día [...] desgraciadamente la teoría es falsa. [...], hay algo que está mal con esta teoría de la carnavalización cósmica como la liberación global. Hay un truco diabólico en apelar al gran carnaval cósmico-cómico.»

democrático (Vásquez R. 1990: 3).

Otra particularidad indicada por Chalena Vásquez es el estilo propio que van formando las diferentes regiones que organizan un carnaval. Sobre esto, se puede decir que en la creación de los estilos regionales se nota la predominancia del código autóctono; pues aun cuando «los versos son en castellano, los patrones melódicos y rítmicos, la concepción de las frases musicales, la búsqueda de ciertos balances tímbricos, las maneras o técnicas del canto [corresponden a] la estética quechua o aymara [...]» (Vásquez R. 1990: 4).

En la región andina del altiplano, correspondiente mayormente al departamento de Puno, el carnaval traído por los españoles parece haberse superpuesto sobre la fiesta de *huchuy poqoy* (pequeña maduración o época en la que las plantas florecen), que también se realiza por febrero. Nuevamente es notorio aquí, como en el caso de la región de Ayacucho, que el carnaval tiene carácter agrícola y satírico asociado a la celebración del rey Momo[27] (Portugal 1981). Para la región del altiplano el carnaval es «la celebración de las primicias» de la tierra (Bouysse-Cassagne/Harris 1987: 39). Es por ello que se dan fiestas grandiosas como la celebrada en honor de la

---

[27]. Dios de la burla, la sátira, la alegre locura, expulsado del Olimpo por sus excesos y asociado luego con Baco.

000788

democrático (Vásquez R. 1990: 3).

Otra particularidad indicada por Chalena Vásquez es el estilo propio que van formando las diferentes regiones que organizan un carnaval. Sobre esto, se puede decir que en la creación de los estilos regionales se nota la predominancia del código autóctono; pues aun cuando «los versos son en castellano, los patrones melódicos y rítmicos, la concepción de las frases musicales, la búsqueda de ciertos balances tímbricos, las maneras o técnicas del canto [corresponden a] la estética quechua o aymara [...]» (Vásquez R. 1990: 4).

En la región andina del altiplano, correspondiente mayormente al departamento de Puno, el carnaval traído por los españoles parece haberse superpuesto sobre la fiesta de *huchuy poqoy* (pequeña maduración o época en la que las plantas florecen), que también se realiza por febrero. Nuevamente es notorio aquí, como en el caso de la región de Ayacucho, que el carnaval tiene carácter agrícola y satírico asociado a la celebración del rey Momo[27] (Portugal 1981). Para la región del altiplano el carnaval es «la celebración de las primicias» de la tierra (Bouysse-Cassagne/Harris 1987: 39). Es por ello que se dan fiestas grandiosas como la celebrada en honor de la

---

[27]. Dios de la burla, la sátira, la alegre locura, expulsado del Olimpo por sus excesos y asociado luego con Baco.

000788

Virgen de la Candelaria en Puno (2 de febrero) y el Carnaval de Oruro, en Bolivia, donde se baila la Diablada. Los «diablos» son los «muertos» (supay), «responsables del ciclo agrícola los cuales [...] representan la fecundidad desbordante del suelo» (Ibid. 1987: 39-40).

Enrique Osvaldo Urbano en "Lenguaje y gesto ritual en el sur andino" (1974) sugiere que el carnaval se relaciona, asimismo con los ritos ganaderos, dentro de un ciclo en el que las fiestas del mes de agosto son otro gran momento y las de San Juan y Santiago un ciclo intermedio. Los carnavales se hacen en un tiempo de abundancia de los pastos. Detrás del ritual que es sustancial a estas festividades se nota claramente una intencionalidad económica.

Finalmente habría que mencionar que Martín Lienhard (1981/1990: 133) ha reconocido que las características del carnaval y lo carnavalesco de Europa se conservaron en la cultura andina tradicional y sus ritos, esencialmente, con la misma "función de válvula de escape del descontento popular", desde la intervención de los "extirpadores de idolatrías" a finales del siglo XVI; sin embargo, se produce, postula Lienhard, la conversión de estos valores tradicionales en una "contracultura cuya peligrosidad los colonizadores no dejan de advertir" y prohibir, por considerarla manifestación de "lujuria" e "idolatría".

3.3. EL CARNAVAL CAJAMARQUINO URBANO

El carnaval de la ciudad de Cajamarca da cuenta de un proceso de sincretismo entre lo hispano y lo andino. Se observa en la actualidad las galas de festividad medieval y antigua raigambre occidental del carnaval. Al respecto, Manuel Ibáñez Rosazza (1975: 8) ha hecho una sugestiva sinopsis:

> "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"[28] [...], sucesor, sinónimo o "inter" actual del veterano rey Momo [...], danzas y canciones copleras, todo lo que fue amalgamándose con otros usos y costumbres autóctonos.»

La región de Cajamarca tiene una notoria consideración como un lugar de primera importancia sociocultural en el Perú. Esta circunstancia histórica, que remite a la época de la conquista española del Tawantinsuyo (siglo XVI), donde se dio el encuentro entre dos culturas, la hispánica y la indígena americana, ha hecho que, recientemente, la Organización de Estados Americanos (OEA) califique a la ciudad como un significativo centro de expresión histórico-cultural. Una de las festividades que ejemplifica las razones de esta distinción es, sin duda, el carnaval, suceso que demanda la organización de los pobladores y el interés de una gran

cantidad de turistas nacionales y extranjeros. Con estos argumentos, la ciudad de Cajamarca es conocida como la "Capital del Carnaval Peruano".

Para los cajamarquinos, el carnaval es una de las dos fiestas más importantes del año[29]. Una copla recopilada por Manuel Ibañez Rossazza (1975) concluye diciendo:

> "[El carnaval] para todos lo hizo Dios, para el grande, para el chico, para el pobre, para el rico".

Con estas palabras se alude a la universalidad que adquiere el carnaval, anulando la diferencia entre las clases o grupos sociales. La estructura del carnaval, subordina a los participantes a un rol determinado que, generalmente, no corresponde a su actividad normal. Quienes intervienen en el carnaval están sujetos a un ritual que establece un espacio y un tiempo sagrados, en el sentido que rompen la rutina de la sociedad, en la que todo ha estado "en orden".

La estructura del carnaval cajamarquino corresponde al de una fiesta popular que tiene un modelo a seguir y puede variar a través del tiempo. De igual modo, deben considerarse las particularidades regionales que hayan podido influir y consolidar un modelo local. Una prueba de ello es el cambio

---

[28]. *Ño* es americanismo de "señor" (Ibáñez 1975: 8).

[29]. La otra es la Navidad, fiesta en la que abundan los villancicos, las coplas y los cantos de las pallas y pastores, entonados junto a los nacimientos que se hacen en todos los barrios (Rogger Ravines 1969-70: 161-162).

que sufrió el carnaval desde la década del 50, cuando el carnaval de Río de Janeiro, en Brasil, tuvo tal fama que las autoridades ediles de Cajamarca decidieron asumir algunos de sus elementos. Juan Jave, una personalidad relacionada a la organización de la fiesta del carnaval en Cajamarca, nos brindó su opinión al respecto que postula no olvidar lo propio:

> "En los carnavales nosotros hemos tratado de mantener lo tradicional, ya sea a nivel de las coplas, los cantos, la tonalidad, el verso, las comidas, la chicha de jora, de maní y otras cosas que se han perdido. Desde 1960 hasta el año pasado he trabajado en la organización. De las características de las diferentes etapas del carnaval es importante decir que antes, por ejemplo, había más opción a jugar con el polvo, con el chisguete, con la serpentina que traía mensajes escritos (se enamoraba con la serpentina, que se mandaba a una chica, y ella contestaba con otra serpentina). Agua de Cananga se usaba para los chisguetes. Con el polvo fino y el talco olorizado se blanqueaba a las chicas. Eso sí todavía lo hemos usado nosotros. Era lo máximo que podíamos hacer en ensuciar a la persona. Ahora, hasta aceite quemado le echan a uno. Después en las comidas, se invitaba el anisillo, pequeños bocaditos y todo el mundo mataba chancho (*coche* es el término de los cajamarquinos para llamar a este animal). Llegaban conocidos y no conocidos y a todo el mundo había que invitarles el puchero". (Juan Jave, entrevista nuestra, 1995)

Los cambios producidos en los últimos años también consideraron otros factores, como la abierta violencia que se generaba en los días del carnaval. Los pintorescos corsos de carros alegóricos y reinados de belleza han querido hacer olvidar y sustituir las riñas callejeras entre grupos de

disfrazados de diferentes barrios de la ciudad, muy frecuentes hasta 1950. Según Jave, primero bajo la forma de prohibiciones por parte de la Municipalidad (en 1958 y 1962) y luego como un proceso de reorganización general, el carnaval cajamarquino adquirió su estructura vigente. Desde 1970, la Municipalidad nombra una comisión especial encargada de la organización de los festejos carnavaleros, con el nombre de Comité Central de Carnaval que reúne a los representantes de los barrios tradicionales. El objetivo municipal ha sido desde entonces trabajar para convertir al carnaval en una fiesta en la que reine la alegría, el ritmo y la belleza, a pesar de las circunstancias adversas que hacen peligrar la realización del carnaval[30]. Más o menos en 1975, al carnaval se le dio su actual forma de espectáculo para evitar los pleitos que eran característicos.

Es evidente, por ello, que no fueron pocos los cambios ocurridos, aunque la práctica del carnaval en provincias alejadas es muy variada y no coincide totalmente con el modelo anterior a 1950 ni menos con sus cambios, pues el modelo de la urbe no influye decididamente en los patrones de la periferia. Por esto, además, no se puede hablar de un modelo "original",

[30]. En febrero de 1996, estuvo en peligro la organización del carnaval por el reciente incidente bélico en la frontera con Ecuador. Recordemos que Cajamarca es un departamento limítrofe con el vecino país del norte. Sin embargo, se realizó la festividad, no tan lucida como otros años; curiosamente, uno de los ganadores del concurso de coplas de ese año obtuvo el premio con una serie de coplas alusivas al conflicto armado.

aunque sí de uno más antiguo que otro o de uno más generalizado que otro. Una de las etapas que habría que tener en cuenta para el estudio de la actual estructura del carnaval en Cajamarca es la descripción que se hace de él en el siglo XIX. Hasta finales de este siglo, el carnaval cajamarquino estuvo tipificado solamente por tres elementos básicos: las patrullas, las unshas y los cantos o coplas. Las patrullas crean las comparsas de disfrazados, "que desde un mes antes y durante los tres días y el posterior de la fiesta, recorren las calles de la ciudad cantando y dando vivas. Se autodenominan representantes de cada uno de los cuatro barrios tradicionales en que se divide la población: San Pedro, San Sebastián, San José y El Cumbe (Rogger Ravines 1969-1970: 162). Había, recíprocamente, la identificación de los barrios con las comparsas de disfrazados que integraban las patrullas. Estas agrupaciones participaban en competencias las mismas que incluían tanto a las batallas callejeras como a los concursos de disfraces originales y elegantes.

Actualmente los elementos del carnaval de la ciudad de Cajamarca son los siguientes:

3.3.1. BANDO DE CARNAVAL

Es el preludio del carnaval, realizado el miércoles antes del domingo de carnaval. Consiste en un recorrido por las

principales calles de la ciudad, que culmina con la lectura de la ordenanza municipal que decreta la inauguración de las fiestas centrales del carnaval. En este paseo son infaltables las delegaciones de patrullas y comparsas de los diferentes barrios de la ciudad y una banda de músicos.

3.3.2. CONCURSO DE COPLAS

Es una innovación que ha sido incluída en el carnaval cajamarquino. Se puede considerar al concurso como un festival de música carnavalesca, donde participan comparsas de diversos barrios de la ciudad. El concurso tiene una fase eliminatoria y una fase final, y comprende dos aspectos: creadores de coplas e intérpretes de coplas (acompañados, para dar armonía, de guitarra, saxo, clarinete, bombo, rondín, acordeón, violín, etc.). Aquí es notorio un abandono de lo ritual para dar espacio al espectáculo.

3.3.3. REINA DE CARNAVAL

Esta elección coincide con la de la reina de simpatía y la reina infantil. Estos concursos se realizan días previos a la fecha central. El jurado, que se rige por normas del Comité Central, está integrado por personas representativas de la comunidad.

3.3.4. ÑO CARNAVALÓN

Carnavalón, Ño Carnavalón o el rey Momo (dios de la burla, de la sátira, de la alegre locura) tiene una figura que es todo lo contrario del estereotipo de un gobernante real. Es representado por un muñeco bonachón vestido de harapos multicolores y, a veces, coronado con un desgastado sombrero. El desfile se inicia en la tarde del día sábado de carnaval. Ño Carnavalón desfila junto a su corte, con lo cual oficialmente se da inicio a la fiesta. Sobre la entrada de Ño Carnavalón se tiene unas coplas del poeta Vicente Pita, publicadas en 1906, en el semanario cajamarquino *El Badajo*, las mismas que se han popularizado tanto que son cantadas hasta la actualidad en su forma original o en algunas de sus variantes. El título de las coplas es "Entrada de don Carnavalón":

1
Que repiquen las campanas
con un gozo sin igual,
que viene carnestolendas
disfrazado de vocal...

2
Salgan niños juguetones
con sonrisa virginal
a gozar de la hermosura
de este hermoso carnaval.

3
Al balcón salid ufanas
con el rostro angelical
ya nos llaman las comparsas
a encontrar al Carnaval.

4
Al balcón o a la ventana
que salga todo mortal
a ver pasar coronado
a Rafito carnaval.

5
Salga todo ser humano
en camisa o en pañal,
a ver al robusto hermano
al hermoso carnaval.

El desfile se hace al ritmo de las canciones más típicas del carnaval, como son las del "silulo" y la "matarina". El recorrido del desfile incluye las principales calles y avenidas de la ciudad. Las comparsas, patrullas y una multitud de carnavaleros siguen también esta ruta.

El reinado de Ño Carnavalón se inicia pomposamente, pero su caída (en verdad su muerte) está rodeada del mismo ánimo burlesco que rige el carnaval. Para Bajtín, la coronación y posterior descoronación del rey paródico es el acontecimiento central del carnaval concebido por la cultura popular europea. Ibánez (1975:10) afirma que es la más teatralizada, y se superpone sobre otra más antigua[31]. La manifestación teatral que está explícita en el carnaval se relaciona con la idea de lo que Jean Duvignaud en **Sociología del teatro** (1966: 9) llama un arte enraizado que compromete a sus participantes en una "trama viviente de la experiencia colectiva". Por ello, es capaz de captar los cambios que van modificando la vida social

[31]. En las urbes europeas del siglo XV surgen las grandes solemnidades llamadas misterios. Estos dramas litúrgicos fiestas se anuncian "con un *cry*, es decir, un pregón en verso, recitado en todas las esquinas de la ciudad y sus alrededores. Ese cry da lugar a un suntuoso cortejo, con trompetas a la cabeza, en que figuraban las autoridades de la ciudad y los organizadores del misterio, montados en caballos ricamente enjaezados. [...] también desfilaban los actores, lo mejor vestidos que podían". (León Chancerel 1963: 22). La similitud con el inicio del carnaval es innegable. En una época en la que el fervor religioso no es tan efusivo, se conservan las preferencias por la música, cantos y cortejos que también forman parte de estos misterios. No hay que dudar que el carnaval haya captado las características y el público de tales acontecimientos.

que la llevan de un rumbo a otro.

De esta manera, la representación teatral convierte los códigos estéticos en acción social. Según los conceptos de Duvignaud, podemos comprender la trascendencia de una celebración que, de otra forma, sólo se contempla como diversión. En todo caso, la diversión es el resultado, es un mecanismo de distensión social, pero que tiene motivaciones ligadas a las mismas creencias y pasiones de la población. Mediante la teatralidad expresada en los carnavales, la sociedad quiere afirmar su existencia o realizar un acto decisivo que la consolide (Duvignaud 1966: 11).

Si la sociedad afirma o consolida su existencia en la representación teatral es debido al carácter *espacial* de toda teatralización. Hay aquí una fascinación por ver objetos y seres reales concretos y no sólo imágenes que se desprenden de la lectura o la audición. En palabras de Anne Ubersfeld "el teatro es, ante todo, cuerpo, cuerpo con exigencias de vida; [con una] actividad [que] está sometida a condiciones concretas de ejercicio, a condiciones sociales" (**Semiótica teatral** 1989: 208).

El gobierno de Ño Carnavalón está caracterizado por la anulación de las prácticas cotidianas de la sociedad, como es

el hábito de laborar que queda suspendido para tener tiempo de atender a los improvisados "invitados" que llegan en cualquier momento. Su muerte se produce el día martes por la tarde. El velorio que se lleva a cabo tradicionalmente en el barrio de Santa Apolonia, es una parodia que lo sumerge en la más absoluta irreverencia a un soberano, pues asisten a él una infinidad de viudas (hombres vestidos con traje negro de mujer) que reclaman de manera lastimera y farsante la paternidad de Carnavalón sobre los hijos que aún traen en sus vientres. También, asiste una gran cantidad de público. Los organizadores distribuyen licor, cigarros, café y caldo de cabeza de carnero. Esa noche del velorio se realiza el concurso de viudas para demostrar cuál es la mejor o "heredera" legítima de sus bienes.

Martín Lienhard siguiendo a Bajtín, según las características que destaca de su teoría, ubica otra de las actitudes típicas del carnaval europeo que tiene que ver con este personaje:

> "El momento de la descoronación del rey carnavalesco [su muerte ritual] da lugar a actitudes de desenfreno y de desahogo "atrevidos" que se proyectan tanto en el terreno verbal (procacidad, grosería, insultos cómicos), como en el de los actos: se profana paródicamente a lo sagrado y a lo elevado, rebajándolo todo de alguna manera a lo corpóreo."(Lienhard 1981/1990: 130)

Al día siguiente, miércoles de ceniza, después de la una

de la tarde, parte el cortejo fúnebre, al compás de tambores, sonajas y llantos de sus viudas y público, con destino a los Baños del Inca. Allí Ño Carnavalón es enterrado, incinerado o ahogado, cerca de Los Perolitos. El "cadáver" es llevado en hombros de muchachos encapuchados y acompañado por las viudas, patrullas y una gran cantidad de público. El catafalco es revestido con coronas de flores y tarjetas de pésame.

La elección de los Baños del Inca para el entierro de Ño Carnavalón puede relacionarse con la importancia ancestral de sus aguas y las implicancias que hasta ahora tienen. Mario Florián en **La literatura en lengua hablada de Cajamarca** (1994: 158) comenta lo siguiente:

> «A lo largo de la Colonia y la República, la masa indígena oriunda del valle interandino de Q'asamarca [...] imaginó que las Termas de Qoñoy Puyku o Baños del Inca tenían una naturaleza demoniaca por razón de que ella había olvidado que sus antepasados precolombinos consideraban a los manantiales de agua termal sulfurosa de esencia divina por ser lugar real donde residía el dios vernáculo Ninayaku. Refiere el viajero y etnólogo francés Charles Wiener que visitó las termas en 1876, que los indígenas cajamarquinos creían que las fuentes hirvientes, burbujeantes y humeantes (Los Perolitos y El Tragadero) eran una suerte de cocina de algún demonio. "[...] Por eso ellos festejan en este lugar el Día de los Muertos con más supersticiosa fe que en cualquier otro sitio. Es esto motivo de grandes festejos públicos, precedidos de ceremonias, entre las cuales la más característica consiste en verter unos baldes de agua bendita en la fuente que es para ellos la obra del diablo[32]".»

---

[32]. Florián refiere también el mito del dios Ninayaku. «El era el Agua de fuego o Agua Vertiente Hirviente. Y sus casas que le servían de domicilio eran los estanques El Tragadero y Los Perolitos de las Termas de Qoñoy Puyku, llamadas ahora

Otra actividad, que se realiza momentos antes del entierro, y que es de una jocosidad intensa, es la lectura del "testamento" de Ño Carnavalón en el que deja herencias inauditas (un ojo a un ciego, una pierna a un cojo, etc.). Al final, los asistentes bailan y beben alrededor de la tumba. Se entonan coplas que lamentan el fin del carnaval y su personificación tutelar:

> No te vayas carnaval
> quédate unos días más
> porque si es que tú te vas
> yo me largo por tu tras.
> (Ibáñez 1975: 11)

Finalmente, tienen deseos de que el año siguiente la fiesta del Carnaval sea mejor.

Baños del Inca. Este dios era personificación alegórica del fenómeno material de las aguas vertientes termales burbujeantes que salen del subsuelo a una elevada temperatura, que son producidas por las fuerzas tectónicas naturales de las regiones montañosas. [...] Ninayaku era -al decir del mito de su nombre embellecido y poetizado por la tradición oral- uno de los genios tutelares del pueblo aborigen cajamarquino. Su consorte era la diosa Chiriyaku o el Agua Vertiente fría, llamada ahora Santa Rosa. Ambos esposos divinos no sólo compartían a veces el mismo espacio o lecho matrimonial sino que, al entremezclar sus esencias ideales, diferente la una de la otra, es decir, al unirse sexualmente, daban existencia a la criatura del Agua Templada, la cual era de buenos efectos para la salud del cuerpo de los señores nativos y de los Sapan Inkas cuzqueños qheswas, y aun para todo el pueblo de la región, del que Ninayaku era protector y bienhechor.» (1994: 66)

3.3.5. PATRULLAS Y COMPARSAS

Las patrullas son antiguos elementos del carnaval cajamarquino. Son agrupaciones de personas integradas por veinte a treinta adultos disfrazados, que representan a cada barrio tradicional. Casi todos son varones que se ponen al mando de un "virrey"[33] o jefe de grupo. Recorren la ciudad al compás de la música y cantando coplas. Sus integrantes son el «clon[34] o mayor [o primero], segundo clon y tercer clon; a los dos primeros se les denomina también clones corredores y son, en cierta manera, los elementos avanzados de la patrulla y los encargados de iniciar o eludir el choque con la patrulla opuesta. Finalmente, el cuerpo de la comparsa compuesta por los miembros restantes y en el que no puede faltar `la marica`, o disfrazado de mujer» (Rogger Ravines 1969-70: 198).

Las comparsas, en cambio, obedecen a un concepto moderno de teatro. Consisten en grupos de personas de menor número que las patrullas vestidas con un mismo modelo de disfraz. Recorren la ciudad interpretando canciones relacionadas con el carnaval, con el acompañamiento de guitarras, violines, acordeones, saxos, tambores y güiros. El concurso de patrullas y comparsas se lleva a cabo en la Plaza de Armas, el día

---

[33]. Resulta curioso el uso de un Virrey como personaje, pues parece indicar a un representante del Rey Momo; es decir, habría en realidad una parodia de los gobernantes coloniales.

[34]. Del inglés *clown*, "payaso", equivalente al personaje gracioso de las danzas tradicionales.

domingo. Las comparsas concursan en varias categorías: mixtas, masculinas, femeninas e infantiles. Las patrullas concursan en las categorías de "grandes" y "chicas". El día lunes, todos ellos desfilan con los carros alegóricos por las calles de la ciudad.

Según Chalena Vásquez, las patrullas y comparsas dan cuenta de una organización y esfuerzo colectivo sumamente importante en la consolidación de las relaciones sociales establecidas en la vida cotidiana. Antiguamente, los miembros de las patrullas portaban palo, látigos (vergajos), cadenas y hasta cuchillos y pistolas. El "virrey" porta hasta ahora una espada, y los clones llevan vergajos cortos. Había enfrentamientos que se daban entre las patrullas en los descampados de las afueras de la ciudad[35]. Los contusos, heridos y muertos eran inevitables. A lo largo de la época republicana, estas patrullas del carnaval eran un recurso utilizado por los políticos y caudillos locales que dirimían sus superioridades electorales en los enfrentamientos. Las venganzas estaban también presentes en estas luchas.

---

[35]. Estas acciones son semejantes a las descritas en otros lugares, como en Zaña al decir de Doña Elizabeth Oliva quien contó que "En Zaña durante el carnaval antiguamente había competencia entre dos barrios y le llamaban partido. Uno de los barrios estaba representado por el color verde y el otro por el color rojo. Cada cual tenía su bandera con el color que le correspondía. Un grupo trataba de quitarle la bandera al otro y había un ganador. Durante el partido había competencia de coplas.« [...] Una copla antigua de Zaña dice: «Viva el verde florido / que el campo floreció / muera el encarnado vendido / que el diablo se lo llevó». (p. 331).

3.3.6. CORSO CARNAVALESCO

Es un vistoso desfile de carros alegóricos, de comparsas y patrullas de los diferentes barrios e instituciones de la localidad. Son una innovación al esquema del siglo XIX. Es uno de los eventos de mayor atracción, dentro de la fiesta del carnaval, por el gran colorido que presenta. Se efectúa el día lunes de carnaval (declarado feriado), a las 10 de la mañana. Los carros van adornados de flores y otros detalles muy llamativos. Llevan una reina que representa al barrio o institución. También pueden participar en el corso las provincias o distritos del departamento. Normalmente, son cincuenta o sesenta carros que van antecedidos de sus patrullas y comparsas respectivas. Dura de tres a cuatro horas. Luego del desfile, la fiesta continúa; se da paso a los bailes en las calles de los diferentes barrios y en las casas particulares, en donde corre bastante comida, chicha, polvos y serpentinas, se escuchan las coplas carnavalescas de contrapunto, amorosas, picarescas.

3.3.7. PALO CILULO

Otro elemento que es posterior al fin del carnaval, casi al concluir la fiesta, es la celebración festiva que se organiza alrededor de un árbol. Este acto en torno al árbol ha asumido varios matices de la religiosidad autóctona. Los árboles del carnaval cajamarquino se encuentran adornados con objetos de diverso valor; se denominan palo silulo o yunsas. También tienen otros nombres regionales, como «"cortamonte", en la sierra central; "unshas", en la sierra norte» (Rosazza 1975: 8). En el carnaval de Ayacucho se llama "sachakuchuy" (corta árbol); "anata" (tiempo de fuego) o "supay phishta" (fiesta de los diablos), en la región aimara. Según Juan Ansión (1996: 46) «El quechua tiene dos palabras para designar al árbol: sacha, que es árbol maduro, [...] asociado con el mundo salvaje en la expresión sacha runa; y mallki, que señala también la planta en general, y particularmente el plantón, el árbol tierno.» El símbolo del carnaval amazónico es la húmisha (palmera a la que se le teje sus hojas en forma de corona y se le decora con regalos). Sobre la antiguedad del árbol como elemento de los rituales, Juan Ansión expone lo siguiente:

> «El respeto por los árboles, y en general por los recursos de la naturaleza, se manifiesta también en la antigua visión cosmológica andina. Siendo el poblador andino un gran viajero que recorría los distintos pisos ecológicos, al mismo tiempo -y sin duda por ello mismo- mantuvo siempre un vínculo muy estrecho con el lugar de origen, con el sitio de la

> tierra de donde creía que había salido su linaje. Vínculos de parentesco y vínculo con la tierra de origen se hicieron así una sola y misma cosa. (Ansión 1986: 45).

En Cajamarca, las unshas son casi siempre de capulí y se les planta en el centro de la calle a partir del día martes de carnaval, hasta el domingo siguiente (octava de carnaval). Las unshas son adornadas con frutas, botellas de licor, serpentinas y objetos pequeños como pañuelos o abanicos. También hay dinero colgado entre las ramas. Se coloca una bandera peruana símbolo de la fiesta, que indica el sentimiento de amor a la patria.

Los mayordomos que se han encargado de organizar la fiesta (incluyendo el engalanamiento del árbol) cantan y bailan asidos de las manos, al compás de la guitarra, la caja, etc. junto con los invitados, haciendo un círculo que tiene como centro al árbol. Luego el mayordomo, con la hacha en mano, se introduce en el círculo de bailarines e intenta derrivar el árbol con suaves hachazos, repitiéndose esta acción con cada uno de los integrantes de la ronda. Poco a poco los golpes de hacha son más fuertes hasta que uno de los danzantes "tumba la unsha". Los danzantes se inclinan sobre el árbol caído para adueñarse de los objetos que colgaban de sus ramas. Por norma establecida, los que traen abajo el árbol serán los mayordomos para el siguiente año, comprometiéndose formalmente a "reponer la unsha con el doble de lo que tuvo".

Al respecto, Juan Ansión afirma que:

> «Implantada inicialmente en el norte, la fiesta se celebra ahora en toda la sierra, aunque en el sur su introducción reciente es notoria y consciente. Generalmente, el cortamonte se realiza en carnavales, pero también se puede celebrar en otras oportunidades, segun las regiones. Cualquiera sea el origen de la fiesta, ella sirve para expresar muchos aspectos de la vida andina. Las parejas bailan unidas en torno al árbol, y es sólo de su acción conjunta, de los golpes de hacha que van dando por turno las parejas, que al final se logrará tumbar el árbol. Se expresa así la necesaria unión de todos en el trabajo común para lograr resultados. La fiesta expresa también la continuidad, pues el árbol es traído y sus ramas adornadas de regalos (como si fueran fruta), por el mayordomo o padrino, que es el hombre que tumbó el árbol el año anterior.» (Ansión 1986: 85-86)

En este mismo sentido Ansión dice que la fiesta fortalece los vínculos sociales, reafirmando la necesidad del trabajo colectivo y la continuidad, pero también afianza conceptos como la división entre el mundo de arriba (donde están los regalos para los hombres) y el mundo de abajo, el *kay pacha*, donde viven los hombres. Tumbar el árbol significaría obtener estos bienes con un trabajo hecho en conjunto, con lo cual se corta el vínculo (simbolizado por la soga o el árbol) entre el cielo y la tierra (Juan Ansión 1986: 86).

3.4. CARNAVAL CAJAMARQUINO RURAL

A diferencia de los carnavales en la misma capital cajamarquina que se celebran con reinados, paseos en auto y

yunsas, en la provincia de San Marcos -lugar de nuestro nacimiento- no se observa estas actividades. En esta provincia, ubicada al sur de la ciudad de Cajamarca, faltando un mes para la fecha central se prepara chicha de jora, se comienza a jugar con agua y a componer las coplas ya sea para enamorar, por decepción o por algún acontecimiento que haya pasado. Cuando ha llegado la semana del carnaval, algunos hacen fiesta en sus casas, pero la mayoría (sobre todo, jóvenes) después del mediodía van de casa en casa cantando.

Para ello, las mujeres se reúnen en grupos de cuatro o cinco abrazadas en línea y una de ellas -de un extremo- batiendo la bandera peruana; las siguen un grupo de hombres que van cada uno tocando su guitarra. Hombres y mujeres llevan serpentinas al cuello y sus caras empolvadas. También en nuestra provincia los hombres salen a carnavalear cantando montados en sus caballos: son *los corredores*. En su descripción del "Carnaval de Namora", Arguedas (1989: 81-82) cuenta un episodio relacionado con este hecho visto por él:

> "Por el callejón ancho de la carretera llegan a galope tres montados, con las guitarras en alto; emponchados y con anchas bufandas al cuello; paran de golpe sus caballos, a la entrada de la plaza, la miran, de arriba abajo y a lo ancho, hincan las espuelas después y toman el otro callejón angosto para irse; los caballos salpican el agua de la acequia con sus cascos, y corren a todo galope bajo los árboles; los tres montados se pierden entre la arboleda, en la luz opaca y dulce del crepúsculo, siempre con las guitarras en alto, como en los cuentos. Este espectáculo no se ve nunca en el sur [andino], y por eso nos sorprende y nos cautiva".

Como costumbre y a pedido de ellos, a casa que llegan, ya sea a pie o corriendo a caballo, los carnavaleros reciben chicha hasta cantar:

> Ay, chichita colorada
> sólo a tí te tengo miedo
> a pesar que me emborrachas
> me haces adorar el suelo.
> (Quiroz Castañeda 1994: 15)

Otro ejemplo significativo del carnaval en Cajamarca corresponde a las comunidades donde aún se habla quechua. Allí se ha realizado investigaciones que son útiles para comprobar la supervivencia de prácticas artístico-culturales en el marco de una cosmovisión animista. Una de estas zonas es Kilish donde Ana de la Torre en **Las dos caras del mundo y del tiempo** (1986) ha realizado un interesante estudio. En esta comunidad, el carnaval es conocido como *mishakun* y es una "fiesta esperada y celebrada con frenesí, con alegría contagiosa, es la única que se adscribe al Shapi[36], pues todas las demás se

[36]. El Shapi, asociado al demonio [Zupay en la sierra sur], tiene una faceta que es peligrosa, pero también otra "lúdica, traviesa, estética, infantil". Por ello, su percepción en los carnavales es posible porque en ambas facetas está presente el desorden. "Entonces la maldad o peligrosidad del Shapi residiría en su capacidad para producir desorden, el que, al introducirse en la vida individual o social, trastorna su desenvolvimiento normal [...] pero, por otro lado, el Shapi también produciría un desorden gratificante, lúdico, inofensivo como las travesuras de un niño. Tal sería el caso de la fiesta del carnaval [...]". (De la Torre 1986: 131)

adscriben al Amito[37]" (De la Torre 1986: 128). El mishakun se caracteriza por ser una fiesta en la que, de alguna forma, cunde el desorden social. Las pandillas de cantantes se disfrazan con ropas de muchos colores y cucurucho "como si fueran cuernos". Visitan las casas en las noches y piden comida y bebida (generalmente chicha). Los jóvenes participan en juegos y se agreden con ortiga ("enshgén", planta asociada al Shapi); intentan alzar las faldas (fondos) de las chicas o bajar los pantalones a los hombres para frotar con la ortiga. Este intento origina batallas campales entre hombres y mujeres jóvenes. Igualmente, el juego con agua está presente. Algunas veces en lugar de agua se arroja restos de comida sobre la cabeza de los invitados.

El carnaval, según sugiere Ana de la Torre, es percibido en esta comunidad como una mediación ritual que permite que se rocen los límites entre el estado de cultura que ha instaurado el Amito y el estado de naturaleza representado por el Shapi. La única festividad con la que se le relaciona es el carnaval, cuyo poder de fascinación escondería el espejismo de la libertad absoluta, de la anulación de normas y restricciones sociales. En este sentido, Amito y Shapi son representaciones de la Cultura y la Naturaleza (relación en precario equilibrio), respectivamente, pero también clasifican la percepción del orden y el caos.

---

[37]. Asociado al Yaya de la región quechua del sur peruano, que a su vez fue asimilado al dios cristiano.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO IV

LA COPLA CAJAMARQUINA

En esta sección interpretativa de nuestro trabajo, veremos tanto el estilo como los temas y discursos predominantes de las coplas del carnaval de Cajamarca. Para ello, nos basamos en los estudios más importantes sobre la copla de carnaval, tanto del Perú como de los países vecinos en los que esta producción poética está vigente. Nuestro corpus es el que presentamos como antología en la presente investigación.

4.1. ACERCA DE LA COPLA CAJAMARQUINA

El primer estudio que abordamos es el de Manuel Ibáñez Rosazza, reconocido intelectual y poeta de la ciudad de Cajamarca. El se dedicó, durante los años setenta y ochenta, a recopilar los cancioneros que se publicaban en época de carnaval. Uno de los frutos de este paciente trabajo de recopilación y erudición es su libro **El simbolismo sexual en las coplas cajamarquinas** (1975).

En este libro, Ibáñez Rosazza explica que las coplas más comunes del carnaval cajamarquino son las de cuatro versos, aunque también se asigna este nombre a las seguidillas, redondillas y otras combinaciones menores[38]. En razón de estas características, estas coplas serían un tipo de lírica popular que mantiene indudables vínculos con la literatura clásica hispana.

La forma más común de las coplas es el cuarteto o cuarteta, que mayormente tiene versos octosílabos y rima

---

[38]. Sobre la definición y ejemplos de estas formas poéticas puede recurrirse a Rudolf Baehr (1981), quien explica que se denomina seguidilla a una estrofa de cuatro versos en que alternan heptasílabos y pentasílabos, y en la que "sólo el segundo y cuarto versos se enlazan por la rima asonante (o también consonante). La rima cambia de estrofa en estrofa" (248). Según Baehr, la redondilla, en su forma normal, "es una estrofa de cuatro versos cortos, por lo general, octosílabos, todos con rima asonante", con las variedades abba y abab (Ibid.: 237-238).

consonante[39] , con estructura abcb (asociada generalmente a una intención exclusivamente lírica) u otras (abbb, aaba y aaaa, como propone Rogger Ravines). He aquí algunos ejemplos de éstas y otras formas estróficas:

La malva por ser malva a
en cualquier campo florece, b
el hombre cuando es soltero C
cualquier cama amanece. b
(Copla 108, Ravines 1969-1970: 181)

Sin mentirte yo te d**igo** a
que mejor fuera mor**ir**, b
sí me dices que conm**igo** a
tú no quieres hoy viv**ir**. b
(Copla 123, Barrio San Sebastián 1974: 5)

Rosa blanca de alhel**í**, a
quién te ha contado de m**í**? a
Ay, serán las malas lenguas b
por separarme de t**i**; a
separarme no podrán, c
quitarme la vida s**í**. a
(Copla 120, Ravines R. s/f: 7)

En el manual de versificación española de Rudolf Baehr (1981), la copla de nuestra investigación es la que él denomina cuarteta asonantada (o cantar), cuya definición citamos a continuación:

> "(...) estrofa isométrica de versos de ocho o menos sílabas, que en los pares tiene asonancia, quedando en los impares sin corresponder en la rima. Sólo se distingue claramente del romance cuando se da aislada o cuando la asonancia cambia en cada estrofa. En otros casos se halla con frecuencia la asonancia continuada, y

[39]. Rogger Ravines (1969-1970: 165) recalca que también pueden tener 9, 10, 12 ó 14 sílabas. Y en relación a la rima, Ravines considera que la rima asonante es la más típica.

entonces se diferencia del romance tan sólo por el riguroso cierre de la estrofa y por el asunto, que es distinto en cada una. No obstante, los límites son a veces muy inciertos, dado el mutuo influjo entre romance y cuarteta" (p. 246).

El rasgo rítmico que destacan Ibáñez y Berhr sirve también para observar la relación entre música y poesía. Ibáñez Rosazza añade que el verso octosílabo es típico del romancero español, aunque su uso también fue extensivo a todo tipo de composición poética del ámbito satírico y costumbrista en el Perú, desde Juan del Valle y Caviedes hasta Manuel Ascencio Segura. Sin embargo, la copla es particular por su relación inmediata con la música, con la que encuentra un complemento esencial para su enunciación.

Ibáñez comenta: "Las coplas cajamarquinas se enuncian y se aprecian mejor cuando se interpretan con su música peculiar, ya sea individual o colectivamente, a sola voz[40] o con guitarras y palmas, para un auditorio o para los danzantes" (1975: 14). Esta cualidad también puede reconocerse en las letras de algunas coplas:

---

[40]. Sobre la función de la voz, Zumthor afirma lo siguiente: «[...] la voz no ha perdido casi nada de su función primitiva en las tradiciones religiosas, en cuyo seno, por otra parte, se constituyen y se mantienen varias formas de tradición oral. En efecto, en la relación dramática que confronta lo sagrado con el *homo religiosus,* la voz interviene de manera radical como poder a la vez que como verdad. Como poder: voz a cuyo soplo se realizan las fórmulas mágicas y que, en el trance, expulsa fuera de él al iniciado, presa de su dios [...].» (Zumthor 1991: 90)

Todos mean, todos mean,
todos me andan diciendo
que tú meas, que tú meas,
que tú me has olvidado.
(Copla 130, Anónimo s/f: 15)

Al mismo tiempo, el carácter festivo de la copla posibilita la asimilación de cualquier letra de vals, huaino, ranchera, bolero o canción moderna, que por su agudo sentido de la ironía o sutileza se presta a ello. Sin embargo, como dice un recopilador anónimo de coplas:

> «La copla es creativa, es espontánea. No se trata de poner música de carnaval a cualquier estrofa o verso. El carnaval no es sólo música, es armonía de letra y música y aunque cualquier vals, huaino, ranchera, bolero o canciones modernas se «presten» para cantarlos como carnaval no significa lo que es la auténtica copla cajamarquina». (Coplas del carnaval de Cajamarca: 13).

Al respecto, creemos que aquí surge la polémica que pone frente a frente dos posiciones: una que considera "auténticas" sólo a las coplas cajamarquinas que surgen de la espontaneidad popular (casi siempre ligada al anonimato), y otra que considera a la asimilación como un recurso válido para enriquecer el repertorio. Esta polémica entre la autenticidad y la asimilación es parte de las tensiones discursivas de la oralidad, que tiende a utilizar modelos antes que apelaciones a la autoría.

Otro aspecto de esta contraposición es la tensión entre lo que podríamos llamar poesía oral-popular y poesía escrita-«culta», que es vista, desde la primera perspectiva, de la siguiente manera:

> «Las coplas auténticas no son las que se hacen sentándose a un escritorio a fin de inspirarse y hacerlas 'bonitas'; las coplas aparecen como flores silvestres, hermosas, diferentes, sin saber quien las ha sembrado, de todas las variedades y para todos los gustos; las sencillas se arrojan al cantar en una visita, en un contrapunto, en un romance, en una meditación, en un rato de jolgorio: ésas son las más hermosas y con ellas está el corazón de nuestro pueblo.» (Anónimo. Presentación a la antología Coplas del carnaval de Cajamarca: 7-8)

Nos vemos frente a una tradición (la creación de coplas) que tiene una intensa vitalidad; o, también, puede ser que ambas tendencias (la que busca la autenticidad creativa y la que tiende a la asimilación creativa) no sean sino partes de un mismo proceso de regeneración global que revitaliza constantemente el corpus existente. A pesar de todo, la tensión existe y es tema incluso de coplas concretas:

> Canta, canta versos nuevos,
> como para un homenaje;
> y no vengas a engañar
> con versos del Coloniaje.
> (copla 245, Belisario Cruzado 1978: 20)

En el proceso general de gestación de las coplas también es posible adaptar (por musicalización) a la métrica octosílaba los versos que tienen más de esta cantidad. Es por

esto que en el conteo de las sílabas de una copla pueden resultar versos de nueve o más sílabas gramaticales. Esta característica de las coplas cajamarquinas también está relacionada con las diferentes entonaciones o "tonadas" que se les da en cada lugar, y que son casi la única manera de reconocer su procedencia.

Para Ibañez Rosazza (1975: 14), la estructura interna de las coplas revela la estructura del mensaje de la copla. Los dos primeros versos se concentrarían en un "contexto natural, lógico y normal", mientras que los dos siguientes "integran un contexto final, en donde aparece lo burlesco, lo cáustico, lo punzante, lo insólito, en relación con el primer contexto". De esta interrelación, se puede captar fácilmente el "tono irónico, lleno de reticencia, humor y mordacidad", aun cuando se traten aspectos trágicos. Un ejemplo típico sería el siguiente:

A: Con las mujeres de ahora
yo no quiero ningún trato
B: porque hieden a ratón
y alborotan a mi gato.
(Copla 13, Ibáñez 1975: 40)

El segundo estudio que comentamos corresponde a la ecuatoriana Laura Hidalgo Alzamora (1984) quien en **Coplas del carnaval de Guaranda** reúne y analiza la producción de las coplas populares de la región de Guaranda (provincia de Bolívar, Ecuador) que cumplen con el "requisito" de utilizar

la palabra en forma directa y espontánea. Para Hidalgo, la copla es un poema anónimo y popular, "tanto en lo que atañe a la estructura como a la sencillez y espontaneidad en el estilo". De las coplas que selecciona la autora, un buen porcentaje alcanzaría la categoría de tradicional, "porque perdura en la memoria de los cantores a través de varias generaciones, y sus versos toleran la creación de variantes". Coincide con Ibáñez Rosazza, en definir que, como estructura formal, la copla es de raíz española, aunque se ha adaptado "al habla y a la cosmovisión de los hombres de cada región americana" (1984: 140). En cuanto a su ubicación en el tejido o contexto social, Hidalgo destaca que:

> «Las coplas presentan una marcada motivación rítmico-sonora en los trovadores. Son poemas esencialmente lírico-subjetivos. Su tono es alegre, ligero y regocijado. Con todas estas características, las coplas establecen un poderoso medio de comunicación que identifica y aglutina a la comunidad en los días del festejo.» (Hidalgo 1984: 141).

Por otro lado, Hidalgo reconoce en la rima "un elemento importantísimo como recurso nemotécnico [...] Es tan fuerte la motivación auditiva que, en casos extremos, llegan a sacrificar la unidad semántica de la cuarteta por conseguir la rima en los versos pares" (Ibid.: 131). Igualmente, observa en las coplas un tratamiento especial al verbo, al pronombre y a la preposición. El verbo, por ejemplo, "tiende a ubicarse al final de la frase, y no necesariamente por razones de

versificación [...] Esta modalidad es propia del quichua[41], y quizás allí radica la motivación de los hablantes" (Ibid.: 132).

También señala el uso frecuente del gerundio y no siempre de acuerdo a las normas académicas. Para el caso ecuatoriano, el pronombre se relaciona con el voseo, produciendo la mezcla de los paradigmas "tú" y "vos". La preposición sufre algunas alternancias: "a" = para; "a" = de; "con" = de, y viceversa. Se dan cambios de función en ciertos elementos gramaticales como son: la verbalización de los sustantivos o de adjetivo y sustantivo, y la adjetivación de verbos y adjetivo y sustantivo.

Las características en el campo semántico engloban y traspasan las áreas fonológicas y morfosintácticas anteriores. En el caso del uso del diminutivo, que reiterada e insistentemente se presenta en sustantivos, adjetivos y adverbios, "creando una atmósfera de suavidad afectiva en las coplas». La autora atribuye también a la influencia de la lengua quichua la utilización del diminutivo en el adverbio (pues la particula "lla" sirve tanto para formar adverbios como para la formación del diminutivo).

En cuanto a los temas, la diversidad es realmente

---

[41]. La variedad ecuatoriana del Quechua se denomina Quichua.

asombrosa[42], pues el compositor y el cantor (o cantautor) no tienen límites para tomar como tales a cualquier circunstancia o elemento de la sociedad que le resulte llamativo. Las más importantes clasificaciones hasta ahora son las elaboradas por Manuel Ibáñez Rosazza, Mario Florián, Belisario Cruzado, Santiago Páez y Laura Hidalgo que también dan cuenta de la multitud de formas como puede comprenderse el campo temático de las coplas.

1. Mario Florián (1994) considera que las coplas de carnaval son composiciones lírico-musicales populares que, cuando se llaman *cilulos* o *shilulos*, son de tres clases: de llegada, de permanencia y despedida. Esta clasificación hace alusión a las improvisadas visitas de casa en casa que hacen, por las noches, las patrullas de enmascarados, después de haber jugado y cantado durante el día. Al son de los cilulos, los carnavaleros bailan alrededor de una unsha.

Por ejemplo, la variedad de cilulos que se conoce en la ciudad de Cajamarca como *carnavalito* corresponde al cilulo típico de la villa de El Dulce Nombre de Jesús de Yanamango, que allí se llama *aylala*. A nivel general, Florián considera

---

[42]. Un caso, seguramente excepcional es el de las coplas de Santiago, en Argentina, que sólo reconocen los temas de «la dicha o la tristeza de amor, la desventura del destino, el desquite sarcástico del corazón lastimado de amor o de pobreza». (Bernardo Canal Feijóo (1937). Sin embargo, sospechamos que si bien los temas son pocos, los textos adquieren una diversificación mayúscula.

que hay coplas populares, de temas precisos como el amor, la picardía, la sátira, el desafío poético o de varias voces (contrapunto entre hombres y mujeres).

2. Para Belisario Cruzado Vásquez, un conocido compositor de coplas en Cajamarca, la clasificación de las coplas obedece a las costumbres que priman en el ambiente de fiesta del carnaval cajamarquino (Cf. Coplas del carnaval cajamarquino s/f).

a) Coplas amorosas, "aquellas que canta el pueblo para manifestar su inspiración romántica y su lirismo cargado de emoción afectiva para con el ser amado".

b) 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".

c) Coplas de contrapunto, que "tienen por objeto deleitar al público oyente, ya que generalmente en su contenido, hay frases picantes y comparativas que tratan de herir la susceptibilidad. Sin embargo, casi siempre se llega a una comprensión entre los contendores y se culmina con una sana diversión".

3. Para Manuel Ibáñez Rosazza (1975), las coplas se

dividen en dos grupos. Las que abordan temas pintorescos, simplistas, liricistas (sic), románticos, lisonjeros o pastoriles, y las que tienen temas políticos, religiosos, sociales, económicos, totalistas, existenciales o de simbolismo sexual. A este último grupo, Ibáñez le dedica el exhaustivo estudio del cual tratamos en parte al inicio de este capítulo.

4. Santiago Páez ha publicado **Coplas del carnaval del Chimborazo** (1986), teniendo en cuenta el "contexto socio-simbólico de oposiciones" que se da durante la fiesta carnavalesca en esta región ecuatoriana. Para Paez, las coplas son "un mecanismo social de reconstrucción de las relaciones de asociación y oposición que constituyen la trama social"; por lo que presentarían una relación de asociación-disociación a nivel:

a) Hombre-mujer, es decir, con el discurso en torno al género. (p.17).

b) Individuo-sociedad, "Coplas en las que el individuo se sitúa como miembro de un grupo que se opone a otro, por ejemplo pobres en relación antagónica con los ricos; o en las que trata de manifestar una oposición de preeminencia con respecto a otros individuos o sectores sociales o étnicos en coplas burlescas o insultantes" (p.18).

c) Comunidad-comunidad, "entre los miembros de una

comunidad [...] y los miembros del resto de comunidades o sectores geográficos del país [...]" (p.18).

d) Profano-sagrado "entre el individuo como perteneciente a un ámbito profano y un ámbito sagrado al que pertenecen seres como los muertos, los santos o Dios" (p.18).

5. Laura Hidalgo Alzamora (1984) tiene una clasificación de orden temático y otro de orden lingüístico. Según la primera selección, habrían coplas cuyos temas predominantes son el amor humano, el afecto y la admiración a la tierra, la provincia y a los elementos del contexto natural. Igualmente, están presentes el elogio a la amistad y, esporádicamente, las inquietudes y protestas de contenido social. Este carácter limitado de las coplas de contenido social se debe a que el carnaval hace un paréntesis para olvidar las diferencias, los conflictos y contradicciones. Estos intereses, en cambio, son desarrollados con mucha claridad en el nivel, menos conciente, del lenguaje que utilizan las coplas.

Sin embargo, su segunda clasificación es más oportuna para nuestra investigación. Allí Hidalgo propone como criterio la diferenciación lingüística, según la cual hay cinco niveles de expresión muy marcados:

> a) «Coplas en que el habla castellana se muestra respetuosa de las normas de la gramática académica [aunque en ellas se imponga la sencillez del habla coloquial. Estas coplas son de un alto porcentaje].
> b) Coplas con presencia de rasgos dialectales difundidos en el habla popular de la Sierra

ecuatoriana.
c) Coplas que exteriorizan el habla dialectal de la costa.
d) Coplas con presencia explícita de las lenguas castellana y quichua.
e) Coplas en quichua." (Hidalgo 1984: 129).

Lo expuesto hasta aquí nos permite arribar a un cuadro clasificatorio, donde reunimos, *grosso modo,* las propuestas comentadas. Algunas de las denominaciones y criterios usados en las clasificaciones de este primer cuadro, las hemos tomado en cuenta para realizar la clasificación del corpus (cuadro Nro. 2) que presentamos como apéndice a nuestro trabajo.

CUADRO No. 01

COMPARACIÓN DE CLASIFICACIONES

IBÁÑEZ	FLORIÁN	CRUZADO	PÁEZ	HIDALGO
PINTORESCAS SIMPLISTAS LIRICISTAS ROMÁNTICAS LISONJERAS PASTORILES	COPLAS DE ENTRADA	COPLAS AMOROSAS	COPLAS DE ASOCIACIÓN-DISOCIACIÓN HOMBRE-MUJER	COPLAS CON CASTELLANO ESTÁNDAR
			COPLAS DE ASOCIACIÓN-DISOCIACIÓN INDIVIDUO-SOCIEDAD	COPLAS CON HABLA POPULAR SERRANA
POLÍTICAS RELIGIOSAS SOCIALES ECONÓMICAS FATALISTAS EXISTEN-CIALES SIMBOLISMO SEXUAL	COPLAS DE PERMANENCIA	COPLAS HUMORÍSTICAS	COPLAS DE ASOCIACIÓN-DISOCIACIÓN COMUNIDAD-COMUNIDAD	COPLAS CON HABLA DIALECTAL COSTEÑA
	COPLAS DE DESPEDIDA	COPLAS DE CONTRAPUNTO	COPLAS DE ASOCIACIÓN-DISOCIACIÓN PROFANO-SAGRADO	COPLAS CON LENGUA CASTELLANA Y QUICHUA
				COPLAS EN QUICHUA

CUADRO No. 02

CLASIFICACIÓN DEL CORPUS

TEMA DOMINANTE	TEMA ESPECÍFICO
I. SOCIEDAD	1. VIEJOS Y NUEVOS TIEMPOS
II. SEXUALIDAD	1. MIRADA DEL AMOR
	2. ACTO SEXUAL
	3. PARIENTES Y VECINOS
III. GÉNERO	1. HOMBRE Y MUJER
IV. RITO	1. PARTICIPANTES
	2. ÑO CARNAVALÓN
	3. BEBIDAS Y COMIDAS
	4. COPLEROS Y COPLAS.

IV.2. SOCIEDAD

El primer grupo de nuestra clasificación contiene coplas que aluden a las características de la sociedad cajamarquina. De este conjunto mayor (al que pertenecen también las coplas políticas, por ejemplo) hemos elegido un conjunto que nos parece importante por presentar un diálogo entre el pasado y el presente, y los roles del hombre y la mujer.

III.2.1. VIEJOS Y NUEVOS TIEMPOS

Tenemos aquí una serie muy interesante de coplas que tienen, casi siempre, en el verso inicial la frase «las mujeres de este tiempo» o, en todo caso, remite a un contraste entre un estado pasado de la sociedad y el presente. Estas coplas parecen aludir, ya sea desde una perspectiva masculina o femenina, a la actitud de la juventud para afrontar ciertos cambios generados por la modernización. En estas coplas existe un estilo formulario[43] que permite al creador de coplas, incluso, renovar los elementos de la oposición pasado/presente. El estilo formulario es según Paul Zumthor,

[43]. Zumthor indica: «Más que como un tipo de organización, [el estilo formulario] puede describirse como una estrategia discursiva e intertextual: el estilo formulario se encaja en el discurso, conforme éste va desarrollándose, e integra al funcionalizar los fragmentos rítmicos y lingüísticos tomados de otros enunciados existentes que en principio pertenecen al mismo género y al remitir al oyente a un universo semántico que le resulta familiar" (1991: 122).

quien remarca lo mayoritariamente aceptado: un «esquema textual que se puede usar una y otra vez de manera indefinida» (1991: 123).

En estos textos, donde se encuentra un discurso sobre los "nuevos tiempos", se pone en juego una compleja red de modelos y normas de conducta, costumbres y simbología. Sin embargo, no se trata de un conjunto homogéneo de textos que valoran a los protagonistas: muchachas o mujeres, muchachos o jóvenes. La variedad de contenidos de estas coplas dan cuenta, principalmente, de un sujeto que acepta o rechaza la modernización, y que está en contra o a favor de lo tradicional. Por otro lado, la dicotomía pasado/presente se relaciona, en forma directa, con la clásica oposición entre lo antiguo y lo moderno, presente, por ejemplo, en la literatura renacentista española.

En primer lugar, analizaremos las coplas en las que está presente la fórmula «las(os) muchachas(os) o mujeres (jóvenes) de este tiempo». Una mirada de conjunto revela que la alusión a los protagonistas femeninos es mucho más frecuente[44].

---

[44]. Un caso especial relacionado con el canto de las coplas por mujeres y por hombres se da en los contrapuntos. En estas composiciones, el hombre y la mujer que cantan se enfrentan de forma picante y sabrosa, buscando herir las susceptibilidades del otro, dentro del marco del juego y la parodia. Paul Zumthor comenta, en este sentido, las características que diferencian a la voz de la mujer y la del hombre cuando cantan. En el caso de la mujer, Zumthor menciona un desgarramiento producido por el paso del silencio a la palabra, un "impulso de cuerpo" que produce el "eco de un canto muy antiguo [...] anterior a las prohibiciones de la

Igualmente, comprobamos que es el rechazo al cambio lo que predomina, entendiéndose como cambio el abandono de ciertos valores consustanciales a una sociedad tradicional conservadora, en la que a la mujer se le asigna una limitada o nula libertad sexual y social, y al varón se le carga la responsabilidad de mantener económicamente al hogar. Las coplas de esta serie nacen, entonces, como una crítica sarcástica al rompimiento de estas normas. Dos coplas que nos ilustran este régimen de valores son las siguientes:

> Las mujeres de este tiempo
> son como fruta en verano,
> que sin que maduren bien
> las ha comido el gusano.
> (Copla 7, Ibáñez 1975: 45)

> Los muchachos de este tiempo
> son como la paja seca;
> y si dan para el amor,
> ya no dan p'a la manteca.
> (Copla 10, D. Ortiz, recogido por Quiroz Castañeda en 1995)

A partir de la lectura de estas dos coplas y las restantes de esta serie, se puede enumerar un conjunto de antivalores de las mujeres o jóvenes «de este tiempo». Nos valemos, para el efecto, de algunas técnicas del análisis semiótico:

---

ley, anterior quizá al lenguaje mismo: por eso canta tan espontáneamente". "Del lado masculino -continúa Zumthor- se alegaría, inversamente, la "charlatanería" de la aproximación amorosa, utilizando con astucia los matices verbales y las ambigüedades del vocabulario" (Zumthor 1991: 93).

FRASE FORMULARIA	ANTIVALORES
Las-mujeres-de-este-tiempo	/ostentación/ + /sensualidad/ + /no-matrimonio/
Los-muchachos-de-este-tiempo	/ostentación/ + /sensualidad/ +/no-dinero/

Observamos rasgos sémicos comunes a ambos géneros, lo que nos lleva a confirmar la capacidad generativa de esta fórmula, a partir de un modelo original (el que se instala en la tradición como una forma que puede originar una cantidad ilimitada de textos). Planteo revisar estas coplas a partir de la ubicación de a) un modelo original de coplas, b) las coplas con enunciador femenino y protagonista masculino, c) los modelos con enunciador masculino y protagonista femenino, que a su vez se subdividirían en dos: las coplas que describen un rechazo burlesco al cambio y las que indican aceptación al cambio. Con estas consideraciones podemos pensar en un proceso generativo de textos, supeditado al apego o al rechazo a la tradición y a la motivación carnavalesca.

Igualmente, reconocemos una complementariedad en las coplas de rechazo al cambio que tienen como protagonistas a mujeres y varones. 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 confrontar la tesis bajtiniana del carnaval como una oposición binaria.

Esto nos hace ver que hubo (¿o habría?) «otro tiempo» en que los valores matrimonio y dinero forman una entidad que podemos llamar hogar. En él, los deseos de un matrimonio oportuno y duradero estaban en la mujer y la capacidad de garantizarlo, en el hombre. En buena cuenta, esta alusión a un pasado inmediato se concibe como una oposición al actual estado de cosas, pues habría que pensar en la existencia de instituciones sociales más pertinentes como la dote o transacción económica. 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[45]. Es pertinente citar lo que dice Paul Zumthor con respecto al matrimonio y su inclusión como tema en los "folclores del mundo":

---

[45]. Al respecto, Laura Hidalgo Alzamora, siguiendo a Kayser, encuentra que en las coplas del carnaval de Guaranda aparecen con mayor frecuencia coplas que se orientan a la "autoexpresión de la intensidad anímica", las mismas que son el "lenguaje de la canción" (1984: 92). Junto a ello, menciona Hidalgo, que imperan las coplas en las que el cantor teoriza sobre el amor, lo concibe en oposición al dolor, siendo el amar, sin embargo, parte de la condición humana cuyos enigmas no son fáciles de resolver.

"[...] la institución matrimonial, valorizada por la colectividad y comprometida en la complejidad de las relaciones económicas, es considerada como un elemento natural -tanto como los ciclos del cuerpo y de la afectividad, a los que, por el contrario, está sometida-. Por eso, sin duda, todos los folclores del mundo son ricos en cantos nupciales. Desde la Edad Media, la cultura occidental los integró en la tradición de las canciones de amor: el matrimonio se convierte, en ese tema, en el final deseable... o en el obstáculo [...].« (Zumthor 1991: 102).

Volviendo al grupo general de coplas sobre la gente de «este tiempo», también encontramos otras que no manejan el estilo formulario que hemos señalado, pero que por su contenido, están incluídas en el debate sobre lo antiguo y lo moderno. Destaca, por su alusión a la figura del Inca, la siguiente copla:

Si el Inca resucitara,
ya no conociera a su gente;
porque las chinas[46] de anacu
hoy están de permanente
(Copla 15, Ravines 1969-1970: 190)

---

[46]. Sobre esta palabra, Ibáñez Rosazza expresa lo siguiente: «Para designar al hombre y a la mujer, mayoritariamente se emplean los campestres "cholo" y "china" dentro de la armazón de las coplas, ya en la ciudad o en el campo. Al respecto hay que señalar que la palabra "china" es [...] de origen mochica-chimú y significa "jovenzuela" (Federico Kauffmann Doig, "La cultura chimú", Lima, 1964, p.100), pero los Incas, que llevaron para su servicio al Cuzco a muchas de nuestras vecinas -jóvenes hermosas y costeñas-, variaron su significado al asimilar esta voz al quechua, le dieron a la palabra el sentido peyorativo con el que ha pasado al castellano -sobre todo costeño- del Perú: criada o doméstica. Aunque ignoran, los trovadores populares de hoy que cantan a su 'china'[...] dan a la palabra una acepción más apegada a la forma primitiva. La 'china' es, en ese sentido, la mujer joven, la amada tierna, y, al fin, la hembra.» (Ibáñez 1975: 28).

Comprobamos que esta copla coincide con otras, en las que sí existe un estilo formulario, que incluyen el tema del verso final de ésta: el peinado moderno o permanente, que sustituye al natural u otro tradicional.

Asimismo, podemos decir que la copla transcrita acentúa su vinculación con la tradición cajamarquina, donde la figura del Inca asume un valor no sólo histórico (el último Inca del Tahuantinsuyo, Atahuallpa, murió en esa ciudad), sino también simbólico, en el sentido que la copla contempla una pertenencia de la gente de este tiempo («su gente», como está en el segundo verso), al gobierno del Inca[47]. Al respecto Luis Millones (1992) observa que la actitud mesiánica en la cultura popular contemporánea tiene raíces antiguas, y su presencia en la región andina se da de modo singular:

---

[47]. Y aunque pudiera pasar desapercibida, por las relaciones anteriores, debemos resaltar la mención a la resurrección del Inca, un tema que en otras regiones andinas ha generado mitos de mucha actualidad que, justamente, plantean la revitalización de una tradición muy antigua, iniciada con la muerte de Atahuallpa y continuada con ejecuciones como la de Túpac Amaru. El muy divulgado mito de Inkarri (Inca-Rey) es la versión más conocida de este razonamiento andino sobre la conquista española y las posibilidades míticas de restituir un gobierno legítimamente indígena. Ciertamente, no descartamos que la copla mencione la resurrección como un tema, perteneciente al imaginario popular peruano, que también puede valerse de la tradición católica (la resurrección de Cristo). Sin embargo, la alusión cristiana resulta ajena y difícil de relacionar. Por una u otra influencia, este tópico adquiere una gran vigencia y simbolismo.

«En los Andes, dicha actitud está ligada al concepto de Inca cuyas resonancias históricas se han transformado en esperanza de cambio. [...] un conjunto de elementos sintomáticos dispersos en contextos diferentes pero que confluyen en algunos postulados comunes:

1. La idealización del pasado incaico.

2. La desarticulación de esa utopía a partir de la llegada de Pizarro.

3. La injusticia de las condiciones actuales.

4. La imposibilidad de identificarse con los gobiernos centrales.

5. La expectativa del regreso del Inca.

No siempre se presentan todos los elementos enunciados, ni siquiera en el orden arriba señalado, pero cualquiera de ellos tiende a evocar a los demás. Siendo identificables a través de las formas de expresión cultural que nos son conocidas: canciones, poemas, relatos míticos, danzas, teatro, etc.» (Millones 1992: 34).

Otras dos coplas de este grupo se relacionan entre sí temáticamente, pero no estructuralmente:

Las muchachas de este tiempo
usan traje a la rodilla,
y apenas que se agachan
se les ve la rabadilla.
(Copla 2, Ibáñez 1975: 44)

Prefiero mujer con falda
y que no use pantalón,
porque cuando ella se agacha
se me alegra el corazón.
(Copla 12, Cruzado s/f: 22)

Se nota en la segunda copla una aprobación (y satisfacción) explícita al uso de la falda y no del pantalón por parte de las mujeres, lo cual pareciera estar dentro de la valoración negativa del uso de la prenda tradicionalmente usada por el varón. Sin embargo, se trata de afirmar el uso de una falda corta (el «traje a la rodilla», mencionada en la primera copla) que constituye la negación del traje tradicional (anacu), en favor de otro relacionado con una muestra de mayor sensualidad femenina.

Igualmente, apartándose más del estilo formulario, la otra copla demuestra una aprobación declarada, aunque sutil («no está como ha nacido») de los vestidos de los nuevos tiempos. En esta clase de textos, se demuestra cómo a partir de una forma básica («las mujeres de este tiempo»), puede generarse una cantidad muy diversa de coplas que se diferencian en razón del género de los protagonistas, la desaprobación de los cambios modernos e, incluso, la anulación de la forma para dar paso a contextos nuevos, en los que la dicotomía antiguo/moderno se vuelve más creativa.

IV.3. SEXUALIDAD

IV.3.1. MIRADA DEL AMOR

Del conjunto de coplas relacionadas con el tema mayor de la sexualidad, existe un buen número relacionado con un tópico clásico, que es la mirada de la amada o el amado. Estos textos son de diversa naturaleza, pero todos tienen en común resaltar las cualidades provocativas, mensajeras o delatoras de los ojos. En realidad se puede establecer un puente, al examinar estas coplas con la tradición poética culta, sobre todo con el renacimiento. En su versión renacentista, el tema de la mirada del amor ofrece su forma más afortunada en el verso «Salid sin duelo, lágrimas, corriendo" (*Egloga I*, 1536) del poeta español Garcilaso de la Vega. Concebido como una recreación clásica cuya fuente más antigua está en Virgilio, el verso garcilasiano influenció de gran manera en la lírica posterior (Gallego 1980: 202).

Este poema, que sirve como ejemplo mayor, se presentan las virtudes anímicas de los ojos, que son capaces de ser aquel «espejo del alma» o ventana por la que se accede a la interioridad o sensibilidad del sujeto. Los siglos que han pasado desde entonces han intensificado -especialmente durante el Romanticismo del siglo XIX- estos significados eróticos y dinámicos de la mirada amorosa. Por ello, las coplas de carnaval, emparentadas íntimamente con la tradición lírica

europea, no podían estar al margen de esta influencia, manifestando sus formas más comunes como la identidad entre los ojos y el espejo, casi siempre acompañada de una oposición entre los ojos y los labios que parecen identificarse con el alma (que ama) y el cuerpo (que es cauteloso):

Son tus ojos dos espejos
donde me quiero mirar
y tus labios dos claveles
que los tengo que besar.
(Copla 33, Quiroz Cisneros s/f: 6)

Tus ojos me dicen sí,
tu boca me dice no,
entre tu boca y tus ojos
a ellos me atengo yo.
(Copla 34, Ravines T. s/f: 7)

Otras coplas de nuestra antología, remarcan el carácter provocador de los ojos (siempre los de ella y nunca los de él) y pueden agruparse dentro de esta tendencia clásica a exaltar su función delatora. Sin embargo, la mirada del amor puede fácilmente convertirse en un arma que, sin saberlo, daña al amante (Véase también Coplas 23, 27, 28, 31, 75):

Son tus ojos dos cañones,
cargados de munición
y tus palabras son balas
que hieren mi corazón.
(Copla 32, Ravines R. s/f: 10)

A pesar de ello, el amante siempre busca la mirada, identificándola con el encuentro amoroso (16, 24) o con la ausencia de ella:

> Qué será del albañil
> que no ha dejado ventana;
> para verla a mi negrita
> acostada en su cama.
> (Copla 29, Ravines 1969-1970: 188)

Dentro de estas características y acciones, puede distinguirse una dinámica en la que a veces es notoria la iniciativa cándida de la amada que logra turbar al amante (el conocido «flechazo amoroso»):

> Estaba subiendo al cielo
> y tú bajabas de allí,
> me enamoraron tus ojos
> y el paraíso perdí.
> (Copla 21, Ibáñez s/f)

Con las coplas presentadas hasta este momento puede completarse un circuito del deseo, en donde el sujeto que desea (los ojos de él) es ayudado por la mirada (alma) de ella, venciendo la oposición verbal sugeridada en la boca (cuerpo) de ella, para conseguir el objeto de deseo (la amada) que, enviado por un ser o lugar divino (Dios, cielo) es dirigido a su destinario natural: el hombre (amante).

La oposición entre el alma y el cuerpo, tópico muy tratado por la literatura (especialmente, la poesía) y la

filosofía, nos lleva a pensar que estamos tratando un rico conjunto de textos que nos recuerda acaso a la tradición clásica europea, pero donde se han incorporado nuevos elementos y valores de la tradición cajamarquina, muy evidentes en algunos casos:

> Chinita color de mango,
> ojitos de capulí,
> seguro que tú me quieres
> pero no como yo a tí.
> (Copla 19, Anónimo 1989: 46)

Igualmente, la relación entre los ojos y el llanto de la amada, como lo hemos visto en el texto de Garcilaso, es un desarrollo normado por la tradición clásica. En las coplas del carnaval de Cajamarca, este tópico adquiere la categoría de una hipérbole, quizá influenciado por el contexto carnavalesco:

> Hubo ojos desgraciados
> pero no como los míos,
> sólo los míos nacieron
> para dar agua a los ríos.
> (Copla 22, Anónimo s/f)

La presencia de la hipérbole es también una huella de la tradición hispánica renacentista, que hemos rastreado en otros aspectos formales del capítulo que concluimos.

IV.3.2. ACTO SEXUAL

Existen también coplas que describen o insinúan el acto sexual, o aluden a los órganos reproductores. Para Ibánez 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", etc. [...]. Y, paradójicamente, los colores representativos del carnaval cajamarquino, durante la "guardia vieja", y que ocasionaron muchas rivalidades, fueron precisamente, el rojo y el verde". (1975: 18).

Estas coplas llaman la atención de los participantes y el público por su capacidad para hacer reír. Igualmente, crean un espacio propicio para que se revelen los roles del hombre y la mujer en la sociedad tradicional, y los cambios que genera el surgimiento de la sociedad moderna. Pueden entenderse también que estas coplas proliferan por las razones expuestas por Ibáñez Rosazza:

> "1.- La resaltante interacción entre el hombre y la mujer, dominante dentro de los códigos carnavalescos, y el consentimiento convencional bivalente entre las dos ramas humanas.
>
> 2.- El eminente carácter satírico de la fiesta.
>
> 3.- El rompimiento de censuras dentro del tiempo de carnaval, que da la oportunidad de violar lo "tabú",

de quebrantar lo vedado, de transgredir ordinarias continencias.

4.- El mantenimiento de una tradición oral en esta zona, en cuyas manifestaciones siguen abundando, hoy como ayer, los versos de tipo incisivo y mordaz.

5.- La afección a este tipo de composiciones como reflejo de la latente e ingeniosa malicia popular.

6.- Las comprobadas inclinaciones a otorgar valor metafórico a ciertos vocablos, consonantes con esencias eróticas y sensuales, dentro de algunos contextos del folklore literario.

7.- La sentencia en nuestros compositores anónimos a utilizar imágenes propias del medio ambiente, pero con un sentido vinculado con lo humano, vivo, lo real.

8.- La proyección de confesiones de carácter personal e individual, dentro de una ejecución grupal, una de las manifestaciones del colectivismo.

9. El deseo de comentar, en forma festiva y punzante, diversos aspectos contradictorios de la vida, ya para desquitarse, ya para ufanarse de los mismos.

10.- El espontáneo afloramiento de la sexualidad a través de la obra popular, con marcado evitamiento y marginación del deslinde lascivo o pornográfico.

11.- La multiplicidad ubicacional de esta variedad de coplas, debido a que su tema no sólo pertenece a la comunidad regional cajamarquina, sino que es propio de todo el género humano, y léxicamente común a todo el ámbito del habla hispana." (Ibáñez 1975: 33-34).

Un primer grupo de coplas son aquellas en que el amante imagina, solicita o sugiere la correspondencia de la amada:

Lo abrazaré a mi cholita
esperándola a su encuentro
cual si fuera tamalito
con su carnecita adentro.
(Copla 47, Ibáñez 1975: 45)

Yo quisiera estar contigo
como los pies del señor,
el uno encima del otro
y un clavito entre los dos.
(Copla 65, Ravines T. s/f: 10)

Otro grupo de coplas sexuales, donde la creatividad se une más a la tradición popular, lo constituye el conjunto de textos en que son mencionados algunos animales, a veces antropomorfizados, en los que se produce el **simbolismo sexual**, término utilizado por Ibáñez Rosazza:

> "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).

Un narrador masculino describe o se identifica como gavilán o zorro en busca de gallinas (Coplas 41, 49, 64) o alude a su órgano sexual con la denominación de «pajarito» (Coplas 52,62). La mujer, asimismo, es identificada o relacionada con la gallina, la vaca (Coplas 46,51) o se alude a su órgano sexual con la palabra «paloma» (Coplas 48, 60, 63) «cuculí», «papaya» o «pajonal» (Coplas 38, 40, 52).

Se manifiestan claramente las figuras del cazador[48] (el varón) y la presa (la mujer). Según Alejandro Ortiz Rescanière el uso de imágenes de animales silvestres (o de flores y plantas de igual clase) son característicos de los cantos que exaltan los amores primeros, en los que:

> «El ambiente descrito o sugerido por estas canciones es, a menudo, pastoril, de puna o de lugares solitarios e incultos; y los animales son también de puna o de parajes silvestres. La atmósfera puede ser pastoril pero la persona amada no es comparada con un animal del ganado. Los temas de las canciones aluden a diferentes circunstancias de esa primera etapa de los amores iniciales: las invitaciones al encuentro furtivo, a la separación y ruptura emocional con los padres, al escondite, a los sentimientos salvajes, a la fuga, a las penas y a los remordimientos primeros.» (Ortiz Rescaniere 1993: 233)

Lo mencionado por Ortiz Rescanière refuerza la definición del carnaval como una fiesta de la vitalidad juvenil, en la que se comprometen elementos igualmente vitales de la naturaleza. Detalla entre otros un aspecto que desarrollaremos en seguida: las tensas relaciones de parentesco, que dibujan claramente el sistema de valores y antivalores, y sus mecanismos de reproducción, de la sociedad tradicional en

---

[48]. Si se trata de asimilar estas actitudes con las del típico poblador cajamarquino, tenemos lo que dice Chávez Aliaga: [las coplas] «son las expresiones burlescas del espíritu cajamarquino, llenas de intención y picardía, como salidas de espíritus propensos a esta clase de manifestaciones que desmienten el carácter bonachón y sencillo de los moradores de esa región del Perú. Hay algunas expresiones que parecen salidas del corazón de hombres implacables, siendo en realidad destellos de su ingenio natural, puesto a prueba en reuniones y fiestas regionales [...]" (p. 19).

contacto con la sociedad industrial. Finalmente, Ortiz Rescanière completa su explicación de los cantos de amor y su inclusión dentro del carnaval:

> «Los mozos, los iniciados en los misterios del sexo, se identifican con ese tiempo exhuberante: sus amores, esas lluvias [estacionales] y ríos amenazantes son demasiado intensos, acarrean enfrentamientos, luchas y muerte. Y así viven los carnavales y así son los cantos de carnaval. Los mozos se tornan agresivos con las personas de sexo opuesto. Se organizan bandas por sexo, por barrio. Bailan y cantan entre ellos; luego lo hacen en competencia, frente a las otras pandillas. De la danza y cantos de reto y provocación pasan con facilidad a la lucha física entre bandas: hombres contra mujeres; los del barrio de arriba contra los de abajo. En estos enfrentamientos muestran su fuerza a la sociedad adulta.» (Ortiz Rescaniere 1993: 251-252).

IV.3. PARIENTES Y VECINOS

Otro buen grupo de coplas que tratan el tema de la sexualidad resaltan las vinculaciones sanguíneas o legales, entre los miembros de una comunidad. Las alusiones más frecuentes son a los compadres, padres y suegros, ancianos y vecinos. Las relaciones de parentesco son tomadas frecuentemente como motivos sexuales y están relacionadas con el sentido mismo de la fiesta de carnaval, en el que la familia "se extiende", es decir se vuelve más numerosa. La formación de comparsas y pandillas, y, en general, el trabajo en grupo de los preparativos, ponen en claro que el ambiente que se vive en este tiempo es el de un compromiso solidario

con el buen éxito de las actividades que prevee el desorden entre el hombre y la naturaleza.

Comenzamos nuestro análisis con el grupo de coplas que mencionan a los compadres. Aquí ubicamos al carnaval y su relación histórica con la celebración del día de las comadres. Hay, por lo menos, dos puntos de esta vinculación no sanguínea que vale destacar. El primero es la función de enlace multifamiliar que forma la categoría del compadrazgo, lo cual transforma a las familias en unidades interdependientes, con capacidad para interrelacionarse socialmente:

> Tú compadre, ellos compadres,
> que viva la compadría;
> como yo no tengo a nadie,
> cómo me acomodaría.
> (Copla 73, Ravines R. s/f: 11)

El segundo punto tiene que ver con la prohibición social que existe para aceptar el amor sexual entre los compadres, muy presente en la literatura oral de las comunidades tradicionales (estudiadas, por ejemplo, por Gonzalo Espino Reluce). En relación a este punto está la presente copla:

> Comadrita no se vaya,
> de madrugada se irá;
> temprano le hago su verde,
> le hecho su huevo y se va.
> (Copla 70, Ibánez 1975: 39)

Ciertamente, esta oscilación entre la valoración del compadrazgo primero como nexo y luego como ruptura de las familias, no es contradictoria, sino muestra de vínculos no

consanguíneos débiles. En el imaginario popular, los compadres o las comadres son la extensión natural de la familia; y, por ello mismo, también hay una razón para hacer ironía sobre su rol. La ironía consiste, a diferencia de los dos puntos tratados antes, en una tercera vía que tiene en la comparación desigual su arma más usada:

Buenas tardes, comadrita,
¿cómo está mi compadrito?;
saludos a su vaquita,
abrazos a su burrito.
(Copla 69, Ibáñez s/f)

La simetría de los versos de la copla anterior (1:comadrita/3:vaquita; 2:compadrito/4:burrito) estimula fácilmente la analogía mayor entre un ser racional ("hombre") y un ser irracional ("animal"), sin dejar de presentar una cortesía reiterativa (buenas tardes, cómo está, saludos, abrazos) y una connotación erótica (comadrita=vaquita;?=toro). El rasgo sexual está aquí como una contraposición entre el rol "doméstico" (privado) del ser femenino (la comadre) y el rol del ser masculino (el compadre).

Una copla muy conocida nos brinda las cualidades de las relaciones entre vecinos:

Mi vecinita es muy buena,
no me niega su candela;
apenas me ve en la esquina
vecino traiga su vela
(Copla 68, Cruzado s/f: 20)

La vinculación entre las coplas que tratan sobre los compadres y las que tratan sobre los vecinos es evidente, pues generalmente son los vecinos quienes se convierten en compadres.

Otro grupo de coplas menciona a los padres de la amada: los suegros. Por un lado, se incide en la condición de bella o tentadora que tiene la muchacha, la misma que ha sido lograda por la labor procreadora de la madre. Estas congratulaciones van desde el elogio hasta la lamentación (cuando hay una narradora que enuncia la copla):

> Muchacha, mucho te quiero,
> mucho más a tu mamita;
> porque te parió bonita
> para mi compañerita.
> (Copla 79, Ravines 1969-70: 185)

> Mi mamita me parió
> rabilarga como oveja;
> harto quiero ser honrada,
> pero el rabo no me deja.
> (Copla 78, Ibáñez 1975: 47)

Una segunda mención a la presencia de los padres de la muchacha, es como obstáculo para el amante. En estas coplas puede reconocerse el papel decisivo de la familia en la confirmación de la relación de una pareja:

Arbolito de mutuy
cargadito de semilla,
cómo quieres que te quiera
sin gusto de tu familia.
(copla 74, Ravines R. s/f: 20)

Cuando el consentimiento de la familia no está dado, el muchacho se ve abrumado por el rechazo, que a veces adquiere tintes violentos:

Un jondazo mia caiú
y no sé quién mia tirau,
las pencas no tiran jondas,
¡Qué suegro más maldiciau!
(Copla 80, Ibáñez s/f)

El fin de la madurez lleva a la ancianidad, y ésta a la disminución de las facultades vitales que animan al ser humano desde la adolescencia. Por ello, las coplas no podían dejar de tener como punto de interés la vida de los ancianos o "viejos", a quienes, principalmente, se les diagnostica sus debilidades (generalmente, ante el sexo o el licor), pero también ciertas habilidades (engaño, en la mujer, o chantaje, en el hombre). Dentro del primer grupo, encontramos dos variantes de un mismo tema:

La jarra le dice al urpo
y el cántaro a la botija,
tú la tumbas a la vieja
y yo me tumbo a la hija.
(Copla 83, Anónimo s/f: 15)

El barril con la payanca,
el urpo con la botija,
entretienen a los viejos
mientras yo estoy con la hija.
(Copla 82, Cruzado 1978: 9)

IV.4. GÉNERO

Existe un grupo de textos que valora positiva o negativamente a la mujer o al hombre, principalmente considerando su condición social. Estas coplas ayudan a complementar las anteriores en el sentido que diseñan las imágenes que tiene un supuesto autor omnisciente que jerarquiza sin titubeos. Veremos uno de los conjuntos más significativos de esta clasificación mayor.

IV.4.1. HOMBRE Y MUJER

Las coplas de este tipo referidas a la mujer soltera siempre la elogian si es virtuosa y la ponen al margen (del matrimonio) si no lo ha sido. Veamos estos dos extremos:

Y ay amito y ay Dios mío
la mujer que valga tanto
se lo pido de rodillas
se le ruega como a santo
(Copla 155, Los cinco amigos s/f: 3)

No sirve para casada
la mujer que tuvo amores,
pues de su vida pasada
siempre quedan borradores.
(Copla 141, Cruzado 1978: 18)

Al lado de estas dos coplas que resumen la tendencia a juzgar a la mujer según un valor dado desde la perspectiva masculina, está también el rol asignado a la pareja en el matrimonio:

La mujer que a mí me quiera
todo el gusto me ha de hacer;
de no reírse con nadie,
yo sí con cualquier mujer.
(Copla 146, Ravines 1969-70: 181)

Mi mujer a mi me dice
yo no te voy a celar
dale a otra un bocadito
conmigo te has de yapar.
(Copla 8, Solís/Céspedes 1990: 3)

Como lo hemos visto en el tema de los «viejos y nuevos tiempos», la imagen ideal del hombre en las sociedades tradicionales, desde el relato de las coplas, es la de alguien que sea capaz de mantener económicamente un hogar, mientras que la mujer debe tener virtudes caseras. Esto supone, como lo demuestran las coplas transcritas, una actitud subordinada de la mujer que es apreciada positivamente.

Otro valor complementario de las mujeres, según este tipo de coplas es su sencillez, es decir, la consideración de la

belleza como algo pasajero (Coplas 147, 162), pero de destellante estima:

> En el centro de esta casa
> hay un pozo cristalino,
> donde se lava fulana
> sus cabellos de oro fino.
> (Copla 149, D. Ortiz, recogido por Quiroz, 1995)

Cuando el sujeto valorado es el hombre, se diferencia, en primer lugar, al pobre del rico, a los que la mujer puede favorecer con los cuidados del caso. Sin embargo, la falta de solvencia económica constituye un obstáculo para conseguir ser correspondido:

> El amor del hombre pobre
> es como del gallo enano,
> que en querer y no alcanzar
> se le pasa todo el año.
> (Copla 157, CHávez 1958: 356)

> Mamacita, mamacita,
> mamacita yo me muero,
> mi cartera sin platita
> y sin jaula mi jilguero.
> (Copla 143, Ibáñez 1975: 45)

> En la noche vengo a verte
> porque de día no puedo;
> tengo los zapatos rotos
> y se me salen los dedos.
> (Copla 145, Ravines 1969-70: 179)

Otro lugar en el que un discurso sobre el género está presente es en la producción de coplas de contrapunto[49] entre

[49]. Se debe señalar que la práctica del contrapunto se conoce en el Perú y América con los nombres de payadas y palladas, canturias, cantaderas, canterías, porfía, desafío, controversia, contrapunto, contrapunteo, punto, mejorana,

hombres y mujeres, ya sea en forma individual o en grupos (Solís/Céspedes: 11). Como lo apunta Paul Zumthor, el contrapunto se define como una:

> "disputa estilizada, en principio improvisada, pero estrictamente regulada y destinada a poner de relieve la virtuosidad de los poetas.» Añade que el contrapunto o desafío se ha conservado en algunos pueblos aragoneses [España] y, principalmente, en América Latina»; en Europa se practicó a finales de la Edad Media (Zumthor 1991: 106).

Para el caso de Cajamarca, Ibáñez Rosazza ha propuesto entender a la copla de contrapunto 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)

Ibáñez Rosazza llega a la conclusión de que esta "ostentación de suficiencia" verbal y de réplica, finaliza "generalmente al llegar a la consumisión individual o grupal, o a la rendición de una de las partes, con el entonamiento conciliatorio y mixto de una a más coplas, lo que llámase ´el estribillo´ o ´la fuga´ " (Cf. Ibáñez 1975: 29-30). He aquí un ejemplo (véase también otros ejemplos en las coplas 136 y 153, 28 y 152, 26 y 137 de la antología) :

---

volana huapango, pique, canto a lo pueta, canto a dos razones, verso contrarrestado, contrarresto, etc. (Santa Cruz 1982: 77-78).

Desde lejos he venido
sólo por verte chinita;
saca tu jarrita blanca
y bríndame tu chichita.

Son falsas satisfacciones
de un corazón tan ingrato,
mejor es que lo dejemos,
donde hay engaño no hay trato.

Te puse trampa una noche
y caíste al amanecer;
te puse soga y te dije
sólo pa´ mí vas a ser.

Mira mira serranita,
que me miro en el espejo;
y sin contar con mis orejas,
soy el más lindo cangrejo.

Negrita del alma mía,
muy pronto me has arrastrado,
ya tu sonrisa me tiene,
locamente enamorado.

Qué te has creído negrito,
que a lo que dices me atengo;
no me asustan tus palabras,
porque yo también las tengo.

No se rían pues señores,
si esto está mal cantado,
que he venido a saludarles
sin haberme preparado.
(Quiroz Castañeda 1994: 16-17)

Se puede establecer una poética particular del contrapunto, a partir de la utilización de referentes colectivos o individualizados que denotan un discurso sobre el género.

En esta primera sección de coplas que tienen como marco las relaciones de parentesco, comprobamos que éstas están directamente relacionadas con las coplas de tema social y sexual.

Hay un discurso sobre la aceptación social del amor entre los jóvenes (muchachos y muchachas) y la negación o marginalidad ante la sexualidad entre los ancianos; pero también, es evidente la posibilidad de dejar pasar las relaciones marginales entre vecinos o compadres, y de negar el

carácter sexual a los padres, quienes a veces se presentan como opositores al amor de los jóvenes, como bien se ha visto en algunas coplas. En este comentario final estamos tomando al conjunto de coplas que hemos agrupado antes con el nombre de "las mujeres (o jóvenes) de este tiempo", pero también a la conexión muy clara entre juventud y sexualidad.

IV.5. RITO

Aunque en el capítulo correspondiente a los carnavales hemos transcrito y analizado algunas coplas que tienen como tema el carnaval y sus diferentes etapas, es necesario tratar estas composiciones con mayor autonomía, debido a su gran número y a la variedad de temas recurrentes. Por ello, en esta sección hemos ubicado cuatro grupos temáticos: a) participantes, b) No Carnavalón, c) bebidas y comidas, y d) copleros y coplas. Analizando estas cuatro clases de coplas que tienen como tema general el carnaval, completaremos el cuadro mayor de la producción de coplas (que incluye las coplas de sociedad, sexualidad y género, antes vistas).

IV.5.1. PARTICIPANTES

El carnaval es una actividad que reúne en una fiesta común a todos los miembros de la sociedad. Son las mismas coplas las que definen este tiempo y espacio en que se olvidan, por un momento, los problemas cotidianos:

> La fiesta del carnaval
> se ha hecho para jugar
> los problemas que tenemos
> debemos de olvidar.
> (Copla 174, Solís/Céspedes 1991: 25)

Destacan como participantes de la fiesta: Ño Carnavalón y los compositores de coplas (que hacen referencia a sí mismos y a su capacidad creativa, en sus composiciones), pero de ellos nos ocuparemos en las dos secciones siguientes. Ahora, con el nombre de participantes aludimos a los cantantes, músicos, danzantes o bailarines, acompañantes y público en general, dentro de los cuales están los visitantes; además de la ciudad misma que se convierte en un agente activo:

> Cajamarca está de fiesta
> nunca tan grande esplendor
> se viera en comarca alguna
> con tanto arte y color.
> (Copla 181, Ravines S. 1980/90: 19)

> Dale, dale, Cajamarca,
> dale con tu carnaval,
> goza, goza, paisanita,
> tu fiesta tradicional.
> (Copla 170, Anónimo 1979: 11)

De igual manera, sobresale la participación de los barrios tradicionales o nuevos, debidamente organizados en patrullas o comparsas, o la referencia a regiones aledañas a la capital cajamarquina, cuyos elementos más representativos son conjugados armoniosamente:

Para **chicha** y para **pan**
el barrio de San Sebastián;
para **mujeres** y **flores**
San Pedro de mis amores.
(Copla 194, Ravines 1969-70: 186)

En San Marcos, la **naranja;**
en Matara, el **alcanfor;**
en Namora eL **Capulí;**
y en Cajamarca, mi **amor.**
(Copla 105, Ravines S. 1995: 22)

Los cantantes y acompañantes son sujetos felices por el acontecimiento de la fiesta, por las bebidas, las comidas y por los encuentros con personas del sexo opuesto:

Todos los años me rió
este año me siento mal
¿quién me presta su costilla50
para pasar mi carnaval.
(Copla 172, Solís/Céspedes 1991: 15)

Por otro lado, los visitantes son considerados dentro del mismo rango que los vecinos o conciudadanos, es decir, sin distinciones de ninguna clase que los hagan ver como extraños:

50 . Pareja femenina.

Muy alegres recibimos
a todos los visitantes
sean chicos sean grandes
sean pobres o elegantes.
(Copla 175, Solís/Céspedes 1992: 43)

La festividad unifica sensaciones, es el desplazamiento del cuerpo por un espacio desacralizado:

Cuatro calles vengo andando
cinco con el callejón
en busca de mi amorcito
prenda de mi corazón
(Copla 188, Anónimo 1989: 19)

Vamos juntos a Bailar
que es martes de carnaval
quién sabe el año que viene
no nos podamos juntar.
(Copla 185, Ibáñez s/f)

Quedan incluídas en la celebración las personas que no participan desde un inicio en la festividad, por ejemplo, los dueños de casa que son visitados en sus casas para solicitarles la bienvenida y la atención a los carnavaleros. La festividad crea un espacio en que los pobladores pueden apartarse del ritual no sin la respectiva sanción social o la exhibición de su acto de no escuchar o de hablar a media voz, en un momento en que hay tantas palabras lanzadas al viento:

Qué será del dueño e casa
que lo llamo y no responde
será que ya está dormido
o al oírme se esconde.
(Copla 191 Anónimo 1989: 20)

Ya me voy, ya me estoy yendo
de esta calle para atrás;
porque no puedo vivir
con esta gente hablatrás.
(Copla 195, Ravines 1969-1970: 195)

El carnaval origina un espacio de libre participación y diálogo, un momento en que se suspenden las prohibiciones o limitaciones sociales, y, principalmente, se constituye en una ocasión tanto para dar como para recibir diferentes objetos (como sensaciones e instrumentos) que en otras condiciones no serían equivalentes:

Catay lo que he conseguido
por celebrar carnaval
mi sombrero luey perdido
mi vihuela luey quebrau.
(Copla 184, Ibáñez s/f)

IV.5.2. ÑO CARNAVALÓN

Sin duda, el carnaval no sólo está vivo metafóricamente, sino que es un protagonista en la fiesta; es el rey del jolgorio, que implanta normas efímeras y deja herencias inauditas. Esto se da porque el carnaval adquiere una personalidad mítica sincrética (andina) y una fortaleza que se sostiene en su figura cómica y liberal más que en su poder real.

Debe resaltarse aquí que el cantante o compositor, como lo dice Ibáñez Rosazza, utiliza la voz del carnaval para tener

más libertad de expresión:

> "[...] los cantantes [en algunas coplas] explican que ellos no son los insolentes o descarados, sino que a través de ellos habla el único descocado responsable presente en «espíritu», que es el carnaval mismo. Por ejemplo, con tal personificación es frecuente escuchar: "Aquí estoy porque he venido/ no te vayas a enojar/ yo no soy el sinvergüenza/ sino el santo carnaval [...], o "carnaval tiene la culpa/ para llegar a tu casa ..." [...], y carnaval en persona decreta, invita, toma, viaja, y habla. [...] en las primeras décadas del presente siglo, en Cajamarca, según algunos informantes, durante la fiesta se cometían tales excesos, que las campesinas, sobre todo, resultaban inesperadamente grávidas, "paternalizando" ellas mismas al "señor carnaval".» (Ibáñez 1975: 31).

Ya llegó mi carnaval
con su talega de coca;
y su calabaza de cal,
qué bonito es carnaval.
(Copla 224, Ravines 1969-70: 195)

Carnavalón nunca muere
todos los años él viene
siempre haciéndose el payaso
se emborracha y se mantiene.
(Copla 215, Solís/Céspedes 1992: 5)

Las cualidades del carnaval son motivo de coplas concretas que lo presentan en sus diferentes denominaciones (Carnaval, Ño Carnavalón, Carnavalón, Carnavalito). Estas cualidades le hacen confundirse en la fiesta y reinar. Carnaval se presenta como:

a) Cholo y simpático:

Carnaval es muy buen cholo
se caye y no dice ayau,
a todas las casas llega
y es muy bien agradau.
(Copla 200, Ravines T. s/f: 4)

b) Humano y viejo:

Ya llegó mi carnaval
dicen que triste ha venido
por culpa del paquetazo[51]
está todo desnutrido.
(Copla 208, Solís/Céspedes 1991: 23)

Carnaval está muy viejo
lo rodare de la peña,
ya no se cocinará
ni con cien cargas de leña.
(Copla 216, Solís/Céspedes 1992: 24)

c) Borracho:

Carnaval está borracho
se ha sentado en el batán
esperando que le den
su rocoto con su pan.
(Copla 219, Anónimo 1989: 44)

d) Cantor:

Canta y canta, Carnaval,
con clarín, cajón y quena
tomando chicha de jora
dice adiós a su gran pena.
(Copla 201, Anónimo 1979: 3)

e) Enamorador y mujeriego:

Carnaval, carnavalito
amistoso y picarón,
a toda chica bonita
le ofrece su corazón
(Copla 204, Solís/Céspedes 1990: 12)

[51]. Con el nombre de "paquetazo", el pueblo peruano denominó al severo ajuste económico dictaminado por el gobierno a fines de 1990, el cual provocó el aumento de los precios de todos los productos hasta en un 500%.

Ay, Carnaval, palomilla,
ay, Carnaval condenado
ciento de mujeres tienes,
con ninguna te has casado.
(Copla 212, Solís/Céspedes 1991: 25)

f) Pretencioso:

Carnaval es pretencioso,
quiere ser bien atendido,
tienes que hacerle su gusto,
y no se haga el resentido.
(Copla 205, Solís/Céspedes 1991: 15)

g) Legislador:

Carnaval es muy buen juez
nueva ley ha decretado;
que tenga veinte mujeres
todo hombre que es casado.
(Copla 221, Ravines 1969-70: 172)

Es posible que el carnaval adquiera otras características, pero siempre éstas estarán relacionadas con alguna parte del proceso de la fiesta. Un aspecto que debe tratarse con interés es el carácter cíclico de la celebración que imbuye al personaje Carnaval en una suerte de vida sempiterna, como se vio al principio de esta sección ("Carnaval [...] todos los años viene [...]"). Su "muerte" está rodeada de todo el ceremonial que merece su calidad de rey de la fiesta. En una copla muy significativa, se lee:

Palo de unsha capulí
no te lleves mi sonrisa
no envuelvas en tu ramaje
al rey muerto tan de prisa.
(Copla 203, Anónimo 1979: 11)

Ño Carnavalón es un personaje perteneciente al ámbito de la comicidad y sus costumbres reales están marcadas por estos rasgos, como en la herencia:

> Murió Ño Carnavalón
> dejando su testamento
> y los herederos son
> las hermanas del convento.
> (copla 210, Solís/Céspedes 1991: 24)

Otro elemento donde puede notarse la pervivencia de Ño Carnavalón es en la mención a su mujer y a su hijo (en verdad, es él mismo, que vuelve al año siguiente). A esto, también se adscribe el mismo participante que, tratando de imitar a su rey en todo su comportamiento, asume una condición de paralelismo en cuanto a sentimientos en el que se nota la sumisión de súbdito:

> El corazón que yo tengo
> es sencillo y verdadero
> asimismo, el Carnaval
> es alegre y jaranero.
> (Copla 220, Anónimo 1989: 42)

Todas estas coplas hacen ver que siempre, pese a los problemas, el Carnaval goza y en el carnaval se goza, en un juego en que el contexto colma al participante como el amante a la amada.

IV.5.3. BEBIDAS Y COMIDAS

Como en todas las festividades que tienen un ritual tradicional, encontramos en la fiesta del carnaval el elemento de la bebida. Principalmente, tenemos a la chicha de jora como bebida que se consume durante esta fiesta, aunque últimamente está presente una bebida alcohólica comercial (cerveza) a la cual incluso se le dedican coplas. Esto sucede entre compositores en un intento de modernizar (entiéndase, actualizar) los elementos del carnaval o de adaptarse a las exigencias de los cambios de costumbres (otra vez, los "nuevos tiempos") en una sociedad urbana.

Hay la conciencia de que la bebida es necesaria para que el carnaval se realice, cumpla sus desplazamientos y su rol revitalizador:

> Chicha quiero, chicha busco,
> por chicha son mis paseos
> quién me diera una copita
> para calmar mis deseos.
> (Copla 235, Anónimo 1989: 22)

Sin embargo, llama la atención la particularidad de que en el carnaval el consumo de chicha no sea solitario (como casi ninguna etapa de la fiesta), sino un acto colectivo, de grupo, lleno de solemnidad festiva:

Chicha tengo yo en mi casa
por chicha no tengo pena
pero el cuerpo es al revés
prefiere la chicha ajena
(Copla 236, Anónimo 1989: 62)

Desde lejos he venido
muerto de frío alalay,
en busca de un poco e chicha
miserables atatay.
(Copla 239, D. Ortiz, recogido por Quiroz, 1995)

La chicha tiene su propia personalidad, que da pie para estimarla sobre otras bebidas, a partir de su pertenencia a la idiosincrasia de los pobladores y hasta a niveles celestiales:

Si supiera que en el cielo
toman chicha como aquí,
yo llevara mi potito
y en mi bolsillo mi ají.
(Copla 225, B. s. Sebastián 1974: 9)

El reemplazo de la chicha por otra bebida es en ciertos casos un síntoma de mala situación económica:

Los hombres lo sienten más
el golpe del paquetazo
porque sólo beberán
macerado de cañazo.
(Copla 233, Cruzado s/f: 17)

El afecto es de tal nivel que, al igual como sucede con instrumentos musicales como la guitarra, la chicha es humanizada y puesta en relación con otras bebidas que también son bautizadas:

La chicha se llama **Juana,**
El aguardiente **José,**
la cerveza **Jose**fina
y el vino **José** Manuel.
(Copla 228, Anónimo 1979: 9)

En esta nomenclatura también están presentes dos características adicionales de la chicha, su posición femenina y natural, frente a la masculina y natural que representa el aguardiente. Mientras que, en contraposición, la cerveza sería femenina y no natural y el vino masculino y no natural. El término natural habría que entenderlo aquí en el sentido que nos referimos a un producto que necesariamente no tiene que ser envasado para distribuirse y consumirse.

Con las coplas que aluden a una cerveza de marca conocida que desplazaría a la chicha en las preferencias de los carnavaleros, sucede algo muy curioso. La estructura de las mismas pertenece a coplas tradicionales, a las que se les ha cambiado versos enteros (incluso sacrificando la rima consonante) para presentar un nuevo sentido.

Chicha tengo yo en mi casa,
por **chicha** no tengo pena
pero el cuerpo es al revés
prefiere la chicha ajena.
(Copla 236, Anónimo 1989: 62)

Tengo chicha en mi casa
por chicha no tengo pena,
pero el cuerpo **pide Cristal**
que lo toma con **más ganas.**
(Copla 231, Solís/C. 1991:18)

Chicha quiero, chicha busco,
por chicha son mis paseos,
quién me diera una copita
para calmar mis deseos.
(Copla 235, Annónimo 1989: 22)

Quiero la rubia Cristal
por ella son mis paseos
pido un par de chelitas
para apagar mis deseos.
(Copla 230, Solís/C. 1991:18)

Estamos, posiblemente, frente a una recurrencia del estilo formulario por parte del creador, antes que a una traición a la tradición. Sin embargo, estamos hablando no sólo de una simple divergencia ante las costumbres de la sociedad tradicional, sino de un intento de sustitución, de anular un elemento que traería abajo también a otros, por romperse la cadena lógica del jolgorio carnavalesco.

En las dos últimas coplas, se presenta una gran diferencia entre un deseo insistente y un deseo ardiente que debe ser apagado. Se configuran aquí dos sujetos diferentes: uno que vive tenso por un deseo no cumplido que busca hacer real, y otro que urge de una tranquilidad. Peligrosamente, se perfila una nueva poética del placer en sustitución de la poética del gusto. La presencia de una nueva sociedad (industrial) irrumpe en la composición de coplas, ejerciendo una influencia sobre lo artístico que ve cuestionado su rol en la sociedad. Sin embargo, también puede entenderse esta actitud acumulativa como parte de los mecanismos de selección de lo moderno o más precisamente, de un producto de la industrialización (la cerveza).

IV.5.4. COPLEROS Y COPLAS

En esta sección, tenemos un conjunto de coplas en que los narradores hacen mención al cantante, las coplas, el cantar o a los instrumentos musicales, en una suerte de autorreferencia. Un primer grupo de estas coplas presentan las cualidades del cantor: sus temas son amplios (amor, naturaleza, cotidianeidad y sucesos sociales); sus deseos de cantar son ilimitados (durante todo el carnaval desde el amanecer, como los pajarillos), y tienen como intención alegrar el corazón, a pesar de no ser autores instruídos e imprimir cancioneros desde joven; aunque Manuel Ibáñez Rosazza aludiendo sólo a los autores de coplas sexuales, señala que éstos son jóvenes, maduros y hasta ancianos de la ciudad como del campo:

> «Entre dichos autores existen algunos relativamente cultos, y también, [...] elementos de cultura incipiente. Estos últimos de pronto sin obstáculos debido a la oralidad y con un conocimiento "doméstico" o "automático" de la rima y el metro, ayudados sólo por el reiterativo ritmo musical. Mayormente todos son repentinistas, espontáneos e «inspirados» [...].» (Ibáñez 1975: 20-21).

Mención aparte merece la gran capacidad creativa de los compositores, que se destacan en estas dos coplas:

Mi pecho es un almacén
mi memoria un arsenal,
cargado como me ven
con coplas de carnaval.
(Copla 253, Solís/Céspedes 1991: 26)

Digan versos, canten versos,
yo les he de contestar
tengo una alforjita llena
y un saco pa´ desatar.
(Copla 259, D. Ortiz, recogido por Quiroz, 1995)

Un cambio que hay que remarcar, muy cercano al interés de publicar los cancioneros, es la necesidad que van adquiriendo los compositores, con segura alusión a los concursos de coplas (creadores de coplas o intérpretes de coplas acompañados de guitarra, saxo, clarinete, bombo, rondín, acordeón, violín, etc.) que se realizan durante el tiempo del carnaval:

Nunca daban importancia
ni al poeta ni al cantor,
hoy solicitan canciones
de todo compositor.
(Copla 252, Solís/Céspedes 1991: 27)

En cuanto a los instrumentos que son mencionados, tenemos que algunas composiciones hacen la diferencia entre los que son utilizados en la ciudad y en el campo:

En la ciudad se divierten
con guitarra y su rondín,
pero la gente del campo
con su caja y su clarín.
(Copla 250, Solís/Céspedes 1991: 20)

Se remarca la relación entre el canto, los instrumentos, la bebida y la alegría que producen las coplas:

> Canta y canta Carnaval,
> con clarín, cajón y quena
> tomando chicha de jora
> dice adiós a su gran pena.
> (Copla 201, Anónimo 1979: 3)

Por otro lado, un instrumento privilegiado es la guitarra, que adquiere imagen antropomorfa (tiene boca, sabe hablar y cantar, llora noche y día, alegra el corazón), incluso hasta tener una completa imagen sexual activamente femenina:

> Voy a buscar un carpintero
> para que la coleye a mi guitarra
> porque tiene una su raja
> debajo de su barriga.
> (Copla 256, Ibáñez 1975: 54)

El cantor tiene, pues, el poder de cambiar el ánimo del oyente participante, de llevarlo de la tristeza a la felicidad con el arte de su canto y el baile que propicia.

En este párrafo final de nuestra investigación debemos decir que la secuencia elegida para analizar nuestro corpus llega hasta el canto y el rito no sólo por una búsqueda forzada de orden en nuestra exposición, sino por una necesidad de redescubrir el discurso predominante dentro de las coplas de carnaval. De igual manera, la secuencia elegida forma un

centro (alrededor de la figura del cantor y el canto) y un entorno ritual y cotidiano (relacionado con la sociedad y el género) dentro del cual, el discurso centrista es enunciado por el poeta. Historia y cultura, arte y tradición, se dan la mano con la poesía y la música popular andina en castellano, para hacer que volvamos los ojos a lo nuestro y a su inclusión necesaria al circuito de los estudios literarios.

CONCLUSIONES

1. El carnaval cajamarquino forma parte del carnaval andino y ha adquirido en las últimas décadas una celebridad que tiene su fundamento en el prestigio histórico de la ciudad de Cajamarca como lugar de encuentro intercultural; fama asociada a la producción de la copla.

2. La estructura actual del carnaval cajamarquino se vincula con la forma tradicional del carnaval hispano y de la influencia del carnaval moderno (por ejemplo el carnaval de Río de Janeiro). En especial, este carnaval moderno se desarrolla en la capital cajamarquina mientras que en la periferia de la capital aún se conserva la estructura tradicional y el grado de interrelación entre el público y la presentación artística es mayor.

3. La estructura del carnaval cajamarquino actual tanto en su versión citadina como rural, configura un marco ritual para las actividades que se desarrollan dentro de él. En algunos casos, principalmente en el área urbana, el contexto ritual que genera el carnaval es reemplazado por la presencia del espectáculo como actividad planificada y hasta oficiosa. Sin embargo, la participación popular, abierta y sin restricciones, devuelve al carnaval su tono popular en el cual puede revivir lo ritual bajo la forma de lo alegórico. El elemento donde más se reconoce este último proceso es la figura de Ño Carnavalón.

4. La producción y difusión cantada de coplas forma parte de la estructura del carnaval y constituye un punto de apoyo o soporte para edificar al carnaval como una festividad tradicional. En la producción de coplas, que es al mismo tiempo su recitación y canto, se dan encuentro la oralidad y la escritura, la música tradicional y el proceso de la transculturación que ha operado históricamente sobre la región de Cajamarca.

5. La gran cantidad y calidad de recopilaciones de coplas de iniciativa personal, comercial o académica, demuestra la vitalidad de la tradición coplera en Cajamarca. De igual manera, comprueba la relación que existe entre el sistema de

circulación oral de la copla y el refuerzo que recibe desde la actividad editorial que lo vincula con la escritura. Es decir, la escritura de las coplas en recopilaciones de diversa índole constituye un nuevo canal para la circulación oral de las coplas, pero también amplía la presencia de este género al integrarse al sistema de la produción literaria escrita.

6. La estructura formal de las coplas corresponde a la versión canónica de la copla española, compuesta de cuatro versos octosílabos y conocida también como cantar. Sin embargo, la riqueza formal de las coplas cajamarquinas es un ejemplo de cómo en América Latina ha adquirido un desarrollo independiente, básicamente considerando la diversidad de rimas consonantes y asonantes que presenta. Debido al acompañamiento instrumental de las coplas se produce una adecuación del conteo silábico a la estructura rítmico musical, respetando de esta manera la formalidad de las ocho sílabas poéticas.

7. La secuencia que siguen los versos en las coplas carnavalescas cajamarquinas está relacionada con la presentación de dos contextos o referentes bien diferenciados. Los dos primeros versos, como lo ha dicho Manuel Ibáñez Rosazza, pertenecen a un contexto natural y lógico donde se mencionan datos o sucesos de la vida cotidiana tanto de la urbe como del campo. El segundo contexto, correspondiente a

los dos siguientes versos, tiene una finalidad pícara o burlesca que corresponde al grado de humor y comicidad que se encuentra en la copla cajamarquina. En estas estructuras -desarrollando más la propuesta de Ibáñez -también podemos encontrar una situación temático formal que puede tomarse como criterio para una clasificación de las coplas carnavalescas. Esta conexión que existe entre lo formal y lo temático tiene que ver con la permanencia de ciertos temas recurrentes en la tradición cultural cajamarquina.

8. La propuesta central de nuestra investigación se relaciona con una nueva clasificación que toma en cuenta el contexto ritual en el cual se producen las coplas, el espectáculo y la función de las coplas con respecto a las interrelaciones humanas que genera la festividad del carnaval. Con estos criterios hemos podido ubicar cuatro grandes núcleos temáticos vinculados a los discursos generales: sociedad, sexualidad, género y rito.

9. En el núcleo temático donde se desarrollan los discursos sobre la sociedad ubicamos un subtema: el discurso sobre los viejos y los nuevos tiempos. Las coplas que corresponden a este núcleo temático pueden ser concebidas dentro de la articulación entre el sujeto y su entorno cultural, en el cual se ubican, como productores de objetos simbólicos, el amor y el líbido.

10. En el núcleo temático donde se desarrollan los discursos sobre la sexualidad se puede observar las relaciones entre el hombre y la mujer, emparentados como pareja, compadres o vecinos. Estos textos se conectan directamente con la tradición poética renacentista.

11. En el núcleo temático donde se desarrollan los discursos sobre el género, se pone en evidencia la influencia de la cultura local sobre la producción artístico verbal, principalmente porque se observan las relaciones interpersonales y la valoración de las personas según un esquema productivo que se centra en la importancia simbólica de la pareja. Esta observación está vinculada con la definición de carnaval como fiesta de encuentro juvenil entre el varón y la mujer.

12. En los textos pertenecientes al núcleo temático donde se desarrollan los discursos sobre el rito se vislumbra la influencia del ritual, que está consustanciado con el carnaval, sobre la producción artístico verbal. Se diferencia claramente la labor de los elementos centrales del carnaval (participantes, Ño Carnavalón y las bebidas y comidas) con la del artista que crea las coplas. Este último núcleo temático y su desarrollo interno nos acerca cada vez más al motivo central de la copla carnavalesca que es la creación o

reproductividad, ya sea sexual, amorosa o verbal, que corresponde a la clasificación que hemos realizado.

APÉNDICE

ANTOLOGÍA DE COPLAS DEL CARNAVAL CAJAMARQUINO

Para esta selección he tomado en cuenta las antologías y trabajos de creación sobre coplas que han sido publicadas en los últimos 20 años, debido a que constituyen un conjunto de textos (corpus) diferenciado de la circulación oral de las coplas, pero al mismo tiempo una huella escrita de la producción coplera tradicional.

Sólo en un caso hemos recurrido al trabajo de campo consistente en la grabación magnetofónica realizada a la señora Isaura Ortiz (nacida en el año 1927), quien nos brindó información sobre las coplas que se cantaban durante su adolescencia. En su relato la señora Ortiz entremezclaba anécdotas, cantos a capella de los versos que más recordaba.

A continuación presentamos el corpus de textos con el cual hemos trabajado. Esta compilación se ha ordenado teniendo en cuenta los siguientes criterios:

1. Las coplas se organizan según la propuesta clasificatoria; esto es, según su temática: sociedad y sexualidad, parentesco y género, rito y canto.

2. En la transcripción hemos respetado todos los usos regionales del lenguaje.

3. A cada copla se le asigna un número sucesivo.

4. Al final dejamos constancia de las fuentes en que se ubica cada una de las coplas seleccionadas, mencionando el autor y/o recopilador.

5. Indicamos también el número de la copla y el número de página de la publicación donde se ubica. El primero de estos datos va antes de los dos puntos y el segundo dato va después.

I. SOCIEDAD

I.1. VIEJOS Y NUEVOS TIEMPOS

1
Las muchachas de este tiempo
apuradas a casarse
no pasa dos o tres años
loquitas a divorciarse.

2
Las muchachas de este tiempo
usan traje a la rodilla
y apenas que se agachan
se les ve la rabadilla.

3
Las muchachas de este tiempo
ya no miran de frente;
porque les tapa los ojos
esa fea permanente.

4
Las mujeres de este tiempo
d`sque son como la liebre,
por encima están brillando
y por debajo dando fiebre.

5
Las mujeres de este tiempo
que palanganas que son;
por comprarse colorete
no se compran su calzón.

6
Las mujeres de este tiempo
son como el palo podrido
apenas tienen quince años
mamita, quiero marido.

7
Las mujeres de este tiempo
son como fruta en verano
que sin que maduren bien
las ha comido el gusano.

8
Las mujeres de este tiempo
visten de mucho bluyín
para igualar a los hombres
sólo les falta el cushpín[52].

9
Los jóvenes de este tiempo
usan sombrerito gacho;
y en resumidas no tienen
ni medio pa' su rangacho.

10
Los muchachos de este tiempo
son como la paja seca
y si dan para el amor
ya no dan pa' la manteca.

11
Nadie ha visto lo que he visto
en el pueblo de Chancay
una mujer a caballo
chancándolo a su añañay[53].

12
Prefiero mujer con falda
y que no use pantalón
porque cuando ella se agacha
se me alegra el corazón.

13
Con las mujeres de ahora
yo no quiero ningún trato
porque hieden a ratón
y alborotan a mi gato.

---

[52]. Lombriz de tierra. Cajamarquinismo.

[53]. Según I. Rosazza, provable sustantivación de la interjección «añañao»: placer. Cajamarquinismo.

14
Qué bonita señorita,
qué bien le sienta el vestido
y lo juro por mi madre
que no está como ha nacido.

15
Si el Inca resucitara
ya no conociera su gente;
porque las chinas de anacu
hoy están de permanente.

II. SEXUALIDAD

II.1. MIRADA DEL AMOR

16
A ti solita te quiero
porque eres mi soberana,
no veo la hora de verte
lucero de la mañana.

17
Ayer tarde me fui al campo
a conversarle a las flores
y las flores me dijeron
nunca llores por amores.

18
Cuando ya me esté muriendo
siéntate a mi cabecera
que al mirar tus lindos ojos
pueda ser que no me muera.

19
Chinita color de mango
ojitos de capulí
seguro que tú me quieres
pero no como yo a tí.

20
En la niña de mis ojos
tengo una hermosa linterna
para mirar dónde estás
antes de que yo me duerma.

21
Estaba subiendo al cielo
y tú bajabas de allí,
me enamoraron tus ojos
y el paraíso perdí.

22
Hubo ojos desgraciados,
pero no como los míos,
sólo los míos nacieron
para dar agua a los ríos.

23
La chiquita que me mira
del amor quiere saber
y curiosa ya suspira
por gozar de mi querer.

24
Las estrellas en el cielo
caminan de dos en dos
así caminan mis ojos
negrita por verte a vos.

25
Matarina, matarina,
matarina de algodón,
si no lloraran tus ojos
llorará tu corazón.

26
No te llenes de ilusiones
y acabemos de una vez,
para qué más discusiones
si el espejo es tu gran juez.

27
Qué bonitos son tus ojos
redondos como la flor
quisiera ser como el viento
para saber de tu amor.

28
Qué cholita palangana
dices no quererme amar
y no obstante cuanta gana
se refleja en tu mirar.

29
Qué será del albañil
que no ha dejado ventana;
para verla a mi negrita
acostada en su cama.

30
Quisiera ser zapatito
de ese tu bonito pie,
para ver de rato en rato,
lo que el zapatito ve.

31
Siquiera una guiñadita
negrita debes hacerme
por debajo `e tu sombrero
y haciendo que de no verme.

32
Son tus ojos dos cañones
cargados de munición
y tus palabras son balas
que hieren mi corazón.

33
Son tus ojos dos espejos
donde me quiero mirar
y tus labios dos claveles
que los tengo que besar.

34
Tus ojos me dicen sí,
tu boca me dice no,
entre tu boca y tus ojos
a ellos me atengo yo.

II.2. ACTO SEXUAL

35
A las dos de la mañana,
despierta el hombre con hambre,
su mujercita le dice
negrito aquí está tu fiambre.

36
Al pie de la chirimoya,
al pie de la cansaboca,
abrazándome decías
goza bien lo que te toca.

37
Ayer tarde compré un pan
no sé de qué panadero;
toda la noche he comido
y el pan amanece entero.

38
Chinita cajamarquina
véndeme tu capulí
y si no quieres venderme
véndeme tu cuculí.

39
De la vecina del frente,
se quema su delantal
(si no llegan) los bomberos
se quema lo principal.

40
De tiempo lo vengo a ver
cómo está tu pajonal;
si estará para segarlo
o será camino real.

41
El gavilán en el monte
se come la carne cruda
así me la como yo
cuando la suerte me ayuda.

42
Esta noche vengo a verte
aunque ya no me des nada,
sólo un canto de tu cama
y tus bracitos de almohada.

43
Flor de mora, flor de mora,
mi chinita no demora,
flor de papa, flor de papa,
de esta noche no se escapa.

44
Flor de papa, flor de papa,
de esta noche no te escapas;
flor de habas, flor de habas,
de mapioso[54] no te lavas.

45
Fundirte en oro y diamante
quisiera con gran denuedo
convertirte en sortijita
para ponerte mi dedo.

[54] Desaseado.

46
La china Juana soñaba
que le robaban su vaca
despertó sobresaltada
empuñada de la estaca.

47
Lo abrazaré a mi cholita
esperándola a su encuentro
cual si fuera tamalito
con su carnecita adentro.

48
Mi chinita está enojada
porque yo no le pagué
el precio de su paloma
que en el campo la maté.

49
Mi zorrito gallinero
carne no quiere comer
lo que le gusta a mi zorro
rabadilla de mujer.

50
Negrita, dile a tu madre
que el matrimonio no vale,
mejor a las escondidas
estaremos dale y dale.

51
Pa´ comerse una gallina
en la noche sin linternas
hay que tener suave mano
pa´ agarrarla de sus piernas.

52
Preso en la cárcel me tienen
sin tener ningún delito
por una papaya verde
que picó mi pajarito.

53
Que me hiciera yo contigo
con la puerta echada llave
si el herrero se muriera
y la llave se perdiera.

54
Qué rico estarás durmiendo
en tu camita caliente
yo paradito en tu puerta
dándome diente con diente.

55
Qué será del calzón blanco
que te compré en Celendín
conmigo lo estrenaste
con quién le habrás dado fin.

56
Si es que me casé contigo
era por no dormir en el suelo
y ahora me sales diciendo
que la cama es de tu abuelo.

57
Si tu casa fuera iglesia
y tu cara fuera altar
y tu cama sepultura
vivo me fuera a enterrar.

58
Si tú me esconde chinita
bajo de tu delantal
tendremos de una semana
para gozar carnaval.

59
Te dejo mis pellejitos
porque me voy de tu lado
y cada vez que te rasques
recuerda a tu enamorado.

60
Tienes una palomita
que bonita está emplumando
bajo esa tu minifalda
muerta de frío llorando.

61
Todos los hombres lo tienen
encendido su puñal
y a la china que lo agarran
lo hacen cantar carnaval.

62
Un pajarito voló
del campanario al convento
y las monjas se asustaron
teniendo el pájaro adentro.

63
Yo lo he visto a tu paloma
que a los árboles se sienta,
pobrecita tu paloma
lo maté sin darme cuenta.

64
Yo soy gavilán serrano
que al vuelo cazo palomas,
a dónde te irás conmigo
que te cace y no te coma.

65
Yo quisiera estar contigo
como los pies del Señor,
el uno encima del otro
y un clavito entre los dos.

66
Yo te digo, yo te digo,
yo te digo como amigo,
cómo vas a dormir sola
pudiendo dormir conmigo.

II. 3. PARIENTES Y VECINOS

67
La vecina de acá al frente
lo mató a mi gallo blanco
porque lo encontró rascando
la raíz de su culantro.

68
Mi vecinita es muy buena
no me niega su candela
apenas me ve en la esquina
vecino traiga su vela.

69
Buenas tardes, comadrita,
¿cómo está mi compadrito?,
saludos a su vaquita,
abrazos a su burrito.

70
Comadrita, no se vaya,
de madrugada se irá
temprano le hago su verde[55]
le echo su huevo y se va.

71
De un amigo soy compadre
y les digo con razón
que se porta como madre
por su grande corazón.

72
Quiero ir al Vaticano
y ser del Papa compadre,
para hacerle recordar
que él es hijo de una madre.

73
Tú compadre,ellos compadres,
que viva la compadría,
como yo no tengo a nadie
como me acomodaría.

74
Arbolito de mutuy
cargadito de semilla,
como quieres que te quiera
sin gusto de tu familia.

75
Chinita de ojitos zarcos
cinturita de algarrobo,
si no quiere tu mamita
esta noche yo te robo.

76
Chinita si tú me quieres
hazme señas de la esquina
engañándole a tu mamá
que el gato está en la cocina.

77
De esta banda a la otra banda
me corrieron como el oso;
no por pillo ni ladrón,
tan solo por amoroso.

---

[55]. Caldo preparado con yerbas molidas y papas. Cajamarquinismo.

78
Mi mamita me parió
rabilarga como oveja
harto quiero ser honrada
pero el rabo no me deja.

79
Muchacha mucho te quiero
mucho más a tu mamita;
porque te parió bonita
para mi compañerita.

80
Un jondazo mia caiú
y no sé quién mia tiraú
las pencas no tiran jondas
Qué suegro más maldiciaú!

81
Acacau[56] mi yegua vieja
qué vida estará pasando
al verlo a su chalancito
otra potranca amansando.

82
El barril con la payanca,
el urpo con la botija,
entretienen a los viejos,
mientras yo estoy con la hija.

83
La jarra le dice al urpo
y el cántaro a la botija
tú la tumbas a la vieja
y yo me tumbo a la hija.

84
Una vieja me engañó,
no me engañará otra vez,
me metió al pie de su cama
como chivo en cuatro pies.

85
Una vieja se miraba
lo del pie de su barriga
y suspirando decía
qué fábrica tan antigua.

---

[56]. Interjección que denota lástima, pena, compasión. Cajamarquinismo.

86
Una vieja se sentó
encima de una papaya
la papaya se reía
al mirar a su tocaya.

87
Ya me dicen que te casas
con un viejo millonario
de nada sirve la plata
si ya no canta el canario.

III. GÉNERO

III.1. HOMBRE Y MUJER

88
Acuérdate, vidita mía,
de ese tiempo y de ese día,
que me diste tu palabra
y yo te entregué la mía.

89
Amores encontrarás
como piedras en el río,
pero jamás hallarás
amor firme como el mío.

90
Amores tengo de sobra,
como hojas en la palta;
aunque pobre en esta suerte
ni me sobra ni me falta.

91
Aquel que quiera borrar
tu amor de mi pensamiento,
ha de escribir en el agua
y ha de firmar en el viento.

92
Aquí me pongo a cantar
hasta que salga la luna,
por ver si puedo llevar
de las tres hermanas una.

93
Calla, corazón cochino,
aprende a tener vergüenza,
quiere el amor que te quiere
y a otro no le hagas fuerza.

94
Celoso está el gavilán
por su bellísima esclava,
porque vio al otro guardián
que dormida la besaba.

95
Clavelito colorado
matizado de romero,
dentro de todas las flores
a tí solito te quiero.

96
Cuando dos están por una
y ella por uno nomás;
el querido va delante
y el aborrecido atrás.

97
De amor loco hasta las patas
así estoy por ti, mujer,
y tú encima me rematas
rechazando mi querer.

98
Dentro de mi domicilio
soy la esposa verdadera,
pero si estoy en la calle
me siento libre y soltera.

99
Después que tanto te quise
mujer mala agradecida,
porque en mi mismo plato
se sirve otro la comida.

100
Dices que ya no me quieres
después que me has querido,
ahora te parezco infierno
antes yo tu gloria he sido.

101
El amor dejado de años
se eleva con más razón,
porque de continuo deja
raíz en el corazón.

102
El hombre que quiere a una
es un hombre sin fortuna;
el hombre que quiere a dos
es ayudado de Dios.

103
El otro día pasé
de piedra en piedra el Mashcón
y si el río luey vencido
cuánto más será tu amor.

104
En carnaval quiero ser
el vaso que a tí te toca
para que tus propias manos
me lleven hasta tu boca.

105
En San Marcos la naranja,
en Matara el alfajor,
en Namora el capulí,
y en Cajamarca mi amor.

106
Escucha, chinita linda,
tú serás mi dulce amor,
tú serás mi palomita,
yo seré tu picaflor.

107
Hasta mi guitarra siente
con ser madero vacío
como no voy a sentir yo
si me quitan lo que es mío.

108
La malva por ser malva
en cualquier campo florece,
el hombre cuando es soltero
en cualquier cama amanece.

109
Luna clara de mi vida
porque te has oscurecido;
quizás habrás encontrado
otro cielo más querido.

110
Me vua ir a las montañas
en busca de un loro fino
a que me cueste tus mañas
cuando no duermes conmigo.

111
Mi mujer se encuentra grave
Y ningún médico he visto;
me interesa que se muera
su reemplazo tengo listo.

112
No creas que por ausente
mi amor se ha desvanecido,
advierte que soy constante
que al que quiero nunca olvido.

113
No quiero pasar el río
pa que me mojo el fustán.
¿Qué dirá el señor cura?
¿Qué pensará el sacristán?

114
No quisiera ser alfalfa,
ni que me sieguen con hoz;
ni dejarme que me coma
ningún burro como vos.

115
Pa´ que naciste en el mundo,
pa´ que te conocería
pa´ no poderte olvidar
lucero del alma mía.

116
Pañuelo blanco me diste,
pañuelo para llorar,
de qué me sirve el pañuelo
si tu amor no ha de durar.

117
Para que Dios me daría
tanto amor para quererte
cuando pienso olvidarte
me da sudores de muerte.

118
Quién es ese pajarillo
que canta sobre el rocoto;
anda dile que no cante
que mi amor se va con otro.

119
Quítate de mi delante,
cara de locro sin sal,
cada vez que yo te veo
me das ganas de llorar.

120
Rosa blanca de alhelí,
quién te ha contado de mí,
ay, serán las malas lenguas
por separarme de ti,
separarme no podrán
quitarme la vida sí.

121
Si quieres que yo te quiera,
lávate bien con romero;
para que se vaya el contagio
del que te quiso primero.

122
Si quieres que yo te quiera,
manda enladrillar el mar,
una vez enladrillado
yo te quedré sin cesar.

123
Sin mentirte yo te digo
que mejor fuera morir
si me dices que conmigo
tú no quieres hoy vivir.

124
Soy el gavilán pollero
de un vuelo tan regular
no me escapan las palomas
ni del mejor palomar.

125
Su ropa de mi amorcito
no se lava con jabón,
sino con dos choloquitos57
traídos de Saparcón.

126
Te entregué mi corazón
partido en cuatro pedazos
sólo con la condición
de morir entre tus brazos.

57 . Frutos delcholoque.

127
Tengo oro, tengo plata,
y un pedacito de cobre,
de todo tengo un poquito
sólo de amor estoy pobre.

128
Toma esta rosa en botón
ábrela que está en capullo
y verás mi corazón
enlazado con el tuyo.

129
Todo el mundo vengo andando,
no hay mujer que me aborrezca,
hasta las chicas me dicen
te he de querer cuando crezca.

130
Todos mean, todos mean,
todos me andan diciendo
que tú meas, que tú meas,
que tú me has olvidado.

131
Toda la gente comenta
que es una dama resuelta
que en ausencia de su esposo
ella le saca la vuelta.

132
Una muchacha de aquí
me pide que me la lleve,
pero yo le digo así
con qué te tapo si llueve.

133
Yo sembré la yerbabuena
donde el agua no corría,
yo entregué mi corazón
a quien no lo merecía.

134
Yo te quise por bonito
sin saber lo que tú eras
te cansas con un cariño
por otra te desesperas.

135
Yo vivo en la chirimoya,
al pie de la cansaboca;
las muchachas de este barrio
me miran y abren la boca.

136
Hola chola pretenciosa,
y qué fue de tu vivir;
bella ayer cuando mocosa,
hoy retrato de faquir.

137
Yo también aquí te digo:
vete pronto a tu corral,
sólo allí tendrás amigos
de sentir y mente igual.

138
Tres cosas hay en la vida
y esas yo debo tener:
buen caballo, buen revólver
y una bonita mujer.

139
Una vela se consume,
al calor de tanto arder,
así se consume el hombre
por querer a una mujer.

140
Una china vale un peso,
una blanca vale un real,
una chola real y medio
y una negra un tamal.

141
No sirve para casada
la mujer que tuvo amores,
pues de su vida pasada
siempre quedan borradores.

142
En el amor no se busca
mujer que sepa leer
no importa analfabeta
pero que sepa querer.

143
Mamacita, mamacita,
mamacita, yo me muero,
mi cartera sin platita
y sin jaula mi jilguero.

144
Calla cholo palangano
espalda de molinero
te falta sólo tú rabo
para ser un burro entero.

145
En la noche vengo a verte
porque de día no puedo;
tengo los zapatos rotos
y se me salen los dedos.

146
La mujer que a mi me quiera
todo el gusto me ha de hacer;
de no reírse con nadie
yo sí con cualquier mujer.

147
No te muestres pretenciosa
ni me trates con lisura;
porque deber convencerte
que la riqueza no dura.

148
Ese joven que me mira
es muy humilde y sencillo
y el secretito contado
que no usa calzoncillo.

149
En el centro de esta casa
hay un pozo cristalino
donde se lava fulana
sus cabellos de oro fino.

150
Echale llave a tu puerta
y aldaba a tu corazón,
que si lo dejas abierta
no tiene culpa el ladrón.

151
A mí no me gusta el coco
a no ser de Guayaquil,
a mi no me gustan hombres
a no ser guardia civil.

152
Cholo feo como piojo,
cambia toda tu intención,
porque al río antes me arrojo
que entregarte el corazón.

153
Nadie dijo rebuznaras,
animal sin corazón,
y no metas tus cucharas
sin motivo ni razón.

154
Anda ingrata tortolita,
piedra dura he de volver,
donde tropieces y caigas
y vuelvas a mi poder.

155
Y ay amito y ay Dios mío,
la mujer que valga tanto
se lo pido de rodillas
se le ruega como a santo.

156
Cuando estoy entre tus brazos
siempre me pregunto yo
cuánto me debía el destino
que contigo me pagó.

157
El amor del hombre pobre
es como del gallo enano,
que en querer y no alcanzar
se le pasa todo el año.

158
Mi mujer a mi me dice
yo no te voy a celar,
dale a otra un bocadito
conmigo te has de yapar.

159
Mi mujer y mi caballo
se embarcaron para Paita,
qué mujer ni qué demonio
mi caballo me hace falta.

160
Qué palangano te noto
no recuerdas lo que has sido
con tu pantalón parchado
calzoncillo no has tenido.

161
La blanca es un rayo de luna
la morena es el sol;
quiero luz de noche y día
y me quedo con las dos.

162
Linda por linda que seas
no te subas tan arriba;
porque las torres más altas
no duran toda la vida.

163
Para enamorar una chica
no se necesita plata;
tener la lengua ligera
y echarle mano a la plata.

164
Cholito, cabeza crespa,
cabecita de mistura,
cuando te piden el diario
te da frío y calentura.

165
Yo soy noble, soy humilde,
soy de un solo parecer,
no creas que soy escoba
que conmigo has de barrer.

166
Atatay qué china tan zonza,
tan buena moza y con cholo,
porque no buscas un gringo,
que más quisieras conmigo.

167
Zorzalito mañanero
qué lindo suena tu canto
al escucharte me acuerdo
de la mujer que amo tanto.

IV. RITO

IV.1. PARTICIPANTES

168
Yo no le temo a la muerte,
ni al cuchillo ni al puñal,
ni al hombre de vara y media
ni al de dos varas cabal.

169
Todos mean, todos mean,
todos me andan diciendo,
que tú meas, que tú meas
que tú me has olvidado.

170
Dale, dale, Cajamarca,
dale con tu carnaval,
goza, goza, paisanita,
tu fiesta tradicional.

171
El suelo está disparejo
pero veré la manera
de bailar mis carnavales
pueda ser que ya me muera.

172
Todos los años me rió
este año me siento mal
quien me presta su costilla
para pasar mi carnaval.

173
Qué borracho que me encuentro
hasta no sé ni qué hacer
abrazo a una y a otra
pensando que es mi mujer.

174
La fiesta del carnaval
se ha hecho para jugar
los problemas que tenemos
debemos de olvidar.

175
Muy alegres recibimos
a todos los visitantes
sean chicos sean grandes
sean pobres o elegantes.

176
Qué bella se ve mi tierra
con traje multicolor
parece el cielo de estrellas
en una noche de amor.

177
Alegres suenan las cajas
bailan los chunchos contentos
llueve en mi Cajamarca
terminaron los lamentos.

178
Dale con gusto paisano,
dale con el zapateo,
picaflor enamorado
dale con el aleteo.

179
Pañuelo blanco de seda
levanta vuelo, bailemos;
alborotado en mis manos
al samaqueo, gozamos.

180
Ay cielo cajamarquino,
¿por qué tienes que llorar?
ya estamos en carnaval
y alegre tienes que estar.

181
Cajamarca está de fiesta,
nunca tan grande esplendor
se viera en comarca alguna
con tanto arte y color.

182
El barrio de Pueblo Nuevo
cuando llega carnavales
se hacen flores sus muchachas
y sus muchachos zorzales.

183
Esta noche nomás canto
y mañana todo el día,
pasau mañana se acaba
de mi pecho la alegría.

184
Catay lo que he conseguido
por celebrar carnaval;
mi sombrero luey perdido
mi vihuela luey quebrau.

185
Vamos juntos a bailar
que es martes de carnaval
quién sabe el año que viene
no nos podamos juntar.

186
¡Cómo quema la candela!
¡Cómo pica el ají!
¡Cómo bailas la siquiacha!,
cuando no estoy aquí.

187
Ya viene mi carnaval,
qué alegría para mí,
cantaremos, bailaremos,
y tú me dirás que sí.

188
Cuatro calles vengo andando
cinco con el callejón
en busca de mi amorcito
prenda de mi corazón.

189
Muchas gracias pues señores
de sus manos esa flor
si me dan con voluntad
la gloria les dé el Señor.

190
Agradezco su cariño,
agradezco su atención,
el cariño que me han hecho
lo llevó en mi corazón.

191
Qué será del dueño`e casa
que lo llamo y no responde
será que ya está dormido
o al oírme se esconde.

192
Qué dicen compañeritos
nos vamos o nos quedamos
mejor será que vayamos
y que mañana volvamos.

193
Una cuculí cantaba
en la playa del espinal;
y al oirlo que cantaba
me acordé del carnaval.

194
Para chicha y para pan,
el barrio San Sebastián;
para mujeres y flores
San Pedro de mis amores.

195
Ya me voy, ya me estoy yendo,
de esta calle para atrás;
porque no puedo vivir
con esta gente hablatrás.

196
Aquí estoy porque he venido
y porque he venido aquí estoy
y si me hacen mala cara,
conforme vine me voy.

197
Bota el arado cholito,
los bueyes al pajonal,
vámonos a Cajamarca
a gozar del carnaval.

198
Hoy que la paz ha llegado
a nuestra amada nación
gocemos los carnavales
en nuestra bella Asunción.

199
Arriba, caballo blanco,
silulo,
sácame de este arenal,
guaylulo,
porque tengo un desafío,
silulo,
el martes de carnaval,
silulito y silulo
el carnaval se acabó.

IV.2. ÑO CARNAVALÓN

200
Carnaval es muy buen cholo
se caye y no dice ayau,
a todas las casas llega
y es muy bien agradau.

201
Canta y canta carnaval,
con clarín, cajón y quena
tomando chicha de jora
dice adiós a su gran pena.

202
Por ser tan hermosa dama
carnaval está cantando
y de tanto enamorarse
te ha propuesto casamiento.

203
Palo de unsha capulí
no te lleves mi sonrisa
no envuelvas en tu ramaje
al rey muerto tan de prisa.

204
Carnaval, carnavalito,
amistoso y picarón,
a toda chica bonita
le ofrece su corazón.

205
Carnaval es pretencioso,
quiere ser bien atendido,
tienes que hacerle su gusto,
y no se haga el resentido.

206
Si carnaval no volviera
todos tuviéramos pena
porque nadie gozaría
la fiesta graciosa y buena.

207
Carnaval no viene este año
porque no tiene libreta
ni tampoco su mujer
porque no tiene bayeta.

208
Ya llegó mi carnaval
dicen que triste ha venido
por culpa del paquetazo
está todo desnutrido.

209
Dan lectura al testamento
frente a la Prefectura
y les deja sus recuerdos
para la monja y el cura.

210
Murió Ño Carnavalón
dejando su testamento
y los herederos son
las hermanas del convento.

211
Muchos son los herederos
empezando del alcalde
mejor herencia le deja
su cepillo y su balde.

212
Ay, carnaval, palomilla,
ay, carnaval, condenado,
cientos de mujeres tienes,
con ninguna te has casado.

213
Una carta le escribí
al viejo carnavalón
diciéndole que se venga
que estoy mal del corazón.

214
Carnaval es muy bonito
pero a veces traicionero
cuando quiere viene en marzo
y otras veces en febrero.

215
Carnavalón nunca muere
todos los años él viene
siempre haciéndose el payaso
se emborracha y se mantiene.

216
Carnaval está muy viejo
lo rodaré de la peña,
ya no se cocinará
ni con cien cargas de leña.

217
Ya se alborota la gente,
que llega Carnavalón,
ya las viejas y muchachas
se añudan bien su calzón.

218
Soy el carnaval chiquito
hijo del carnaval viejo
mi padre no viene este año
porque está hueso y pellejo.

219
Carnaval está borracho
se ha sentado en el batán
esperando que le den
su rocoto con su pan.

220
El corazón que yo tengo
es sencillo y verdadero
asimismo, el carnaval
es alegre y jaranero.

221
Carnaval es muy buen juez
nueva ley ha decretado;
que tenga veinte mujeres
todo hombre que es casado.

222
Carnaval tiene la culpa,
para llegar a tu casa;
si no fuera carnaval
jamás ni nunca llegara.

223
Ya viene carnavalito
por la cuesta del Sapote
trae pulgas en su seno
y piojos en su cogote.

224
Ya llegó mi carnaval
con su talega de coca;
y su calabaza de cal,
yana nana, yana nana,
qué bonito es carnaval.

IV.3. BEBIDAS Y COMIDAS

225
Si supiera que en el cielo
toman chicha como aquí,
yo llevara mi potito
y en mi bolsillo mi ají.

226
Por tus calles Cajamarca
de puerta en puerta resuena
esperando un poco de chicha
el clarín, cajón y quena.

227
Rica chicha de maíz
por tí laten los cajones,
por tí viene el campesino,
entonando sus canciones.

228
La chicha se llama Juana,
y el aguardiente José,
la cerveza Josefina
y el vino José Manuel.

229
Qué amarga que está la chicha
ya no se quiere endulzar
los pobres están más pobres,
la chicha va a reventar.

230
Quiero la rubia Cristal
por ella son mis paseos
pido un par de chelitas
para apagar mis deseos.

231
Tengo chicha en mi casa
por chicha no tengo pena,
pero el cuerpo pide cristal
que lo toma con más ganas.

232
En Ica se toma el vino,
en Cajamarca Huashpay,
en mi tierra donde vivo
se toma todo lo que hay.

233
Los hombres lo sienten más
el golpe del paquetazo
porque sólo beberán
macerado de cañazo.

234
Saca tu jarra de chicha
y tu vaso de cristal
para tomarnos un vaso
en nombre del carnaval.

235
Chicha quiero, chicha busco,
por chicha son mis paseos,
quién me diera una copita
para calmar mis deseos.

236
Chicha tengo yo en mi casa,
por chicha no tengo pena
pero el cuerpo es al revés
prefiere la chicha ajena.

237
Yo ya no quiero su chicha
sea en vaso, sea en poto,
lo que quiero es que me den
piqueíto con rocoto.

238
Entre las mieles me gusta
la mielcita del panal;
pero mucho más me gusta
la chichita del carnaval.

239
Desde lejos he venido
muerto de frío alalay,
en busca de un poco'e chicha,
miserables atatay.

240
No sigamos más vidita
diciéndonos las verdades
tomemos nuestra chichita
en estas festividades.

IV.4. COPLEROS Y COPLAS

241
Coplero canta al amor,
canta al río, canta al valle,
sin echar en saco roto
lo que pasa por la calle.

242
Esta guitarra que toco
tiene boca y sabe hablar
lo único que le falta
lágrimas pa` llorar.

243
Quisiera ser pajarillo,
pero no de los azules
para amanecer cantando
sábado, domingo y lunes.

244
Se van cruzando clarines
con su canto de fortaleza
en tu día carnaval
bota el pobre su tristeza.

245
Canta, canta, versos nuevos,
como para un homenaje,
y no vengas a engañar
con versos del Coloniaje.

246
Por calles y callejones
cantando estoy de contento
ya no hay pesar en mi alma
llevó mis penas el viento.

247
En febrero, Cajamarca
se estremece de alegría
lloriquean las guitarras
en la noche y en el día.

248
Con mi guitarra en mis brazos
siempre me gusta cantar
si me dieras tu chichita
con gusto te haré bailar.

249
Yo soy nacido en San Juan
y me dicen sanjuanero
desde tierno me gustó
imprimir mi cancionero.

250
En la ciudad se divierten
con guitarra y su rondín,
pero la gente del campo
con su caja y su clarín.

251
Si fuera bien instruído
cantara buenas canciones,
pero con las que yo sé
alegraré corazones.

252
Nunca daban importancia
ni al poeta ni al cantor,
hoy solicitan canciones
de todo compositor.

253
Mi pecho es un almacén,
mi memoria un arsenal,
cargado como me ven
con coplas de carnaval.

254
Sábado, domingo y lunes
tres días de diversión,
con guitarra entre mis brazos
se alegra mi corazón.

255
Sombrero a la pedrada
Juan Antonio bailotea,
las coplas de carnaval
da la vuelta y siquichea.

256
Voy a buscar un carpintero
pa´ que la coleye a mi guitarra
porque tiene una su raja
debajo de su barriga.

257
Canta, canta guitarrita,
no te hagas la palangana
ahora tienes que cantar
to´ la noche y la semana.

258
Si quieres cantar, cantemos,
si quieres bailar, bailemos,
si quieres desechar penas,
también las desecharemos.

259
Digan versos,canten versos,
yo les he de contestar
tengo una alforjita llena
y un saco pa' desatar.

260
Hoy voy a cantar mis coplas
llenas de amor y ternura
al hombre que con su arado
ablanda la tierra dura.

261
Con todita su alegría
ya llegó mi carnaval
les cantaré noche y día
aunque les parezca mal.

262
Aprovecha este conjunto
y canta tus novedades
si quieres un contrapunto
hoy te digo tus verdades.

FUENTES:

1. ANÓNIMO
1979 **Coplas de carnaval 1979.** 12 pp.
170: 11, 201: 3, 202: 10, 203: 11, 226: 1, 227: 1, 228: 9, 244: 1, 246: 1, 247: 6

2. ANÓNIMO
s/f **Cajamarca capital del «carnaval peruano».** Coplas. 16 pp.
30: 4, 67: 10, 83: 15, 92: 11, 130: 15

3. ANÓNIMO
1989 **Carnavales para el recuerdo. Coplas del carnaval de Cajamarca.** Cajamarca, Editora los Andes; 99 pp. Auspiciado por Lluvia editores.
19: 46, 27: 53, 38: 73, 75: 68, 88: 37, 95: 54, 106: 31, 107: 61, 115: 29, 117: 36, 119: 35, 188: 19, 189: 21, 190: 22, 191: 20, 192: 21, 218: 13, 219: 44, 220: 42, 234: 23, 235: 22, 236: 62, 237: 62, 242: 61, 257: 15, 258: 60

4. BARRIO SAN SEBASTIÁN
1974 **Coplas del carnaval 1974.** Cajamarca, Barrio «San Sebastián», 9 pp.
23: 5, 26: 3, 28: 2, 57: 9, 71: 6, 101: 9, 123: 5, 136: 3, 137: 3, 152: 2, 153: 3, 225: 9

5. CRUZADO VÁSQUEZ, Belisario
1978 **Coplas del carnaval cajamarquino. Cajamarca, capital del carnaval peruano.** Cajamarca, INC; 24 PP.
36: 6, 82: 9, 133: 18, 141: 18, 245: 20

6. CRUZADO VÁSQUEZ, Belisario
s/f **Coplas del carnaval.** Cajamarca; 24 pp.
[Publicación auspiciada por el INC]
12: 22, 16: 10, 18: 10, 42: 19, 48: 17, 54: 19, 66: 24, 68: 20, 89: 15, 98: 16, 131: 16, 167: 15, 187: 15, 233: 17

7. CHÁVEZ ALIAGA, Nasario
1958 **Cajamarca.** Vol. IV. Cajamarca. 370 pp.
37: 303, 125: 303, 157: 356, 168: 303, 243: 357

8. DELGADO ORTIZ, Isaura
1995 **Entrevista hecha por QUIROZ CASTAÑEDA.** Cajamarca, marzo de 1995.
coplas 10, 39, 44, 61, 100, 148, 149, 150, 151, 164, 165, 166, 196, 223, 239, 259

9. IBÁÑEZ ROSAZZA, Manuel
1975 **El simbolismo sexual en las coplas de carnaval de Cajamarca. Un estudio sociolingüístico.** Cajamarca, Universidad Nacional Técnica de Cajamarca, Departamento Académico de Idiomas y Literatura; 59 pp.
2: 44, 6: 44, 7: 45, 8: 44, 11: 47, 13: 40, 14: 48, 41: 42, 43: 43, 45: 43, 46: 44, 47: 45, 49: 47, 50: 47, 51: 47, 52: 48, 55: 49, 60: 50, 64: 55, 70: 39, 78: 47, 81: 37, 86: 54, 87: 54, 124: 50, 143: 45, 256: 54

10. IBÁÑEZ ROSAZZA, Manuel
s/f «Las coplas del carnaval cajamarquino» en **Cajamarca, Coplas y tradición.** Sección: temas cajamarquinos (7 pp.)
coplas 21, 24, 35, 59, 69, 80, 103, 110, 113, 182, 183, 184, 185, 186, 217

11. LOS CINCO AMIGOS
S/F **Cancionero de carnaval.** Cajamarca, Editorial Sarco; 8 PP.
31: 5, 62: 3, 63: 4, 116: 5 138: 2, 155: 3

12. OBREROS, CAMPESINOS Y ESTUDIANTES
1979 **Coplas del carnaval popular cajamarquino.** Cajamarca, FUC; 10 pp.
229: 1

13. QUIROZ CISNEROS, Esteban (sel.)
s/f **Coplas. Cajamarca, capital del carnaval.** Recopilación: Grupo de Trabajo «Río». Sel. y notas: Esteban Quiroz. Lima, Ediciones Lluvia/Grupo de Trabajo «Río»; 32 pp.
33: 6, 53: 17, 58: 17, 76: 10, 97: 7, 144: 24, 160: 23

14. RAVINES, Rogger
1969-1970 «Cancionero popular cajamarquino. Cantos de carnaval» en **Folklore Americano** No. 16. Lima, Años XVII y XVIII; pp. 161-210.
3: 182, 5: 183, 9: 183, 15: 190, 29: 188, 40: 176, 56: 190, 77: 176, 79: 185, 90: 170, 96: 173, 102: 178, 108: 181, 109: 183, 111: 184, 114: 185, 118: 188, 121: 190, 135: 196, 145: 179, 146: 181, 147: 186, 161: 181, 162: 183, 163: 186, 193: 193, 194: 186, 195: 195, 221: 172, 222: 172, 224: 195, 238: 180

15. RAVINES R., Rodolfo (y amigos del barrio San Pedro)
s/f **Carnaval cajamarquino. Coplas. «San Pedro de mis amores».** No. 1, 22 pp.
4: 19, 25: 16, 32: 10, 73: 11, 74: 20, 84: 14, 85: 14, 120: 7, 128: 15, 129: 17, 132: 17, 139: 8, 140: 17, 156: 11, 199: 20

16. RAVINES, Tristán
s/f **Folklore cajamarquino. Coplas ganadoras de carnavales 1974 y 1975.** 16 pp.
34: 7, 65: 10, 91: 7, 93: 5, 112: 7, 122: 5, 126: 6, 200: 4, 241: 16

17. RAVINES S. Tristán
1991 **Carnaval de Cajamarca. Historia y coplas ganadoras 1980-1990 [recop.].** Cajamarca; 23 pp.
72: 20, 94: 16, 176: 2, 177: 5, 178: 8, 179: 8, 180: 19, 181: 19, 255: 5

18. RAVINES S., Tristán
1995 **Cantos de carnaval. Coplas picarescas y contrapuntos Cajamarca ´95.** Cajamarca, INC; 24 pp. Introd. y sel.: tristán Ravines.
104: 22, 105: 22, 127: 23, 154: 12, 159: 10

19. SOLÍS GUTIERREZ, Quirino (y) CÉSPEDES DE SOLÍS, Ana María
1990 **Mis mejores coplas.** Cajamarca, 22 pp.
20: 14, 99: 6, 142: 5, 158: 3, 171: 12, 204: 12, 248: 7

20. -----

1991 **Mis mejores coplas.** Cajamarca, Capital del Carnaval Peruano. Lima, Publigraf-Impresores. 36 pp.
1: 27, 17: 31, 134: 16, 172: 15, 173: 24, 174: 25, 205: 15, 206: 19, 207: 22, 208: 23, 209: 24, 210: 24, 211: 24, 212: 25, 230: 18, 231: 18, 232: 26, 249: 17, 250: 20, 251: 22, 252: 27, 253: 26, 254: 31

21. -----

1992 **Mis mejores coplas.** Cajamarca, Capital del Carnaval Peruano. Cajamarca, 56 pp.
175: 43, 213: 5, 214: 18, 215: 5, 216: 24

22. PERALTA PAJARES, Félix (Amapolita encantadora, El bañosino)
coplas 197, 260

23. VÁSQUES CAMACHO, Hugo Walter (Tano, El trovador jesusano)
COPLA 198

24. ALVARADO QUISPE, Oscar (El mozandero)
coplas 240, 261, 262

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Alberto
1992 **El canto de la Achupalla. La cumanana en Piura.** Lima, Lluvia Editores/Sietevientos Editores; 169 pp.

ANÓNIMO
1989 **Carnavales para el recuerdo. Coplas del carnaval de Cajamarca.** Cajamarca, Editora Los Andes; 99 pp.
Aspiciado por Lluvia Editores.

1979 **Coplas de carnaval 1979.** 12 pp.

---
s/f **Cajamarca capital del «carnaval peruano». Coplas.** 16 pp.

ANSIÓN, Juan
1986 **El árbol y el bosque en la sociedad andina. Proyecto FAO-Holanda-INFOR.** Lima; 119 pp.

ARGUEDAS, José María
1991 «La literatura oral» en **Acerca del folklore. Ensayos.** Municipalidad de Lima Metropolitana (Munilibros, 19).

1989 **Indios, mestizos y señores.** 3a. ed. Lima, Horizonte; 149 pp. (Etnología y antropología, 2).

1938/1986 **Canto kechua.** Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indígena y mestizo. Lima, Ediciones «Club del Libro Peruano». Reed. en 1986 como **Cantos y cuentos quechuas.** Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana; tomo I. pp. 11-81. (Munilibros, 12)

BACACORZO, Xavier
1971 "El pasquín y su trascendencia en la lucha libertaria nacional" en **Literatura de la Emancipación.** Lima, UNMSM; pp. 16-26. (Cuadernos de literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos).

BAEHR, Rudolf
1981 **Manual de versificación española.** Madrid, Gredos; 443 pp.

BARRIO SAN SEBASTIÁN
1974 **Coplas del carnaval 1974.** Cajamarca, Barrio "San Sebastián", 9 pp.

BOUYSSE, CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia; PLATT, Tristian [y] CERECEDA, Verónica
1987 **Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.** La Paz, Hisbol; 231 pp. (Biblioteca Andina).

BURGA, Manuel
1988 **Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas.** Lima, Instituto de Apoyo Agrario; 428 pp.

CANAL FEIJOÓ, Bernardo
1937 **Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago.** Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina S.A.; 134 pp.

CARILLA, Emilio
1982 "La lírica hispanoamericana colonial" en **Historia de la Literatura Hispanoamericana. Epoca colonial.** Madrid, Cátedra; tomo I. pp. 237-274

CARO BAROJA, Julio
1979 **El carnaval. (Análisis histórico-cultural).** 2da. ed. Madrid, Taurus Ediciones; 398 pp. (Colección "La otra historia de España", 2).

CORNEJO POLAR, Antonio
1989 **La formación de la tradición literaria en el Perú.** Lima, Centro de Estudios y Publicaciones; 199 pp.

CORNEJO, DELGADO, LAUER, MARTOS, OQUENDO
1982 **Literatura y sociedad en el Perú II. Narración y poesía. Un debate.** Lima, Hueso Húmero Ediciones; 125 pp.

CRUZADO VÁSQUEZ, Belisario
1978 **Coplas del carnaval cajamarquino. Cajamarca, capital del carnaval peruano.** Cajamarca, INC; 24 pp.

---
s/f **Coplas del carnaval.** Cajamarca; 24 pp. [Publicación auspiciada por el INC].

CHANCEREL, León
1963 **El teatro y los comediantes.** Buenos Aires, Editorial Universitaria; 157 pp.

CHAVEZ ALIAGA, Nazario
1958 **Cajamarca.** Vol. IV. Cajamarca. 370 pp.

DE LA TORRE, Ana
1986 **Las dos caras del mundo y del tiempo. Representaciones de la naturaleza en Cajamarca indígena.** Lima, Centro de Investigación, Educación y Desarrollo; 175 pp.

D´HARCOURT, R. y M.
1925/1990 **La música de los Incas y sus supervivencias.** Lima, Occidental Petroleum Company.

DIEZ BORQUE, José María
1980 **Historia de la literatura española.** Madrid, Taurus Ediciones; Tomo I: La Edad Media. 602 pp.

DOCUMENTAL DEL PERU
1967 **Departamento de Cajamarca.** Lima, Ioppe s.a.Editores; 159 pp. Vol. 6.

DUVIGNAUD, Jean
1966 **Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas.** México, FCE; 490 pp.

ECO, Umberto; IVANOV, V.V. y RECTOR, Mónica
1989 **¡Carnaval!** México, Fondo de Cultura Económica; 200 pp.

ECO, Umberto
1989 «Los marcos de la «libertad cómica» en **¡Carnaval!** México, Fondo de Cultura Económica; pp. 9-20.

ELIADE, mircea
1967 **Lo sagrado y lo profano.** Madrid, Ediciones Guadarrama; 213 pp.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo
1993 «Emergencia y trayectoria de un paradigma/ En torno a las literaturas orales en el Perú del siglo XX» en **Kachkaniraqmi** No. 8. Lima, marzo; pp. 50-53.

1993 **La literatura oral.** Aproximaciones a la literatura de tradición oral. Trujillo, Ed. Tulape.

1991 **Romancero en el ciclo de Tupac Amaru.** Lima, UNMSM; 20 pp.

FLORIÁN, Mario
1994 **La literatura en lengua hablada de Cajamarca.** Municipalidad Prov. de Cajamarca/Asociación "Obispo Martínez Compañón"; 309 pp.

GALLEGO MOREL, Antonio
1980 "La poesía en el siglo XVI (I)" en **Historia de la literatura española** de José María Diez Borque Madrid, Taurus Ediciones; Tomo II; PP. (177)-269.

GARCÍA PRADA, Carlos
1971 **La copla errante. En tierras colombianas.** Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1971; 262 pp. Vol. VI. (Biblioteca de Autores Hispanoamericanos).

GARCILASO DE LA VEGA
1986 **Poesía.** Barcelona, La montaña Mágica; 189 pp.

HIDALGO ALZAMORA, Laura
1984 **Coplas del carnaval de Guaranda. (Recopilación y análisis literario).** Quito, El conejo; 301 pp.

HOLZMANN, Rodolfo
1987 **Introducción a la Etnomusicología. Teoría y práctica.** Lima, Industrial Gráfica; 133 pp.

HUAMAN VILLAVICENCIO, Miguel Angel
1988 **Poesía y utopía andina.** Lima, DESCO; 142 pp.

IBAÑEZ ROSAZZA, Manuel
1975 **El simbolismo sexual en las coplas de carnaval de Cajamarca. Un estudio sociolingüístico.** Cajamarca, Universidad Nacional Técnica de Cajamarca, Departamento Académico de Idiomas y Literatura; 59 pp.

---
s/f «Las coplas del carnaval cajamarquino» en **Cajamarca, Coplas y tradición. Sección: temas cajamarquinos.** (7 pp.)

IÑIGO MADRIGAL, Luis (Comp.)
1982 **Historia de la literatura hispanoamericana. Epoca colonial.** Madrid, Cátedra; Tomo I. 434 pp.

IVANOV, V.V.
1989 "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares" en **¡Carnaval!** México, Fondo de Cultura Económica; pp. 21-47.

LARRÚ, Manuel
1993 "Presupuestos teóricos para una aproximación a la tradición oral" en **Hoja Naviera, Revista de Literatura Arte y Cultura.** Año I, No. 1. Lima, setiembre; pp. (5)-9.

LIENHARD, Martín
1993 "Algunos aspectos de la trayectoria cultural andina" en **Hoja Naviera, Revista de literatura, Arte y Cultura.** Año I, No. 1; Lima, setiembre; p. (10)-17.

1981/1990 **Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.** 2da. ed. Lima, Horizonte/Tarea; 239 pp.

1988 «Arte verbal quechua e historiografía literaria en el Perú» en **Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft.** Bull. 52. pp. 47-56.

LOHMANN VILLENA, Guillermo
1950 «Romances, coplas y cantares en la conquista del Perú» en **Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura.** Año II, Vol. III, No. 9. Lima; pp. 18-41.

LOS CINCO AMIGOS
s/f **Cancionero de carnaval.** Cajamarca, Editorial Sarco; 8 pp.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio
1975 **Cantes flamencos. Recogidos y anotados por A.M.A.** Madrid, Cultura Hispánica; [346] pp. (Colección Plural).

MARTÍNEZ PARRA, Reynaldo
s/f **La marinera peruana. Baile del folklore nacional peruano.** Connecticut (USA), Hart Ford; 153 pp.

MENENDEZ PIDAL, Ramón
1939 **Los romances de América y otros estudios.** Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina; 187 pp. (Colección Austral).

MILLONES, Luis
1992 **Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino.** Lima, Horizonte; 221 pp. (Etnología y antropología, 4)

MILLONES, Luis [y] ONUKI, Yoshio
1994 **El mundo ceremonial andino.** Lima, Horizonte; 299 pp.

MIRES ORTIZ, Alfredo
1991 **Coplita de los coplares. El cantar de los cantares en coplas campesinas.** Cajamarca, Asociación Martínez Compañón Ediciones; 70 pp.

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis
1987 **La sangre de los cerros. Urqukunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú.** Lima, UNMSM-Mosca Azul.

MUELLE, Jorge, ARGUEDAS, José María, MERINO DE ZELA, Mildred.
1991 **Acerca del Folklore. Ensayos.** Municipalidad de Lima Metropolitana; 119 pp. (Munilibros, 19).

OBREROS, CAMPESINOS Y ESTUDIANTES
1979 **Coplas del carnaval popular cajamarquino.** Cajamarca, Federación Universitaria de Cajamarca; 10 pp.

ONG, Walter
1987 **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.** México, Fondo de Cultura Económica; 173 pp.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro
1993 **La pareja y el mito. Estudios sobre las concepciones de la persona y de la pareja en los Andes.** 2da. ed. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; 261 pp.

PAEZ, Santiago
1986 **Coplas del Carnaval de Chimborazo. Formalización y clasificación de un fenómeno poético popular.** Quito, Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello; 148 pp.

PAREDES ARANDA, Raúl
1995 "El otro de la tradición oral andina" en **Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana [1993].** La Paz, Plural Editores/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; pp. 601-606. (Colección Academia, 3).

PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1941 «La primera copla de la conquista» en **Mercurio Peruano** XVI, No. 169. Lima, abril; pp. 183-189.

PORTUGAL CATACORA, José
1981 **Danzas y bailes del Altiplano.** Lima, Editorial Universo; 198 pp.

PROYECTO ENCICLOPEDIA CAMPESINA
1989 **¡Música maestro¡ Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina.** Cajamarca, Proyecto Enciclopedia Campesina, 1989; 205 pp. (Biblioteca Campesina, Serie "Nosotros los cajamarquinos", 5).

1992 **Versitos y pechadas. Cantares de la tradición cajamarquina.** Cajamarca, Proyecto Enciclopedia Campesina; 193 pp. (Biblioteca Campesina, Serie "Nosotros los cajamarquinos", 14).

QUIJADA JARA, Sergio
1957 **Canciones del ganado y pastores.** Huancayo.

QUILLAMA POLO, Elena L. (ed.)
1990 **El tondero como expresión folklórica y artística del Perú.** Lima, Lluvia Editores; 169 pp.

QUIROZ CISNEROS, Esteban (Sel.)
s/f **Coplas. Cajamarca, Capital del Carnaval.** Recopilación: Grupo de Trabajo "Río". Sel. y notas: Esteban Quiroz. Lima, Ediciones Lluvia/Grupo de Trabajo "Río"; 32 pp.

QUIROZ CASTAÑEDA, Eugenia
1994 "La copla en el Perú. Tradición y creación" en **Hoja Naviera, Revista de Literatura, Arte y Cultura.** Año II, No 2. Lima, mayo; pp. 12-17.

1995a **Entrevista** a DELGADO ORTIZ, Isaura (nacida en 1927. Natural del Barrio San Pedro. Vive actualmente en la Urb. Ramón Castilla, Barrio El Porvenir. Instrucción segundo de secundaria). Cajamarca, marzo de 1995.

1995b **Entrevista** a JAVE HUANGAL, Juan (promotor, animador y organizador del carnaval de Cajamarca). Cajamarca, marzo de 1995.

RAVINES, Rogger
1969-1970 "Cancionero popular cajamarquino. Cantos de carnaval" en **Folklore Americano** No. 16. Lima, Años XVII y XVIII; pp. 161-210.

RAVINES R., Rodolfo (y amigos del Barrio San Pedro)
s/f **Carnaval cajamarquino. Coplas. "San Pedro de mis amores".** No. 1, 22 pp.

RAVINES, Tristán
s/f **Folklore cajamarquino. Coplas ganadoras de los carnavales 1974 y 1975.** 16 pp. (El párrafo de la primera página es citado también por Rogger Ravines)

RAVINES S., Tristán
1991 **Carnaval de Cajamarca. Historia y coplas ganadoras 1980-1990 [recop.].** Cajamarca; 23 pp.

1995 **Cantos de carnaval. Coplas picarescas y contrapuntos Cajamarca '95.** Cajamarca, INC; 24 pp. Introd. y sel.: Tristán Ravines.

RECTOR, Mónica
1989 "El código y el mensaje del carnaval: Escolas-de-samba" en **¡Carnaval!** México, Fondo de Cultura Económica; pp. 48-181.

[REDACCION]
1995 "Carnavales... los de mi tierra" en **Cajamarca Ilustrada.** Año 2, No. 13. Cajamarca, enero-febrero; pp. 12-15.

ROCCA TORRES, Luis
1985 **La otra historia. (Memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña).** Lima, Instituto de Apoyo Agrario; [495] pp.

ROMUALDO, Alejandro
1984 **Poesía peruana. Antología general. Poesía aborigen y tradicional popular.** Lima, Edubanco; tomo I. 554 pp.

RUEDA, Manuel
1971 **Conocimiento y poesía en el folclor.** Santo Domingo, Instituto de Investigaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña; 63 pp.

RUMRRILL, Roger
1990 «Carnaval manda...en la amazonía» en **CHIRAPAC.** Boletín Informativo del Centro de Culturas Indias». Año 2, Nro. 3. Lima, pp. 7-9.

SACHS, Curt

1967 **Musicología comparada. La música de las culturas exóticas.** Buenos Aires, EUDEBA; 107 pp.

SANCHEZ, Luis Alberto
1981 **La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú.** 5a. ed. Lima, Editorial Juan Mejía Baca; tomo I. 351 pp.

SANTA CRUZ, Nicomedes
1982 **La décima en el Perú.** Lima, IEP Ediciones; 453 pp.

SOLÍS GUTIERREZ, Quirino (y) CESPEDES DE SOLIS, Ana María
1992 **Mis mejores coplas. Cajamarca, Capital del Carnaval Peruano.** Cajamarca, 56 pp.

1991 **Mis mejores coplas. Cajamarca, Capital del Carnaval Peruano.** Lima, Publigraf-Impresores. 36 pp.

1990 **Mis mejores coplas.** Cajamarca, 22 pp.

TAMAYO VARGAS, Augusto
1992 **Literatura peruana.** Lima, PEISA; 3 tomos.

TAURO, Alberto
1946 **Elementos de literatura peruana.** Lima, Ediciones Palabra; 138 pp.

UBERSFELD, Anne
1989 **Semiótica teatral.** Cátedra/Universidad de Murcia; 217 pp.

UHLE, Max; KELM, Antje (eds.)
[Comienzos del S. XX/1968]
Vom Kondor Und Vom Fuchs. Hirtenmarchen aus den Bergen Perus. Berlin, Mann.

URBANO, Enrique Osvaldo
1974 «Lenguaje y gesto ritual en el sur andino». En: **Allpanchis.** Nro 9. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

VALBUENA PRAT, Angel
1964 **Historia de la literatura española I.** 7a. ed. Barcelona, Editorial Gustavo Gili; Tomo I. 817 pp. Tomo I.

VANSINA, Jan
1966 **La tradición oral.** Barcelona, Labor, 1966; 213 pp. (Nueva Colección Labor).

VARGAS UGARTE S.J., Rubén
1951 **Nuestro Romancero.** Lima, Biblioteca Histórica Peruana; 234 pp. (Clásicos Peruanos, vol. 4).

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena y VERGARA FIGUEROA, Abilio
1990 **Ranulfo, el hombre.** Lima, CEDAP; 319 pp.

1988 **¡Chayraq! Carnaval ayacuchano.** Lima, CEDAP/TAREA; 395 pp.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena
1990 «¡Puqllay! Carnaval andino». En: **Chirapac.** Boletín Informativo del Centro de Culturas Indias. Año 2, Nro. 3. Lima, pp. 2-6.

VIENRICH, Adolfo
1905/1959 **Azucenas quechuas.** Tarma, reed. Huancayo, Casa de la Cultura de Junín.

ZUMTHOR, Paul
1991 **Introducción a la poesía oral.** Madrid, Altea/Taurus/Alfaguara; 339 pp.

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
Facultad Letras, Ciencias Humanas
BIBLIOTECA


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA