

Símbolos viejos en odres nuevos: flores, fuentes y tinas en la lírica popular (lectura contrastiva de villancicos antiguos y coplas de Jujuy)

MIRANDE, María Eduarda / Universidad Nacional de Jujuy (UNJu) – eduardamirande@gmail.com

» Palabras clave: símbolo, lírica popular, villancicos, coplas de Jujuy, filiaciones.

> Resumen

El propósito de este trabajo es revisar de forma didáctica el fenómeno del simbolismo atendiendo a las teorizaciones de Paul Ricoeur (2008) y Gilbert Durand (1987, 2003), para luego abordar dos universos de la lírica tradicional que permanentemente se tocan a pesar de la enorme distancia geográfica e histórica que los separa. Me refiero al sistema de la antigua lírica popular hispánica y al cancionero de coplas populares de Jujuy, dos universos diferentes y muy distantes entre sí pero que se hallan unidos por una continuidad fundamental: el simbolismo que opera en los fundamentos de su naturaleza genérica. Manifiesto y diseminado en un conjunto de símbolos que migraron de un universo a otro, el simbolismo permite ingresar a estos universos líricos para identificar sus sorprendentes filiaciones y, al mismo tiempo, constatar sus grandes diferencias cotextuales y contextuales.

> Introducción

El símbolo titubea sobre la división entre bíos y lógos. Da testimonio del arraigo primero del Discurso de la Vida. Nace en el punto en que Fuerza y Forma coinciden.

Paul Ricoeur

Hemos sido testigos recientemente de un fenómeno que, visto desde una perspectiva hermenéutica, podríamos definir como de *efervescencia simbólica*. Este fenómeno vino acompañado por un aluvión de imágenes que se difundieron masivamente tiñendo de dos colores el campo de nuestra percepción: verde y celeste¹. El elemento elegido como símbolo fue un

¹ Esta ponencia fue escrita en el contexto de los debates en torno al proyecto de despenalización y legalización del derecho al aborto en Argentina. Durante las dieciséis horas de debate en el Senado, hubo multitudinarias manifestaciones callejeras de grupos autodenominados *provida* (identificados con pañuelos celestes) y de grupos *proaborto legal* (identificados con pañuelos verdes). La confrontación alcanzó a un importante número de participantes que se expresó en redes sociales, medios de comunicación y en las calles.

pañuelo, prenda que tiene un largo historial como objeto destinado a usos codificados. Solo por mencionar algunos: los pañuelos de colores en la comunidad gay americana en la década de 1970, empleados para cifrar un tipo de comunicación no verbal de carácter sexual alternativo, los pañuelos blancos que hace 41 años comenzó a utilizar un grupo de madres para reclamar por sus hijos desaparecidos y, en contextos literarios más próximos a la materia de este trabajo, los pañuelos que funcionan como motivos en la lírica tradicional moderna andaluza y en el cancionero de coplas de Jujuy. Cito sobre este último ejemplo dos textos ilustrativos:

En esa calle vivía
la que me lavó el pañuelo.
Me lo lavó en agua fría,
me lo tendió en el romero
a las claritas del día
(citado por Piñero Ramírez, 2004: 491).

Pañuelo blanco me distis
con puntas para llorar;
de qué te sirve el pañuelo
si tu amor no ha de durar².

En todos los ejemplos señalados el pañuelo superpone a su naturaleza de objeto práctico un sentido que queda insinuado y que, en el caso de los dos breves poemas, apela a otros componentes: agua fría, romero y el principio diurno, en la canción andaluza; el color blanco y las lágrimas, en la copla jujeña. Estos elementos orientan el sentido general de los breves poemitas hacia interpretaciones amorosas que en ambos casos parecen clausurarse o frustrarse. Así, el pañuelo escapa a sus limitaciones de *cosa* material para significar algo más.

Ese *plus signifiante* orienta estas reflexiones hacia el tema de la imaginación simbólica que alimenta al texto poético en general, y que opera particularmente en el sustrato de base de la poesía popular tradicional, género que reproduce en todos sus niveles constitutivos los efectos de una adherencia simbólica primigenia. Esta naturaleza se explica porque en el ámbito de la literatura popular, tal como sostiene Raúl Dorra (1997), los mensajes artísticamente elaborados provienen de la experiencia primaria de la comunicación oral, base de toda comunicación y fundamento de la memoria profunda. De tal suerte que:

[...] una poesía elaborada sobre esa lírica nos ilustra por ejemplo acerca de las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, acerca de los procesos de la memoria colectiva, de lo imaginario social, de la constitución de la ideología (Dorra, 1997: 43).

La poesía oral, en efecto, se halla adherida al símbolo y a sus mecanismos de configuración del sentido desde su origen, es decir, desde el proceso mismo de su elaboración.

Mi propósito en este trabajo es revisar brevemente y de manera general el fenómeno del simbolismo, para luego abordar dos universos de la lírica tradicional que permanentemente se

² Esta y todas las coplas citadas pertenecen al texto inédito: *Nuevo cancionero de coplas de Jujuy*, recopilación que vengo realizando desde el año 1999 junto a un equipo de colaboradores.

tocan a pesar de la enorme distancia geográfica e histórica que los separa. Me refiero al sistema de la *antigua lírica popular hispánica*³ y al cancionero de coplas populares de Jujuy, a cuyo estudio he dedicado buena parte de mis investigaciones. Se pensará que es un empeño desatinado poner en contacto dos universos tan lejanos entre sí, pero me asiste una certeza que compruebo a cada paso y que comparto con el citado semiólogo jujeño: frente a los continuos cambios (de movimientos, escuelas, estilos) que operan en el desarrollo histórico de la literatura culta, la literatura popular, por el contrario,

[...] muestra un apego necesario a una continuidad fundamental [...] Adherida a los condicionamientos del ser colectivo y disimulada entre los hábitos de la vida cotidiana, ella acompaña de tal modo a los hombres que estos dejan de verla (Dorra, 1997: 42-43).

No voy a referirme aquí a la historia de las filiaciones entre la lírica popular hispánica y la lírica popular de Jujuy, pues no compete al tema elegido, pero dejo aclarado que la segunda es una hija lejana de la primera, que enraizó en suelo americano a través de un lento proceso de fusión entre dos sistemas lírico-musicales; uno de raíz peninsular y otro prehispánico, fusión que se produjo en un espacio de frontera o traducción semiótica donde intervinieron lenguajes religiosos, míticos, políticos, festivos e incluso musicales⁴. De esa fusión nació la copla norteña que, siendo diferente a los modelos peninsulares, mantiene con esos orígenes remotos lazos que dan cuenta de una *continuidad fundamental*; continuidad avalada por la presencia, entre otros elementos, de algunos símbolos. Adaptados al nuevo contexto semiótico, estos se aclimataron al suelo americano conservando en algunos casos la potencia simbólica de sus fuentes, y en otros, operando transformaciones en su estatuto semiótico para dar cabida a otro imaginario social y a otra ideología.

› **El símbolo: breve deslinde teórico**

Debemos a Ernst Cassirer⁵ la contundente afirmación de que el hombre, el *homo sapiens*, es un animal *symbolicum* dotado de una cualidad a la que llama “pregnancia simbólica”, y que define en estos términos: “Por pregnancia simbólica ha de entenderse el modo como una vivencia perceptual, esto es, considerada como vivencia ‘sensible’, entraña al mismo tiempo un determinado ‘significado’ no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella” (1971: 218).

³ Empleo la denominación dada por Margit Frenk Alatorre a este campo de la antigua lírica oral.

⁴ Remito a los capítulos 1, 2, 3 y 4 de *Las que cantan* (2018), texto de mi autoría.

⁵ Ernst Cassirer (Breslavia, 28 de julio de 1874-Nueva York, 13 de abril de 1945), filósofo de origen prusiano, ciudadano sueco desde 1939. Ejerció la docencia en la Universidad de Hamburgo. Reconocido por sus aportes sobre las formas simbólicas del campo de la filosofía de la cultura. También realizó contribuciones a la epistemología, a la filosofía de la ciencia y a la historia de la filosofía.

Es decir que lo propio del hombre es interpretar la cosa apenas esta entra en relación con él. Para la conciencia humana nada puede ser simplemente presentado, sino que debe ser representado. Las cosas –afirma Durand parafraseando a Cassirer– solo existen por medio de la “figura” que les da el pensamiento objetivante, son en tal sentido “símbolos”, ya que solo conservan la coherencia de la percepción, de la conceptualización, del juicio o del razonamiento mediante el sentido que las impregna (1987: 70).

Esta operatoria de representación figurada de la cosa se realiza de diversas maneras: a través del signo (que remite a una realidad significada que, aunque no esté presente, puede ser representada); de la alegoría (que remite a una realidad significada difícil de representar, pero que puede estar parcialmente representada); o bien, del símbolo propiamente dicho (cuando el significado es imposible de presentar y el signo solamente puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible).

Como ha señalado Paul Ricoeur, abordar el símbolo como tal nos enfrenta a una serie de problemas, pues pertenece a campos de investigación muy numerosos (el psicoanálisis, la poética, la historia de las religiones, por nombrar los fundamentales) y, además, pone en relación dos niveles: uno de orden lingüístico y otro de orden no lingüístico.

Para formular su teoría del símbolo, este filósofo desarrolla una teoría de la metáfora, con la cual lo compara elaborando una serie de inferencias entre sus similitudes y diferencias. Sintetizaré en los siguientes puntos sus aportes esenciales:

1. Identifica el núcleo semántico común a todas las formas del símbolo sobre la base del enunciado metafórico. En su teoría, el concepto de *tensión* (giro o torsión) es clave. En un enunciado metafórico las palabras –el lenguaje– deben dar respuesta a la impertinencia semántica, al absurdo de la interpretación literal; para ello se debe operar una torsión, un trabajo sobre la superficie del sentido a fin de crear una nueva significación: una extensión del sentido que *crea sentido*. Este modelo metafórico aparece como “el modelo de todas las extensiones de sentido presentes en todo simbolismo” (Ricoeur, 2008: 27). Con una salvedad, en el símbolo, a diferencia de la metáfora, no hay dos significaciones (una literal y otra simbólica) –sostiene Ricoeur–, “sino un único movimiento que nos transfiere de un nivel al otro y que nos asimila a la significación segunda gracias -o a través- de la significación literal” (2008: 28). La significación primaria es el único acceso a la secundaria: es sentido de un sentido.
2. Propone el concepto de *asimilación*: la teoría de la metáfora muestra cómo, mediante la aproximación de dos campos semánticos alejados, se dibujan nuevas posibilidades de articulación y categorización de lo real, produciéndose la innovación semántica, un enriquecimiento de conceptos que amplía el espectro del pensamiento. Se trata de reducir el choque entre dos ideas incompatibles haciendo aparecer un *parentesco* donde actúa el principio de semejanza. El símbolo funciona de manera diferente, pues no busca aprehender

una semejanza sino asimilar las cosas unas a otras, y al hacerlo –sostiene Ricoeur– “nos asimila a aquello que así es significado [...]. Todas las fronteras, entre las cosas, y entre nosotros y las cosas, se esfuman” (2008: 28).

3. Identifica el momento no semántico del símbolo y lo describe mediante conceptos clave, como: *opacidad, enraizamiento, ligazón y falta de autonomía de la actividad simbólica*. Los rasgos semánticos del símbolo se prestan a un análisis lingüístico y lógico y pueden ser interpretados; pero algo en el símbolo se resiste a una descripción de esta naturaleza produciendo una opacidad. Esto sucede porque la función simbólica está ligada a determinadas realidades no simbólicas o prelingüísticas y está enraizada en campos ofrecidos a una investigación dispersa y multidisciplinaria (como el psicoanálisis, la poética o la historia comparada de las religiones). Así, para el psicoanálisis, lo prelingüístico se aloja en el conflicto profundo que se resiste a ser nombrado por el lenguaje verbal y se inscribe en el texto del sueño; para el lenguaje poético, lo prelingüístico se halla en el ser de las cosas, en las formas específicas de encontrarse en el mundo, de comprenderlo e interpretarlo; para la historia comparada de las religiones, lo prelingüístico se disemina en diferentes hierofanías o formas de manifestación de lo sagrado.
4. Describe los enraizamientos del discurso en un orden no semántico basándose –principalmente– en la *simbólica de lo sagrado* (estudiada por M. Eliade). Una idea clave es que el símbolo está ligado a las configuraciones del cosmos, entendido como universo o conjunto de las cosas existentes ordenadas según leyes naturales. El cosmos está movido por una fuerza, una potencia y un poder autónomos que presuponen su carácter sagrado. El elemento numinoso, sagrado o hierofánico no se inscribe en las categorías del logos, de su transmisión e interpretación. La experiencia de lo sagrado de carácter pre-verbal es testimoniada por las modulaciones mismas del espacio y del tiempo que se inscriben por debajo del lenguaje, en el nivel estético de la experiencia (en el plano de la experiencia sensible, utilizando conceptos semióticos), experiencia que se deja ver en los ritmos cósmicos, en el ciclo de la vegetación, en los de la vida y la muerte. El simbolismo está ligado a las configuraciones del cosmos, y este es un elemento irreductible, pues el cosmos tiene una capacidad de significar que es anterior a la capacidad de decir. De allí que la lógica del sentido procede de la estructura misma del universo sagrado. Su ley –dice Ricoeur– es la de las correspondencias. Correspondencias entre macro y microcosmos, entre hierogamia del cielo y de la tierra y unión femenino-masculino; entre suelo laborable y surco femenino y simiente masculina y semilla; entre sepultura y muerte del grano y el nuevo nacimiento y retorno de la primavera.

Las ligazones del símbolo operan a nivel de los *elementos de la naturaleza* –cielo, tierra, agua, aire–; puesto que, en el universo sagrado, la vida se expande como sacralidad total y difusa. Lo

que en el simbolismo exige ser llevado al lenguaje, pero no *pasa* totalmente a él, es siempre del orden de ese poder, de esa eficacia y de la fuerza que anima al universo cósmico.

Para cerrar este primer apartado, y siguiendo con la finalidad de esbozar una breve teoría del símbolo, agregaré algunos elementos que aporta el mitólogo Gilbert Durand⁶ en su profundo análisis sobre la imaginación simbólica, pues estos complementan la teoría de Ricoeur.

Durand señala que significante y significado son infinitamente abiertos. El término *significado*, en el mejor de los casos concebible pero no representable lingüísticamente, se difunde por todo el universo concreto: mineral, vegetal, astral, humano, *cósmico*, *onírico* y *poético* (estas tres últimas son las dimensiones concretas de todo símbolo auténtico, según Ricoeur). Este imperialismo del significante y el significado otorga al símbolo una máxima flexibilidad.

Significado y significante poseen, además, el carácter común de la redundancia perfeccionante. Mediante la repetición, el símbolo satisface su inadecuación (es decir, su *impertinencia semántica*, si empleamos la terminología de Ricoeur). La repetición perfeccionante contribuye a circunscribir el enfoque y el sentido del símbolo, cuyo significado nunca se da fuera del proceso simbólico.

Finalmente, el sentido del símbolo es epifánico. La imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido abstracto, que al no poder representar lo irrepresentable, hace aparecer un sentido secreto. El símbolo es, en suma, la epifanía del misterio.

› ***El símbolo en la lírica popular***

El símbolo, como han señalado Margit Frenk Alatorre (1984, 1998), Stephen Reckert (2001), Raúl Dorra (1981), entre muchos otros oralistas, es un componente esencial de la poesía oral breve y funciona como engranaje de sus mecanismos constitutivos. En efecto, la poesía oral nace adherida a matrices simbólicas y se configura en contacto con el *suelo prelingüístico* donde se aloja el Sentido. Esa presencia de lo simbólico emerge en varios niveles. Un primer nivel basal o fundante, de carácter prelingüístico, se manifiesta en la escenificación de la voz humana y en la captura del ritmo vital y sus correspondencias. Un segundo nivel de carácter lingüístico, se muestra en el enunciado mediante una red de símbolos que opera por correspondencias con y entre los elementos de la naturaleza. Esa red simbólica aporta características específicas a cada universo poético oral.

⁶ Retomo las palabras de Blanca Solares Altamirano, quien dice al respecto de la obra de Durand: “sistematiza los trazos fundamentales de lo que se conoce hoy en día como una *ciencia del imaginario*. El *imaginario*, esencialmente identificado en su concepción con el mito, el arte y el pensamiento religioso de las sociedades tradicionales, constituye, de acuerdo a su pensamiento, el *sustrato básico de la vida mental* que, lejos de agotarse en la producción de conceptos o en la mera *praxis* instrumental, alude a una *dimensión del anthropos* a partir de la cual el hombre elabora su interpretación del mundo y organiza el conjunto de su cultura” (2011: 14, el énfasis es de la autora).

El primer nivel de simbolización mencionado está vinculado a la voz y al ritmo. La voz funciona en la performance del texto poético oral como pura sonoridad y carga con valores antropológicos, puesto que antes de ser sonido articulado en palabras, ella es “signo de presencia y reclamo de presencia”, interioridad manifiesta que hace emerger al sujeto como “entidad psíquica” (*cf.* Dorra, 1997: 19). La poesía oral materializa –a la vez que simboliza– esta dimensión primaria del sujeto como conciencia hablante, como voz devuelta a su pura naturaleza prelingüística y vocativa.

En cuanto al ritmo, la poesía oral nace de su captura; es decir, de la captura del ritmo entendido como sentido primordial estructurante. Se trata de un ritmo binario reproducido mediante matrices duales y cíclicas, de vaivén, que se conforman basándose en las experiencias del cuerpo propio (fundadas estas, a su vez, en el ciclo respiratorio humano) y del cuerpo en el espacio sometido a la ciclicidad del día y la noche, lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco, etcétera. Esa percepción primaria del ritmo binario se manifiesta en los elementos estructurantes del texto poético oral que tiende a reproducirla en sus diferentes niveles discursivos mediante duplicaciones, paralelismos, reiteraciones sintácticas, las que se replican, a su vez, en las figuras de la comparación y la antítesis en el plano semántico. Sirva la siguiente copla para dar cuenta de este sistema de duplicidades en sus niveles constitutivos:

Las charleras de mi caja,
una arriba y otra abajo;
así me trata la vida
cuesta arriba y cuesta abajo.

El segundo nivel de simbolización opera por un sistema de correspondencias con y entre los *elementos de la naturaleza*: cielo, tierra, agua, aire. Este último aspecto es el que conduce a una conocida afirmación de Frenk Alatorre que fue pensada para las canciones populares europeas, pero que bien puede aplicarse a otros universos líricos orales y populares con determinadas reacomodaciones y recontextualizaciones. Dice Frenk Alatorre:

En las canciones populares europeas no hay [...] aspecto de la vida natural que aparezca exclusivamente como tal. Podemos estar casi seguros de que siempre que se mencione, digamos, una fuente, un arroyo, o un río o el mar, sus aguas estarán asociadas con la vida erótica y la fecundidad humanas, incluso cuando no se las mencione de manera expresa (1998: 162).

El sentido simbólico –sigue diciendo la autora– se extiende a árboles, hierbas, flores, frutos, aves y otros animales y a “algunas acciones humanas como coger flores, lavar camisas, encontrarse bajo un árbol” (1998: 162). Y advierte que estos símbolos y estas acciones simbólicas funcionan sistémicamente, pues “en un momento dado, en un área geográfica limitada, el conjunto de símbolos que aparecen en las canciones populares constituye un lenguaje, un sistema o código” (1998: 181).

En efecto, cuando se observa el universo de la antigua lírica hispánica, aparece con regularidad un sistema simbólico formado por la unión de aguas (fuentes, ríos) y plantas (rosas, malvas, almendros, árboles, etcétera), y son numerosas las canciones que lo recogen. Aquí, algunos ejemplos tomados del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Frenk Alatorre (1987):

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

Y soñava yo, mi madre,
dos oras antes del día,
que me florecía la rosa,
el lyino so ell agua frida.
No pueden dormir.

Fuente: *Cancionero musical de Palacio*, 114 (408).

Alta estaba la peña,
naçe la malva en ella.

Alta estava la peña
riberas del río,
naçe la malva en ella
y el trévol florido.

Y el trévol florido:
naçe la malva en ella.

Fuente: *Cancionero de Upsala*, ff. 12v. s (núm. 19).

Cada una de estas canciones despliega un microsistema simbólico que puede leerse, siguiendo la propuesta hermenéutica de Frenk Alatorre, con un sentido sexual y erótico. En un extremo, el florecer de la rosa y el lino en las profundidades del agua durante el alba, y en el otro, el nacimiento de la malva y el trébol en la peña alta. El simbolismo de la peña –en su sentido geográfico de cerro pedregoso– es análogo al de la montaña, señalada por Reckert como lugar de encuentro de los amantes y de su unión sexual (citado por Frenk Alatorre, 1998: 166). La mención de la peña trae un nuevo texto a la memoria, en que ella vuelve a ser escenario de un nuevo florecer:

–Digas, morena garrida,
¿cuándo serás mi amiga?
–Cuando esté florida la peña
de una flor morena.

Fuente: Frenk Alatorre (1987).

En todos los casos, el nacer y el florecer aparecen asociados a un cambio de estado. Se trata de un pasaje que se realiza como anhelo (a través del sueño: “soñava yo, mi madre”), que se rememora como acción pasada revivida en el presente y desde el presente (“Alta *estaba* la peña/*nace* la malva en ella”, énfasis mío) o como enigmática respuesta de promesa futura a un requerimiento del enamorado (“¿[...] cuándo serás mi amiga?/–Cuando esté florida la peña”). La peña y el agua son escenarios de ese cambio de estado que señala el advenir de un sujeto femenino

a la sexualidad activa. En esa misma dirección debe entenderse el sentido erótico del agua, que se expande formando un microsistema simbólico junto a fuentes, ríos, mares. Observemos el siguiente texto:

A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta la garrida
nace una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

Fuente: Frenk Alatorre (1987).

La extraña “fonte frida”, nacida a las puertas de la casa, señala un límite, pero es también una zona de pasaje que será atravesada inexorablemente por un sujeto femenino, que ejecuta además la acción simbólica de lavar su camisa y la del amado en dicha fuente. El sistema simbólico de las aguas satura todo el espacio semántico del villancico estableciendo un código que debe leerse en clave erótica. Y hacia esa dirección del sentido se orienta la pregunta retórica del estribillo: “¿Por dó saliré que no me moje?”. La respuesta implícita expande el efecto simbólico fuera del texto: no habrá escapatoria al llamado de esas “aguas amorosas”.

El florecer de la rosa se vincula con el agua, el agua a su vez con el lavado de las prendas masculina y femenina, y simultáneamente el florecer de plantas y flores establece correspondencia con el deseo sexual de la mujer virgen, tal como se puede constatar en el siguiente villancico:

Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros,
y los amores con ellos, Juan,
mala seré de guardar.

Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar.

Fuente: Frenk Alatorre (1987).

En la secuencia en los villancicos citados, se advierte cómo opera la imaginación simbólica mediante la redundancia perfeccionante que va circunscribiendo el sentido de los símbolos en la medida en que se manifiestan, y lo hace a través de un doble movimiento centrífugo y centrípeta (de expansión y condensación). Por un lado, irradia potencia simbólica sobre un sistema de correspondencias que expande el sentido hacia diferentes elementos, asimilando unos a otros. Rosas, almendros y flores que florecen, (algunas masculinas, como el trébol, otras femeninas, como la malva); aguas frías y fuentes (situadas en un espacio inferior/bajo/húmedo), peñas altas y cumbres (colocadas en un espacio superior/alto/seco), dan forma a un sistema de resonancias o correspondencias diseminadas sobre la superficie del universo cósmico. Esa constelación de imágenes simbólicas opera por condensación hacia adentro del sistema al que dan lugar,

circunscribiendo el sentido erótico por efecto de la redundancia. Ocurre así que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema –como sostiene Durand– contribuye a esclarecerlos, delimitando su sentido y potenciándolos entre sí.

Hasta aquí he identificado y analizado un microsistema de símbolos naturales con valencias eróticas y amorosas en el contexto de antiguos villancicos hispánicos, símbolos *viejos* que reaparecen en el cancionero de coplas de Jujuy resignificados, vertidos en *odres nuevos*. En esta segunda parte del análisis, seguiré el rastro de los viejos símbolos del agua y de las flores que florecen inmersos en el universo lírico popular de la copla jujeña, universo que permanece vivo en la memoria de la comunidad y que se reactualiza periódicamente en celebraciones y fiestas populares.

Las coplas que analizaré fueron recopiladas durante las fiestas del carnaval que se celebran en la Quebrada de Humahuaca. Ellas señalan la instancia de clausura del *gran evento del año* y forman parte de la secuencia de despedida de la cantora. Esta secuencia final debe entenderse en el contexto de un gran relato cantado que atraviesa y registra diferentes momentos de la celebración y cuyo comienzo está marcado al inicio del carnaval por el olvido de los roles consuetudinarios por parte de los celebrantes, condición indispensable para que la fiesta instaure su sentido ritual y ponga en acción su potencia renovadora⁷.

Ese olvido inicial (e iniciático) da origen a una serie de coplas de apertura, de la que cito la siguiente:

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

Esta serie inicial tiene su correspondencia con la serie de coplas de despedida que se cantan hacia el final de la fiesta de carnaval. Las coplas que examinaré corresponden a esta última serie. He aquí las cuartetas con sus variantes:

Ya me voy para Lozano
tengo mucho que atender,
tengo una tina sin agua
y un clavel pa' florecer.

Ya me voy para mi casa
que tengo mucho que hacer,
tengo una tina sin agua
y un clavel sin florecer.

En mi paguito de Juire
tengo mucho que atender
tengo una tina sin agua
y un clavel sin florecer.

⁷ Para mayores datos sobre esta celebración y el canto coplero, remito a mi trabajo: "Larguenmé pa'l Carnaval" Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño. Véase Mirande (2010).

Con estas coplas (y otras de diferente tono⁸) se despiden las cantoras cerrando el ciclo del canto carnavalero, y con ello dan fin al ciclo ritual que dura alrededor de cinco días o más, según las regiones.

En esta serie de coplas de despedida aparece una estructura formulaica que se reitera –con una variante– en los segundos dísticos de cada cuarteta. En la fórmula resuenan los ecos de un antiguo símbolo natural: “el clavel sin (pa’) florecer”, y la remisión a un hipotético lavado que queda sugerido tras la imagen de “la tina sin agua”. La mención del clavel en una geografía como la de la Quebrada y Puna, donde cardonales, jarillas y tolares nutren la flora autóctona, resulta un elemento exótico, lo que lleva a pensar en un préstamo retórico que se asimiló al universo poético de la copla jujeña asociado al elemento del agua. Recordemos que flores que florecen, fuentes y aguas constituyen un sistema o código simbólico en el contexto de la lírica primitiva hispánica. Ahora bien, al examinar la fórmula flor que florece (clavel sin (pa’) florecer) + agua (tina sin agua) en las coplas, advertimos que se ha operado una sustancial modificación del sentido simbólico del código, que pierde sus antiguas connotaciones sexuales y eróticas para asumir las valencias de un universo doméstico, donde el trabajo cotidiano aparece estilizado bajo el efecto estético de las imágenes tradicionales. Esta reorientación del sentido está regida por la frase verbal obligativa: “tengo mucho que atender/hacer”. La tina sin agua y el clavel sin (pa’) florecer permiten nombrar la reasunción de las obligaciones domésticas a unos sujetos que viven la experiencia de la clausura de un tiempo ritual: el fin de la fiesta del carnaval, que los ha eximido por un breve período de sus obligaciones y “quehaceres”, tal como la copla de inicio expresa. En las coplas analizadas, la potencia del símbolo se ha fracturado, puesto que la significación literal ya no aparece asimilada a la connotada o simbólica en un “único movimiento que nos transfiere de un nivel al otro” –como señala Ricoeur (2008: 28) en su caracterización del símbolo–. Por el contrario, el sentido literal ha desplazado al simbólico para instalar un universo de referencias próximas a los sujetos que cantan, referencias concretas a un mundo de obligaciones y quehaceres domésticos.

⁸ Ejemplos de otras cuartetos de despedida:

Ya me voy, ya m'estoy yendo,
ya me estarán aguardando.
Si un poquito más me tardo,
ya me estarán castigando.

Flor de huaya, flor de huaya
ya 'i ser hora que me vaya
mi vidita ha 'i 'star diciendo
qué se habrá hecho esa canalla.

Soy nacidita en Calete
en medio loh cortaderaleh
para el año he de volver
sino me llevan loh maleh.

Las coplas de Jujuy, analizadas someramente, muestran el vínculo genético que se produce entre la poesía oral y las formas de la existencia colectiva de un determinado grupo social. Sus imágenes dan cuenta de la filiación que mantienen con las matrices de la tradición oral hispánica, pero muestran asimismo las reelaboraciones a las que son sometidas para representar figurativamente otras maneras de estar en el mundo y de categorizar el tiempo. Se trata de una concepción ritualizada de la temporalidad que separa el tiempo ordinario del extraordinario, el tiempo del trabajo del de la fiesta, el tiempo consuetudinario del tiempo ritual.

El simbolismo en el canto de coplas de Jujuy se reserva para otras formas de representación, orientadas las más de las veces a recuperar una cosmovisión de raigambre andina que reclama su lugar en el espacio discursivo del cancionero popular. Bastan unos ejemplos para dar cuenta de ello:

Yo soy hija de la luna
nací de rayos del sol,
hija de varias estrellas
prenda de mucho valor.

Soy hija de Pachamama
mi padre se llama sol,
mis hermanas son las flores
y mi amigo, el picaflor.

Pero esto ya es tema para otro cantar...

> **Referencias bibliográficas**

Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo III. México: Fondo de Cultura Económica.

Dorra, R. (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de México.

_____. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés.

Durand, G. (1987). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2003 [1996]). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos.

Frenk Alatorre, M. (1984). *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*. México: Colegio de México.

_____. (1987). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*. Madrid: Castalia.

- _____. (1998). Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas. En P. M. Piñero Ramírez (Comp.), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (159-182). Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado.
- Mirande, M. E. (2010). "Larguenmé pa'l Carnaval" Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño. En E. Cruz (Ed.), *Carnavales, fiestas y ferias* (33-81). Salta: Purmamarka.
- _____. (2018). *Las que cantan*. San Salvador de Jujuy: Ediunju.
- Piñero Ramírez, P. M. (2004). *Lavar pañuelo/lavar camisa*. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas. En P. M. Piñero Ramírez (Ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. (Actas del Congreso internacional Lyra Mínima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)* (481-497). Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Machado.
- Reckert, S. (2001 [1993]). *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Solares Altamirano, B. (2011). Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 56(211), 13-24.