

COPLAS, DIABLOS Y CARNAVAL DE FESTEJOS Y FESTEJANTES A LO LARGO DE LOS ANDES

MARÍA LINA PICCONI

Círculo Amerindiano, Buenos Aires

Resumen: La Copla se ha mantenido en América durante siglos expresando la vida de los pueblos originarios en los Andes. Se trata, al decir de Leda Valladares, de cantos colectivos acompañados con cajas, silbatos y matracas que aparecen en tiempo de Carnaval con una pujanza del acento y la voz expulsada a borbotones y en donde la figura del “diablo” es quien preside todo este espacio de fiesta y alegría. En América, durante el proceso de conquista y colonización, la iglesia católica comenzó un momento de catequización proponiendo dar a conocer las imágenes, tanto de la Virgen María, Jesús y los santos, como también, la de los ángeles y de los diablos. Es así, que estas figuras con distintas concepciones y asimilaciones se repitieron desde la época colonial hasta nuestros días en distintos puntos del continente americano. El objetivo de este trabajo es realizar una comparación de las coplas del Noroeste Argentino, con las Coplas del Carnaval Cajamarquino, de Perú en donde la figura del diablo carnalero representa un tiempo en que los rasgos más significativos de la vida social andina “se ponen de cabeza” reflejándose en la letra y música de estos cantos.

Palabras clave: Andes, diablo, carnaval, coplas.

Abstract: La Copla has remained in America for centuries expressing the life of the original peoples in the Andes. It is, in the words of Leda Valladares, of collective songs accompanied by Cajas, whistles and rattles that appear in Carnival time with a strength of the accent and the voice expelled in spurts, and where the figure of the “diablo” is the one who presides all this Party space and joy. In South America, during the process of conquest and colonization, the Catholic Church began a period of catechism proposing to make known the images of both the Virgin Mary, Jesus and the saints, as well as that of angels and devils. Thus, these figures with different conceptions and assimilations were repeated from the colonial era to the present day in different parts of the American continent. The objective of this work is to make a comparison of the couplets of the Argentine Northwest, with the Couplets of the Cajamarquino Carnival of Peru, where the figure of the carnival devil represents a time when the most significant features of Andean social life become “bottoms-up”, which is then reflected in the lyrics and music of these songs.

Keywords: Andes, Devil, Carnival, Couplets.

1. Introducción

*Ya ha nacido el carnaval
La caja es su corazón,
Zummo de chicha madura
Pa' olvidar las amarguras.
Carnaval anda diciendo que
Otra vez no ha regresado,
Este año cuando ha llegado
No había chicha pa' chupar.
(Mirande, 2010)*

Según Chalena Vázquez (2010), en América, durante el proceso de conquista y colonización, la iglesia católica comenzó un momento de catequización proponiendo dar a conocer las imágenes, tanto de la Virgen María, Jesús y los santos, como también, la de los ángeles y de los diablos.

La religión católica impuesta en territorio americano de esta manera fue sólo un eslabón más en la cadena de sometimiento que sufrieron los pueblos originarios primero, y los africanos traídos esclavizados después. En su tarea diaria de sobrevivir a los malos tratos, al exceso de trabajo y las epidemias traídas por los españoles, tanto aborígenes como africanos, continuaron manteniendo sus culturas, costumbres y ritmos musicales, como una manera de resistencia al sometimiento que estaban viviendo.

Así las cosas, esta relación conflictiva con la cultura hegemónica dio por resultado adopciones y rechazos, cambios y transformaciones. Lo impuesto que se revierte, los conceptos que adquieren nuevos significados, la aceptación de prácticas religiosas católicas que encubren antiguas prácticas panteístas, tanto de origen africano como de origen indígena; aquellas prácticas ligadas a la naturaleza y a las energías “que se sienten, pero no se ven” y que los españoles con temor y malintencionadamente llamaron diabólicas (Vázquez, 2010). Es así, que las figuras de ángeles y diablos con distintas concepciones y asimilaciones se repitieron desde la época colonial hasta nuestros días en distintos puntos del continente americano.

2. Diablo y Carnaval en el Noroeste de Argentina

*[...] En la transmisión oral intervienen mensajes gestuales,
musicales y rítmicos que bien pueden provenir de antiguos rituales [...].
(Colombres, 1997: 45)*

En el NOA (Noroeste Argentino), exactamente en la provincia de Jujuy, encontramos hoy en día, pueblos originarios que hablan quechua y aymará, labran la tierra, producen artesanías, viven en familias para el trabajo, el esparcimiento, la música y el culto combinando lo autóctono con el aporte cultural europeo traído durante la conquista y colonización. Son pueblos testimonio de la Cultura Incaica, que al modo de decir de

Darcy Ribeiro (1985), son aquellos que después del impacto de la invasión europea, sufrieron un proceso de transformación ante la conjunción de dos tradiciones, siendo incapaces de sintetizarlas en una sola y conservando en la actualidad dentro de sí el conflicto entre la cultura original y la europea.

[...] Estas células [...] a medias neoindígenas y neoeuropeas actuaron sobre el contexto traumatizado, tomando de él partes cada vez mayores, a fin de instaurar un nuevo modo de ser y de vivir. Se sumergieron de continuo en la cultura original, para emerger de ella cada vez más diferenciadas, tanto de la tradición antigua, como del modelo europeo [...] (Ribeiro, 1985: 101).



Provincia de Jujuy, Argentina
(Noroeste argentino)

Dentro de este proceso, el “Carnaval europeo, traído a América andina por conquistadores y colonizadores asimiló elementos de las culturas originarias prehispánicas, integrándose a un nuevo calendario religioso creado sobre la base del ciclo litúrgico y santoral católico, al que se superpusieron algunos rituales importantes del calendario indígena, como los realizados en la época de enero/febrero, fase anterior a la cosecha y ocasión del primer berbecho de las tierras vírgenes no sembradas para prepararlas para sembrar el siguiente agosto, y agradeciendo a la Pachamama” (Mirande, 2010: 151-152).

De este modo, el Carnaval se convirtió en una de las pocas fiestas que permanecen aún en nuestros días, con un carácter público y colectivo y se constituye como un tiempo extraordinario, en el que se contraponen el duro trabajo del hombre andino, el aislamiento y la escasez, con el tiempo de descanso, de diversión, de abundancia y de encuentro colectivo. Al decir de Gabriela Karasik, el Carnaval del Noroeste Argentino es un momento en que los rasgos más significativos de la vida social andina se ponen de cabeza, “están dados vuelta” (Karasik-Costa, 2010: 48). Según la cosmología andina el universo está formado por tres mundos: el de arriba, este mundo y el de abajo. Este último está relacionado con los otros dos solo por conductos como los ríos, cerros. En los dos primeros se sigue el orden de los días, noches, inviernos, veranos. El día de Todos los Santos y Carnaval, constituyen momentos en que se vive como si se estuviera en otro mundo: en el mundo de arriba, en el primer caso, y en el de abajo en el segundo.

Es como si los mundos se trastocaran: “el otro mundo está presente a partir del desentierro del diablo o con la llegada de las almas la noche de Todos los Santos, y cada persona en el NOA debe comportarse según las reglas de cada mundo en particular” (Karasik-Costa, 2010: 55). Las transgresiones no se viven como pecaminosas, ya que están socialmente permitidas, porque lo explican diciendo que viven ese momento como si estuvieran en el mundo de abajo.

Joy-Joy

Catalina Cruz
Amaicha del Valle, Tucuman.

The musical score is written for two parts: 'Caja' (Cajón) and 'Voz' (Voice). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 95. The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the 'Caja' part starting with a rhythmic pattern of eighth notes and the 'Voz' part starting with a melodic line. The second system continues the piece, with the 'Caja' part ending with a double bar line and repeat sign, and the 'Voz' part ending with a double bar line and repeat sign.

Nai, nai, nai, nai, nai, nai, plantita de aji.
Nai, nai, nai, nai, nai,
Mi amante lejos, y yo canto aquí,
Y yo canto aquí.
(Balderramo, 2015: 130)¹

¹ El Joy-Joy recibe este nombre debido a que el inicio del canto se lo hace utilizando la onomatopeya *Joy-Joy* para encontrar aquella entonación en la que se cantarán todos los versos. Luego se intercala la onomatopeya con estrofas de coplas *Nai nai nai...*



Copleros en Tilcara, provincia de Jujuy, Argentina. Jueves de comadres, 2008
(Foto de trabajo de campo)



La figura del diablo preside todo este espacio de fiesta y alegría; aparece de los mojones en un clima de excitación, invitando a los presentes a beber, compartiendo la coca y los cigarrillos de las ofrendas, cubriendo el mojón con serpentinas, talco o harina, colocando una bandera que representará a la comparsa ese año, y se pide permiso a la Pachamama² antes de empezar el jolgorio.

² Pachamama: *Madre Tierra*. es un concepto que procede de la lengua quechua. Pacha puede traducirse como “mundo” o “Tierra”, mientras que mama equivale a “madre”.

Coplas, diablos y carnaval de festejos y festejantes a lo largo de los Andes

El diablo de Carnaval en el NOA no representa el mal. Es considerado un ser ambivalente: por su ambigüedad, puede soplar o dañar a la gente, por esa razón la gente del campo “challa”³ a San Carnaval, para tener alegría (Picconi, 2018: 122).

Según Leda Valladares (1986), este es el momento propicio para ejecutar cantos colectivos con una pujanza del acento y la voz expulsada a borbotones acompañados con cajas⁴, silbatos y matracas y en donde la figura del “diablo”, quien preside todo este espacio de fiesta y alegría, le pone un toque de picardía a las letras de las coplas.

Contrapunto de coplas

HOMBRE	MUJER
A mi me dicen el gallo Pero no por ser cantor Sino que lo andan diciendo Porque soy buen pisador	Te he visto venir de lejos He conociu tu sombrero Gallo con tan pocas plumas No canta en mi gallinero.
Hasta cuando estaré yo Como gato junto al queso Estirando mi garrita Solo para alcanzar eso.	Persevera y no renuncies, Y sigue perseverando Porque varios imposibles Se pueden vencer porfiando
Quiero ser una pulguita Pa´subirme a tu catre Picarte toda la noche Picarte en aquella parte. CARNAVAL en la Q. De H. Vol 1	En la palma de aquel cerro Triste llora un hualacate Es no llora de balde Llora por subirse al catre.

³ *Challar* o *chayar* quiere decir “rociar con bebidas alcohólicas (chicha o vino, por ejemplo) en agradecimiento a la Pachamama.

⁴ Caja: membranófono con parches (de cuero de chivito o de oveja: y hollejo o faldión que se extraen de la panza y de la parte de las costillas de la vaca) en ambos lados. La atraviesa una cuerda de pelos de la cola de la vaca o caballo, a la que llaman “chirlera”.



Encuentro de copleros. Purmamarca, provincia de Jujuy, Argentina, enero de 2018
(Foto de trabajo de campo)

El canto de coplas en rueda, también llamado *cajeadas* o *copleadas*, se caracteriza en el NOA por ser una práctica social y comunitaria. En Carnaval se arman ruedas de más de cuatro copleras y copleros que al entonar el canto producen un ritmo característico percutiendo las cajas, y acompañando con movimientos del cuerpo el giro de las ruedas. En algunos momentos se producen diálogos de coplas de varones y mujeres denominados “*contrapuntos*” los cuales abordan temáticas amorosas y picarescas.

Según Dario Balderramo (2015), en la localidad de Tilcara hay dos formas de acompañamiento, en las Coplas de Carnaval: una de ellas caracterizada por el toque de caja en pies binarios, acompañando el fraseo melódico de la voz, el cual está realizado sobre pies ternarios. Este caso en particular tiene una característica rítmica, tanto en el toque de caja (ritmo binario) como en el fraseo de la voz (ritmo ternario), que lo hace extraño desde el punto de vista musical ya que confluyen aquí dos rítmicas distintas pero que se acompañan de modo coordinado. Por otro lado, ha podido observar que las Coplas de Carnaval registradas a Indalecia Álvarez tienen un acompañamiento en pies ternarios con un caudal rítmico menor al ejemplo anterior y el fraseo de la voz también estructurado sobre pies ternarios. En este caso ambos, voz y acompañamiento, se corresponden sobre una misma rítmica. Además, durante el Carnaval, se utilizan para el acompañamiento de la copla otros instrumentos aparte de la caja, como el *erkencho*⁵ y la *anata*⁶. Según afirman los entrevistados, con estos instrumentos “*se salta y se baila*” para carnaval (Balderramo, 2015: 133-134).

⁵ Erkencho: aerófono construido con el cuerno de un vacuno. Su sonido se logra con el uso de una boquilla de caña que posee una lengüeta que vibra con el aire insuflado por el ejecutante.

⁶ Anata: aerófono construido de madera blanda. Con 6 orificios para la digitación, de forma cilíndrica, con una embocadura con su respectivo canal de insuflación.

Coplas de Carnaval

Indalecia Alvarez

Tilcara, Jujuy.

Recopilador: Dario Balderramo

Animado, con vida. $\text{♩} = 50$

Caja

Voz

mf

12

Tilcareña soy señores,
yo no wa a decir que no.
Tilcareña soy señores,
yo no wa a decir que no,
y en cada copla que canto,
traigo flores de cardón
y en cada copla que canto
traigo flores de cardón
(Balderramo, 2015: 130)

La caja es sin duda el elemento de percusión por excelencia para acompañar este canto. Se trata de un bimembranófono de marco o aro de madera, que se usa durante el período festivo mayormente en Carnaval.

En su conformación estructural, se la puede encontrar en varios tamaños: chicas, medianas o grandes. Según Balderramo (2015), en Amaicha del Valle las cajas, en su mayoría, son de diámetros pequeños, once o doce pulgadas, mientras que en Salta y Jujuy oscilan entre las catorce, quince y dieciséis pulgadas.

En cuanto a los parches, el principal, donde se realiza el golpe, suele ser de cabra, chivo o cordero. No es un parche muy grueso, pero sí lo suficiente como para aguantar los golpes. En la parte opuesta, la contra cara, se encuentra el parche más fino, llamado *panza* ya que es extraído de la primera carnaza de la panza de la vaca. A estas cajas se las denomina *Cajas de panza y cuero* y suelen ser más frecuentes en las zonas de Salta y Jujuy. El parche de *panza* es tan fino como un papel de calcar y aun más fino. Su funcionalidad

reside en que es allí donde se encuentra asentada la *chirlera* o bordona, una cuerda en el parche que no se percute, cuya función es modificar el timbre de la caja, su sonido.

La chirlera o bordona, suele ser de crin de cola de caballo o vaca en forma de trenza y atraviesa de lado a lado la circunferencia de la caja. Generalmente, se la deja suelta en un extremo para poder regular la tensión y así obtener distintas vibraciones. Se encuentran también chirleras hechas de finos tientos de cuero, otras de cuerdas metálicas o cuerdas de guitarra.

La vibración es más efectiva si el parche es más fino, entonces el efecto de la chirlera es de mejor calidad sonora. También se encuentran en estas zonas cajas cuyos parches son ambos del mismo cuero, ninguno es fino, sin embargo, la chirlera suena igual. Algunas cajas no tienen chirlera.

En Yavi en la temporada de verano, en donde las lluvias son constantes, algunos remplazan el cuero de panza por nylon transparente –extraído de bolsas– bien tensadas puesto que este material es fino como el cuero de panza y si se moja no pierden la afinación al no ser orgánico como el cuero. De este modo, no modifica su tensión y el coplero (persona que canta copla) puede seguir cantando con su caja sin que esta cambie su sonido (Balderramo, 2015: 134-135).

El sistema de afinación está dado por una piola de cuero denominada *tiento* que conecta los dos parches por los costados de la caja, sobre el casco, en forma de zig-zag. Es muy común encontrar cajas sin tiento de cuero, pero con hilos de algodón, porque es firme, más sólido, más chico y menos pesado. En Amaicha del Valle, algunas cajas tienen el tiento, que sujeta los cueros, de hilo de lana de colores.

Los tientos están unidos por una especie de precintos de cuero llamados “presillas” que regulan la tensión. Esto es para lograr mejor calidad en la afinación. El palo o los palos con que se percute reciben el nombre de *huajtana* que en quichua significa “palo que golpea o percute”.

En el pueblo de Amaicha del Valle, es muy común ejecutar las cajas con dos palos. Este rasgo es distintivo de esta zona, ya que en Salta y Jujuy se percute mayormente con un solo palo. No obstante, en Salta, en la zona de Cafayate, bastante próxima a Amaicha, hay copleros que tocan con dos palos, aunque no es una generalidad⁷.

La construcción del casco de madera o aro donde se asientan los parches y forman la caja sonora, suele ser de una sola pieza y de varios tipos de madera según la zona. En Amaicha del Valle puede ser de madera de arca o de chañar. En Salta, se señala que puede ser de madera de cedro, quebracho, pino o guatambú. Por otro lado, en Tilcara se indica que puede ser de madera de pino, algarrobo, cedro, nogal, sauce y pacará. Para realizar el aro tanto en Amaicha del Valle, como en Salta y Jujuy actualmente se utiliza la madera terciada (Balderramo, 2015: 136-137).

⁷ Balderramo ha realizado su trabajo de campo en Amaicha del Valle (Tucumán), en la provincia de Salta (Salta Capital, Rosario de Lerma e Iruya) y en la provincia de Jujuy (Tilcara y San Salvador de Jujuy).

3. Diablos y carnaval en Perú

En Perú, desde tiempos coloniales la necesidad de mano de obra en la agricultura –para cultivar caña de azúcar y algodón– hicieron que la población afrodescendiente esclava sea concentrada en los departamentos de la costa peruana especialmente en el norte, en los departamentos de Tumbes, Piura, Lambayeque y en la costa central, Lima e Ica.

Los africanos que llegaron, tanto a Perú como a otras regiones de América, tenían diferentes orígenes, con diferentes idiomas y culturas y ritmos musicales. En esta nueva etapa se les prohibieron sus instrumentos y ritmos musicales como parte de la esclavización humana, negándoles su valor, deshumanizándolos, tratando de eliminar su cultura, pero, sobre todo, tratando de desarraigarlos a través del olvido de sus tradiciones (Picconi, 2017: 380).

Ahora bien, los afrodescendientes ejercieron de diferentes maneras resistencia y lucha por la libertad como formas de afirmación personal, familiar y colectiva, que devinieron en prácticas culturales en el nuevo contexto que les negaba, en principio, su derecho a ser personas libres. De esta manera, asimilaron fiestas y bailes de sus dominadores, pero, agregándoles elementos propios de cada una de las regiones africanas de donde provenían. Por ejemplo, las danzas de diablos y ángeles que los españoles introdujeron para la Fiesta de Corpus Christi⁸ adquirieron nuevos significados y se reubicaron en el calendario festivo.

Durante la colonia, las danzas de los diablos tuvieron como finalidad afirmar y difundir la religión cristiana. La intencionalidad inicial fue demostrar la victoria de la divinidad cristiana sobre los demonios, que estaban representados por los africanos. Fue una especie de teatralización orientada a demostrar la superioridad del cristianismo. En este campo se reproducen los estereotipos y prejuicios de los españoles sobre las personas de origen africano (Rocca Torres, 2010: 87).

Según la etnomusicóloga peruana Chalena Vázquez (2010), para la procesión de Corpus Christi se crearon varias danzas, una de ellas, el *Son de los Diablos*, que representaba diablos y ángeles en una lucha donde ganaba el arcángel frente al diablo.

Yo soy el diablo más grande
Dientes de palana
Que desde los infiernos vengo
En busca de ña Juliana.
Yo soy el diablo más chico
Ojos de candela

⁸ Corpus Christi es una fiesta móvil ubicada entre los meses de mayo y junio que nació en Europa en el S XII y recibió aprobación de la iglesia en el siglo posterior. Celebrada 9 semanas después de jueves santo y 40 días pasado el jueves de Ascensión, fue desplazada por el moderno calendario eclesiástico al domingo siguiente. Pero, los diablos danzantes se mantienen fieles a su fecha tradicional (García Sonia, 2007: 25).

María Lina Picconi

Que de los infiernos vengo
A llevarme a ña Manuela
Yo como diablo chiquito
Bruto y sin conocimiento
No me hace falta talento
Pa´hacerte este regalito
(y mostraba el látigo o chicote)
Yo soy el ángel mayor
Que vengo desde la gloria
Pa´que goce en las alturas
misia Gregoria
(Canción de Corpus Christi)
(Rocca Torres, 2010: 92)

Esta representación fue tomada por la gente sufriendo una transformación, en la que los sectores populares con presencia africana fuerte en Lima comenzaron a superponer imaginaria e ideológicamente sus propias deidades de origen africano en el rostro o máscara del diablo.

En este ir y venir de significados y significantes el Son de los diablos perdió el arcángel, fue anulado. Y el diablo mayor pasó a ser el protagonista, representando en la coreografía a un caporal con chicote que dirigía la escuadra de diablitos, que dualmente eran trabajadores (cuadrillas de diablitos, cuadrillas de trabajadores).

Según Chalena Vázquez, no se trata de un diablo maléfico, sino de un diablo “buena gente” y simpático, quien no sólo se hace presente en el Son de los diablos, sino que alegra todo el espacio de carnaval y, al igual que en el Noroeste Argentino, se ve reflejada su picardía en las letras de las coplas ejecutadas en el jolgorio.

Cajamarca es conocida como la capital del Carnaval Peruano. Sus habitantes lo festejan preparando la fiesta desde muchos meses antes dedicándole tiempo a la confección de disfraces y cada barrio elige a sus representantes para designar la Reina del Carnaval que presidirá el corso y otras actividades. Hay comparsas, desfiles de grupos, bailes y juegos con globos de agua. Entre las actividades más relevantes del Carnaval en Cajamarca, se destaca el Bando de Carnaval, realizado 8 días antes de la fiesta, encabezado por las principales autoridades de la ciudad y el Comité organizador del Carnaval. Se trata de un festival de música carnavalesca típica cajamarquina en la que participan los representantes de distritos, casorios y barrios. Los días claves del Carnaval cajamarquino son:

- *Jueves de Compadres*: se celebra 15 días antes del carnaval, actividad tradicional del barrio de San Pedro. Consiste en un juego de cintas de colores que al ser desatadas por dos personas quienes al coincidir en jalar la misma de ambos extremos, se convierten en compadres.

Coplas, diablos y carnaval de festejos y festejantes a lo largo de los Andes

- El *sábado*, víspera a la celebración de la fiesta se lleva a cabo el ingreso de *Ño Carnavalón*⁹ y su corte, acompañado por una fervorizada multitud, al cual, en los últimos días de la celebración, se velará y se enterrará, como parte de la tradición.
- El *domingo* de Carnaval, día central, se lleva a cabo el tradicional concurso de patrullas y comparsas de los diversos barrios de la ciudad, en un espectacular desfile que dura más de tres horas y que muestra la originalidad y vistosidad de los disfraces como producto de la más impresionante imaginación popular.
- *Día siguiente*, se realiza el Gran Corso de carros alegóricos, que, además, de exhibir la creatividad de los participantes, cuentan con la presencia de las reinas de las instituciones, barrios e invitadas de diversas ciudades del país.
- *Miércoles de ceniza*, entierro de *Ño Carnavalón*, en el balneario de los Baños del Inca.
- *Parada de Unshas*, árboles vestidos de diversas frutas, adornado con regalos, serpentinas, etc., alrededor del cual se canta y baila al ritmo de las coplas y el fervor refrescante chicha y exquisitos platos típicos.



Cajamarca, Perú

La copla de carnaval es un cuarteto rimado que expresa diversos mensajes: amor, decepción, picardía, político, comunitario, burlesco etc. Es muy común el *contrapunto*, en donde se hace un intercambio de coplas, por lo general, entre hombres y mujeres, ya sea de manera individual o colectiva. La música interpretada es una modalidad de *huayno*, que recibe el nombre de *cashua* e interpretada con instrumentos de vientos de metal, especialmente guitarra.

⁹ En Cajamarca se reemplaza la figura del diablo por la de *Ño Carnavalón*.

María Lina Picconi

Coplas picarescas

Las piernas de una morena
Me ha recetado el doctor
Que le ponga en mi cintura
Para calmar el dolor.

La mujer cuando se enoja
Araña como la gata
Pero ríe a carcajadas
Cuando recibe plata

Carnaval está borracho
Toma su chicha y huashpay
A la china que lo encuentra
Lo come su shangulay.

Matrimonio me ofreciste
El dentrito es amarillo
Como quieres que te quiera
Si no me tienes cariño.
(Díaz Velazquez, 2009)

Contrapunto
(Díaz Velazquez, 2010)

MUJER	HOMBRE
Quitate de mi delante No me hagas oscuridad Déjame querer a otro Que me tenga voluntad	Quitate de mi delante No me estorbes mas mujer Para yo estar contigo Báñate o vuelve a nacer.
No me piques, no me piques Con espinas y alfileres Porque me tienes picada Con tus malos procederés.	Quien te ha dicho pues cholita Que mi amor te ha picado Ahora ya me desprecias Antes muy bien te aplastado
Te dicho que no te quiero Te dicho que es por demás Porque tengo otro amorcito Y a ese lo quiero más.	Te dicho mas de una vez Que a ti nunca te amare No te ilusiones cholita Con otra me casaré.

FUGA	FUGA
Vamos cantando y bailando	Vamos cantando y bailando
Déjenos de ofendernos	Déjenos de ofendernos
Vamos abrazándonos	Vamos abrazándonos
Intentemos comprendernos.	Intentemos comprendernos.

4. A modo de conclusión

*Carnavales en mi tierra
Se celebran muy bonito
Sólo cantando y bailando
Tomando chicha en potito
(Díaz Velazquez, 2009)*

Para el antropólogo y el sociólogo es importante saber, y sacar conclusiones de ello, que los pueblos se reflejan a través de los cantos, de la danza y de la música; y que llevan insertos en su interior, los sonidos, ligados a la vida individual y social de una manera muy profunda, tanto a un nivel cotidiano, como a un nivel sagrado.

Es importante saber que en América, no han desaparecido los grupos étnicos que crearon el rico mundo de los pueblos prehispánicos. Si bien el peso de la conquista y de la colonización, trató hasta última instancia de borrarlos del continente, sus rasgos y expresiones culturales, todavía hoy, se siguen apreciando a través de la magia creadora de su música y sus cantos. “[...] El canto cabe dentro de la música, aun cuando las palabras pueden quedar grabadas en el oyente y su huella permanecer con este en un estado menos abstracto que cuando se trata de la música pura [...]”, nos decía Alfredo Barrera Vázquez (Martí, 1961: 15) al prologar el libro de Samuel Martí, *Canto, Danza y Música Precortesianas*, aludiendo a la carencia de registros sonoros de estas culturas, y haciendo hincapié en la importancia que cobró en ellas la tradición oral.

Se puede decir entonces, que la figura del diablo en América estuvo ligada, desde la época de la conquista, a la celebración del Corpus Christi. Esta fiesta, traída por los españoles, tomó un carácter netamente público y colectivo en suelo americano. En ella se observa una yuxtaposición de elementos católicos, aborígenes y africanos que varían según los espacios geográficos donde se celebra. La intención de la Iglesia en la conquista y colonización fue imponer una figura que atemorizara y que, a la vez, se pudiera utilizar para controlar a los grupos aborígenes y africanos. Así mismo, es evidente que, aun en pleno siglo XXI, la figura del diablo cumple una función similar, salvando los siglos de distancias. Sin embargo, adquiere características muy propias en cada región: puede ser ambiguo, burlón o simpático y, a la vez, inspirar temor.

Notas

Las partituras *Coplas de Carnaval* y *Joy Joy* son recopilaciones y transcripciones exclusivas del etnomusicólogo Darío Balderramo publicadas en el año 2015. Todas las fotos que acompañan el presente trabajo son parte del trabajo de campo de la autora.

Referencias bibliográficas

- Balderramo, Darío (2015). El canto con caja. La percusión en el Noroeste Argentino. En: Picconi – Garduño. 2015. *Sonidos Ancestrales de América Latina. Nuevas Interpretaciones*. Córdoba, Argentina: Editorial Babel. 111-141.
- Barrera Vázquez, Alfredo (1961). Prólogo. En: Martí, Samuel. 1961. *Canto, Danza y Música Precortesianas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carnaval en la Quebrada de Huahuaca. Vol 1. (2010.) Música Autóctona y Cantos de la Tradición Oral Andina. (CD). Tilcara, Jujuy, Argentina: Talleres Libres.
- Colombes, Adolfo (1997). *Sobre la cultura y el Arte Popular*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Cosentino, I. y Arias, S. (dirs.) (2010). *Música y danza en la costa peruana* (Vol. 5. Afrodescendientes). Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina. Asequible en: <http://www.la-vozdelosinvo.gov.ar/musica/vol5/vol5.pdf>, fecha de consulta: 03-08-2020.
- Díaz Velázquez, Eva (2009-2010). *Coplas del Carnaval cajamarquino*. Cajamarca, Perú: Edición de la autora.
- Karasik, G. – Costa M. (2010). ¿Supay o diablo? El Carnaval en la Quebrada de Humahuaca. En: Cruz, Enrique Normando. 2010. *Carnavales, Fiestas y Ferias*. Salta, Argentina: Purmamarka Ediciones.
- Mirande, María Eduarda (2010). Largenme p' al Carnaval. En: Cruz, Enrique Normando. 2010. *Carnavales, Fiestas y Ferias*. Salta, Argentina: Purmamarka Ediciones.
- Picconi, M. L. (2018). El diablo en América de sur a norte, de cultura en cultura jugando a las escondidas. En: Yáñez Canal, Carlos. 2018. *Entre – lugares de las culturas*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 119-128.
- Picconi, M. L. (2017). Diablos buenos, diablos malos: el diablo anda suelto en el carnaval americano. *THULE Rivista italiana di studi americanistici*, 42-43. aprile-ottobre, Perugia: Circolo Amerindiano, 377-386.
- Ribeiro, Darcy (1985). *Las Américas y la Civilización*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rocca Torres, Luis (2010). *Herencia de esclavos en el norte del Perú*. Lima: Centro de Desarrollo étnico, CEDET.

Coplas, diablos y carnaval de festejos y festejantes a lo largo de los Andes

Valladares, Leda (1986). *Canto Vallisto con caja*. Buenos Aires: Editorial Lagos.

Vázquez, Chalena (2010). *Programa La voz de los sin voz*. Afroperuanos. Cancillería de Nación. Argentina. Asequible en: https://www.youtube.com/watch?v=eAks9wqz_L8.