

Significado socio-antropológico de las coplas al Cristo de Santa Veracruz

Federico Aguiló

(1984)

A manera de presentación

El texto que hoy publicamos “Significado Socio - antropológico de las coplas al Cristo de Santa Vera Cruz” fue publicado en un “mimeo” allá por los años 1984, cuando al no existir la facilidades de la computadora y las fotocopias, los textos se transcribían en “stencil” para luego multicopiarlos¹. Una segunda versión está publicada en la revista “Búsqueda” 4 – 5 del IESE 1993 que contempla algunos añadidos.

Para esta publicación recurrimos al Dr. Téofilo Laime docente de las materias de Quechua II e Inglés en la Facultad de Ciencias Sociales, quien realizó la revisión y adecuación del texto en quechua puesto que hoy se cuenta con un decreto para la homogeneización de su escritura.

La publicación del artículo de Federico Aguiló responde a la inquietud de iniciar un nuevo ciclo en la Revista Traspacios con la apertura a la difusión de la investigación antropológica y a la vez rendir homenaje a uno de los docentes de la Carrera que se destacó tanto por la investigación como por la calidad humana y compromiso social.

Aguiló fue un sacerdote Jesuita, cuya actividad pastoral se desarrollaba en la Parroquia de Santa Vera Cruz, Cochabamba. Licenciado en Ciencias Sociales en el Instituto Catholique-Paris, también fue investigador del Instituto de Estudios Sociales y Económicos IESE, docente de la Materia de Antropología Andina en la Carrera de Sociología². Participó en proyectos de Investigación: El Sindicalismo de los Productores de la hoja de coca, Proyecto “Nunca Más” para la P.P.D.H.B. Fue miembro permanente de la Asamblea de los Derechos Humanos en Cochabamba (IESE 1993:280).

Carla Ascarrunz M.

Introducción

El fenómeno religioso surgido en torno a la imagen de Santa Vera Cruz en las inmediaciones de Cochabamba (Km 7 carretera a Santa Cruz) es relativamente reciente. Como manifestación masiva de la religiosidad campesina de Valle de Cochabamba apenas alcanza medio siglo. Exactamente, desde 1945, cuando la imagen del Cristo fue

1 En ese entonces, la Universidad contaba con el Departamento de Publicaciones, a cargo del Sr. Torrez Gonzales, quien encargaba a alumnos de diferentes carreras la transcripción de textos de las diferentes facultades, por ejemplo, los estudiantes del área de ciencias sociales y humanas transcribían los textos de ciencias y tecnología y viceversa, según su opinión esta se constituía en una forma de “aprender de las otras ciencias”.

2 En aquel entonces la Carrera de Sociología pertenecía a la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales.

trasladada la diminuta capilla propiedad de las señoritas Canedo, a raíz de haber ganado el juicio en torno a la propiedad de dicha imagen. En realidad, ya se había construido un templo de mayores proporciones en el predio donde actualmente funciona la Escuela de Fe y Alegría Obispo Anaya.

El fenómeno sociológico alcanza sus mayores proporciones en la década de los 50, y más concretamente a raíz de la dictación de la Ley de Reforma Agraria en el año de 1953. La fuerza de convocación campesina que ejerce sobre la población agraria del Valle de Cochabamba coincidió, pues, con los años de máxima movilización del movimiento social imperante, creador de estructuras nuevas, tanto en el plano socio-político (sindicatos agrarios) como en el plano sico-religioso, aunque este último con un compás de retraso respecto al anterior, y reflejo de un crecimiento desencanto y frustración o que empezó frente al Gobierno del MNR como una exigencia reivindicativa y organizativa, se va convirtiendo poco a poco en un gemido suplicante, o en una explosión de ironía frente al Cristo, como las dos caras de una moneda. Este punto ser retomado para un análisis cuidadoso del proceso mismo que va operándose en el ritual de las coplas y la danza a través del tiempo.

La orientación germinal de la fiesta de Santa Vera Cruz, está enfocada a una exaltación de la fecundidad. La fecha de su celebración coincide con el inicio de las cosechas agrícolas y el nacimiento de vástagos en los animales domésticos el 3 de mayo. Notemos aquí que no existe punto alguno de referencia con la celebración de litúrgica cristiana de “la cruz”, festividad que se celebra en noviembre dentro del ritual católico. Otro aspecto importante a tener en cuenta es la unión sintomática de la fecundidad como tal y a la vez la masculinidad, representada que por la imagen del Cristo Crucificado. Normalmente la fecundidad hace referencia directa con la feminidad y maternidad, de ahí que Pacha Mama haya sido el centro vital de la cultura agraria. De ahí el interrogante central: ¿Por qué ha nacido en Santa Vera Cruz un espacio sacral imperatorio de la fecundidad con una referencia directa a la masculinidad? Lo que puede parecer una anomalía tiene sin duda una lógica subyacente. Ello es lo que pretendemos investigar a través del proceso histórico-evolutivo del baile ritual y las coplas que le dan contenido.

I.- El ritual del canto y el baile

La noche del 2 de Mayo al 3, en la explanada que preside el Cristo se organizan grupos que con cierta aproximación podemos decir son generacionales: hay grupos formados por *imillas* (casamenteras) con algunos *yugallas* que tocan acordeón y charango; otros grupos están constituidos por varones y mujeres ya casadas y de edad madura. Finalmente hemos comprobados la existencia “*machus*” y “*payas*”, es decir, abuelos/as. La proporción en los tres trípodes grupos es similar: siempre hay más mujeres que varones y el conjunto de la fiesta resalta un desbordante protagonismo femenino.

- a) El canto: Frente al Cristo es siempre ritual. Se canta en un tono falsete extremadamente agudo, único de la mujer aymara-quechua. Los varones intercalan su canto, pero para ello deben necesariamente imitar el tono falsete de las mujeres, y nunca

cantar en el tono de voz propio, normalmente más bajo. Es el canto de la mujer al Cristo. El pueblo en la explanada toma el papel de lo femenino apresado como contraposición al Cristo, como representante de lo masculino, y por tanto, eminentemente interlocutor.

- b) La música: Es reiterativa y empieza siempre en un tono más alto, como si fuera un grito, que va bajando un poco el tono a cada verso de la copla. La voz de las mujeres domina en mucho a los instrumentos musicales: estos son un mero acompañamiento, aunque necesario. En el cenit de la noche, la intermitencia de los grupos cantando creaba un ambiente de historia, que contrastaba y completaba a la vez a la multitud orando en silencio frete a sus velas prendidas. Esta música y canto exigen previamente la toma de unos vasos de chicha, tanto en los *yuqallas* como en las *imillas*.
- c) El baile: Unos grupos en círculos cerrados otros formando media luna como dirigiéndose al Cristo. De esta forma cantan todos, pero solo uno o dos parejas, como máximo tres parejas bailan en binas y ellos depende del número de varones presentes, siempre en número inferior a las mujeres. A veces el acordeonista o charanguero intervienen en la danza sin perder el punto de su instrumento.
- d) La copla: Las coplas tiene características especiales que resumidos así:
- Son originalmente cuartetos de octosílabos, siempre en quechua.
 - Normalmente empiezan siempre con el mismo octosílabo: “Santa Vera Cruz *Tatala*”
 - La expresión “*Tatala*” tiene sus vertientes “*Tatita*”, “*Tatitu*”, que en el quechua puede significar igualmente el padre de familia, el anciano ya de edad dentro de la comunidad, y también Dios, en cuanto que es la forma ritual ya desde la Colonia con que las oraciones encabezan sus invocaciones indistintamente al Padre como a Cristo, y con menor frecuencias al Espíritu.
 - Las coplas son siempre un diálogo-tuteo directo con el Cristo de la imagen, no suele, pues, incluirse el plural como diálogo. Veremos como algunas coplas representan a las mujeres dialogando con el Cristo, y otras veces a los varones dialogando con el mismo Cristo: distinguir ambos tipos de coplas nos permitirá explicarnos varios aspectos de la forma y contenido de las mismas.
 - Como consecuencias de la anterior, las coplas siempre consideran al Cristo vivo, a pesar de contemplarlo en la Cruz y muerto. Pero este estar vivo no tiene una referencia explícita a la Resurrección o una superación de la muerte. Está vivo en un sentido mítico, pero no por eso menos real: vivo en cuanto operante, milagroso.
 - Las coplas no arrancan de una pura espontaneidad creativa. Arranca de un primer sustrato que con toda evidencia tiene uno o varios autores y bien definidos, pero con una total raigambre popular-campesina, que ha permitido una cordial adopción en profundidad por parte de los campesinos quechuas de Valle de Cochabamba. Tales coplas son repetidas fielmente cada año y son ya parte integrante de esta memoria popular.

- Sin embargo, este sustrato primigenio de las coplas en el transcurso de los años va sufriendo modificaciones colaterales. Tales modificaciones consisten en expresar la misma idea de la copla original con giros quechuas muy similares, unas veces más expresivas, otras menos afortunadas, como veremos en nuestro análisis. Otras modificaciones son más bien añadiduras, que, si bien respetan el ritmo y la métrica de los versos, convierten los cuartetos en sextetos con el fin de incluir conceptos exógenos y ajenos a la temática y dinamismo de las coplas. En este sentido creemos percibir una “decadencia” y manipulación de criollo-mestiza desvalorizaste de las coplas.

II.- Proceso histórico evolutivo de las coplas.-

Ya hemos insinuado que el fenómeno socio-religioso entorno a la imagen de Santa Vera Cruz es relativamente reciente. Como algo contextual e inmerso en la fiesta, la danza y coplas también tienen, a pesar de su fresco sabor autoctonía, una historia corta: son como una explosión de vida, como un despertar de un letargo de siglos. Llama la atención la cercanía y aún coexistencia en el Valle de Cochabamba con la Revolución del 52 y todo el proceso desencadenado por la Reforma Agraria y la carrera organizativa sindical. Eran las mismas personas de carne y hueso las que por una parte se levantaron con furia contra sus explotadores hacendados y los que empezaron a bailar en torno al Cristo. No podemos forzar mucho la coincidencia, ya que todo el fenómeno en torno al Cristo surge la expresión de una necesidad sentida más por el sexo femenino: la fecundidad. Retomemos solo, pues, el hecho de una coexistencia de un resurgir. Veamos ya las distintas etapas por las que pasan las coplas.

A. La primera recolección de las coplas de Jesús Lara. –

Jesús Lara en su libro “Poesía Popular quechua” (Edit. Canata. La Paz. 1960. Quizás recogidas en la década de los 50) transcribe 18 coplas sin comentario alguno (2). La contextura de las mismas, y la fidelidad con que hoy (Mayo 1984) las vemos repetidas al menos como sustrato, nos hacen pensar que representan una versión bastante exacta del original. La unidad de estilos en todas ellas hace pensar en la existencia de unos tres o cuatro autores, tal como hemos avanzado antes, cuya inspiración representa una feliz interpretación del alma quechua, de ahí la adopción cordial de tales coplas y su repetición reiterativa cada año en la fiesta del 3 de mayo.

Al analizar la forma dialogal directa y de tuteo que mantienen todas estas coplas, nos permite rastrear la función precisa del “sujeto agente” (el “yo” de las coplas) y el “sujeto paciente” (el “tú” de las coplas) al encarar las temáticas de las mismas, es decir, la fecundidad como temática amplia, y el matrimonio, o mejor, la “aventura” de conseguir un consorte, como tópico más concreto.

De la misma forma, en este primer acervo recogido por Jesús Lara encontramos una probable triple fuente de coplas que por lo mismo tienen diversa autoría original: Las primeras, probablemente las más antiguas, empiecen sistemáticamente por el verso:

“Santa Vela Cruz, *Tatala (Tatitu)*”

El otro grupo de coplas, siete coplas en total, también recogidas por Jesús Lara, pero mezcladas con las anteriores, tiene temática similar, pero elementos comunes que las diferencian de las primeras. Estas comienzan siempre con el siguiente verso:

“Santísimu Cruz, Tatay (Tatala)”

Las coplas de la tercera tradición invocan al Cristo con el apelativo de “Espíritu”.

En el primer grupo de coplas finge ser la chica (*imilla*) que piensa en casarse y habla al Cristo como si fuera su padre carnal quien debe preparar la “dote” y ayudarle a encontrar marido. Veamos el tenor de estas coplas.

1º La *imilla* frente a su padre carnal = Cristo

La primera copla contiene lo que podíamos decir es la “problemática” que acabamos de anunciar en el sub-título: ¿Eres realmente tú, imagen de Santa Vera Cruz, mi Padre?, por qué me dices “hija mía”?, ¿acaso tú me has engendrado?, la copla dice así:

(1) Santa Vela Cruz, Tatala	Santa Vera Cruz, Papito
Waway, waway nillawanki	“hija mía” tú me dices
Mana ullullaykipis kanchu	Pero si no tienes falo
Imaykiwan ruwawanki?	Cómo pudiste engendrarme?

Hay un crudo realismo en esta primera estrofa. Realismo que busca enfrentarse con el sentido “mítico” de todo el contexto. Me dicen que Tú eres mi padre, pero yo no veo que me hayas engendrado.... Esta invasión del realismo determina ese dejo de ironía que contamina el diálogo de casi todas las coplas. El “tú” mítico del Cristo se confronta con el “tú” real de la paternidad carnal: Es una especie de dialéctica que aparece en todas las coplas del primer grupo. De ahí la “entronización” del Cristo como “gestor de matrimonios”. Elemento primordial de la fecundidad. De ahí también que la *imilla* sea la protagonista principal de estas coplas. El diálogo sigue de la siguiente manera:

(2) Santa Vela Cruz , Tatala	Santa Vela Cruz, Papito
“Qhilla , qhilla” nillawanki	“Floja, floja” estás diciendo
Qam ma aswan qhilla kanki?	No eres Tú acaso más flojo
Sayasqalla puñuskanki.	Que estás durmiendo parado?

La ironía busca aquí insistir en el planteamiento anterior: ¿eres o no eres mi padre? Por una parte, me tratas como tu hija carnal al llamarme floja, y por otra te me presentas con tu “carga mítica” en la imagen como reivindicando tu soberanía sobre mí. Después de este último “coletazo” del realismo, se diluye la fuerza del mismo, cobrando vida el sentido mítico del Cristo. De esta forma se llega a una casi plena identificación del “padre carnal” y el Padre-Dios encarnado en la imagen del Cristo. Así tenemos:

(3) Santa Vela Cruz, Tatala	Santa Vela Cruz, Papito
Waway, waway nillawanki	“hija mía” Tú me dices
Kayqa wawayki, jamuyki	Soy tu hija, y a ti vengo
Imatataq dotawanki?	Con qué me vas a dotar?

Rendida la *imilla* de sus escrúpulos “realistas”, se entrega a lo mítico aceptando cordialmente la paternidad del Cristo, y se somete como a hija. Y entonces surgen los mecanismos espontáneos de la relación padre-hija en vistas a preparar el matrimonio. Creemos que es clave la palabra “*dotay*” precedente del castellano cuyo significado técnico es precisamente el de dar el padre la dote a su hija para iniciar su nueva vida por el matrimonio. Es interesante el uso de este vocablo, cuando en quechua hay el verbo *quy* = dar, *churay* = poner, *saqiy* = dejar, etc. para una donación en sentido amplio y general. Estas coplas va siempre seguida de otras muchas coplas en las que aparecen las aspiraciones de la “novia” o “esposa” para preparar su hogar, es decir, su dote. De ahí las coplas de “peticiones”, que naturalmente se amplían y mixtifican por la creatividad subsiguiente a través de los años, pero que no han dejado de señalar aquellas coplas que hacen referencia a la dote de la *imilla*. Veámoslo:

(4) Corral junt’a wakillasta	Un corral lleno de vacas
Khapan junt’a ñuñuyuqta	luciendo pesadas ubres
loma junt’a ovejasta	loma cubierta de ovejas
Iskay, iskay uñayuqta.	Cada cual con dos corderos (crías).

El quechua mantiene una sutil ambigüedad, por aquello de que el género no se explicita sino es por el sentido interno de la frase. Y ese sentido solo lo recuperamos en el análisis del conjunto: entonces es cuando aparece la intencionalidad subyacente, es decir, la *imilla* casadera que habla con su tata o padre, en estricto quechua es el “*yaya*” que debe “*dotar*” a la *ususi*. De esta manera siguen las demás coplas pidiendo las diversas cosas que constituyen esa dote:

(5) Santa Vela Cruz, Tatala	Santa Vela Cruz, Papito
Yana kulli saritata	Deseo que a mí me dotes
Ñuqamanqa dotariway	Negra mulita cargada de maíz negro
Sumaq yana mulitata.	morado.
(6) Santa Vela Cruz, Tatala	Santa Vela Cruz, Papito
Muk’unaypaq, phuchkanaypaq	Para hilar, para hacer muk’u
Rosajina phanchanaypaq	Para abrirme cual la rosa
Ama thanta purinaypaq.	Para no andar haraposa.

(7) Santa Vela Cruz , Tatala	Santa Vela Cruz, Tatito
Rezakuyki tukuy tuta	Toda la noche te rezo
Kunan mañakuq jamuyki	Ahora acudo a pedirte
Mula chichu burrituta.	Burra preñada de mula.

Nótese que esta última copla es la única que tiene una expresión directamente religiosa:

“*Rezakuy*”. Con ello se opera un distanciamiento bastante notable con el resto de coplas: aquí el Cristo ya no aparece como cumpliendo el papel de padre de la *imilla*, sino el del Señor milagroso. De todos modos, la petición misma, además de ser una parte concreta de la dote, tiene un trasunto de su especialidad: la fecundidad.

Como veremos más adelante, esas coplas tienen una secuencia sin fin: se le pide mil cosas más, diluyéndose la intención inicial y conviniéndose en una forma de petición de casa, tierras, buenas cosechas y también, camión, u otras cosas más modernas.

2° El yuqalla frente a su padre “ambiguo” = la imagen del Cristo

Siempre dentro del grupo de coplas encabezadas por el extraño título de “*Tatala*”, el joven también pide se le asigne para su futuro matrimonio una mujer sexualmente “apetitiva”. Sin embargo, en este grupo de coplas hay como dos formas de entender el proceso de búsqueda de una consorte: en la 1° se pide que el tata le conceda, en la 2° es el joven personalmente que “compra” a su *imilla*. Veamos:

(1) Santa vela Cruz , Tatala	Santa Vera Cruz, papito
Chhikan karay k’aspi chaki “Ma- ñaikuway” nillawanki	Tan enorme pernilargo me dices que algo te pida
Kunan jukllata mañayki.	Te pido una sola cosa.
(2) Q’illu cinta , puka cinta	Cinta de oro (amarilla), cinta roja
Q’umir punchup ususinta	La hija del de poncho verde
Mana sullk’a kaqnintachu	No pretendo la menor
Kuraq kaq rakhu sikinta.	Quiero a la otra culona (mayor).

En este caso el “diálogo” simula una discusión del “*yuqalla*” con su “yaya” sobre la mujer más conveniente y para su matrimonio. Hay a la vez una petición y una exigencia: es la forma típica de solucionar este cuestionamiento según los módulos - coloniales: hay una pugna entre los intereses familiares y el deseo personal del yuqalla. Dentro de esta misma línea encontramos otra copla, quizás la más procaz de todas las encontradas, que utiliza el verbo “*dotakuway*” como reconociendo el derecho de intervención del padre, pero manifestando claramente su deseo:



(3)Dotakuway imillata	Dótame con una imilla
Wirkhi chhikan sikiyuqta	Que tenga nalgas de jarro
Manka chhikan umayuqta	Con cabeza de olla grande
Mat' ijina chupiyuqta.	Y una vulva como un mate (la frente).

El otro conjunto de coplas, ya sin la virulencia de la discusión con el padre, precisamente por utilizar el modelo más autóctono entre los campesinos, es decir, el de “encontrar” y “escoger” con mayor autonomía a la mujer, utiliza la casualidad como signo de acierto: “venía a pedirte... y he encontrado” (3):

(4) Santa Vela Cruz, Tatala	Santa Vera Cruz, Papito
Ancha karupi kaskanki	Vives demasiado lejos
Qanta mask'asuq jamuspa	Al acudir a buscarte
Juk'utay chinkachini.	La ojota se me ha perdido.
(5) Juk'utayta mask'aq rispa	Y al ir a buscando la ojota
Tuminata (4) tarikuni	Un tomín me he encontrado
Tumina tarikuytawan	y encontrándome el tomín
Imillata rantikuni.	Una imilla me he comprado.

Si bien la variedad de perspectiva (de la *imilla* o del *yuqalla*) y la diferente concepción del matrimonio parecería indicarnos una pluralidad de autores, la estricta observancia de la métrica y cuartetos, el uso del vocablo “*Tatala*”, y la unidad de temática nos parece que son el resultado de un solo autor en las coplas hasta aquí transcritas. Son como el filón de arranque para ulteriores creativas, que según cómo según se miren pueden resultar deformaciones. Por eso el campesino más bien se inclinará a ser fiel repetidor de las mismas, y solo le traicionarán los inesperados fallos de memoria para repetir textualmente la letra, con lo que busca suplir el vacío con expresiones espontáneas, pero siempre en torno a la misma idea. Ello nos muestra la distancia que hay entre esas primeras coplas y los “concursos” de los últimos años, en los que, a pesar de todo, la repetición de las ideas-madre resurgen reiteradamente.

Antes de pasar a otras tradiciones de coplas, debemos ampliar a investigar detenidamente el problema aquí abierto sobre la personalidad del Cristo de Santa Vera Cruz en la mente del campesino, y en concreto, en la mente del autor o autores de ese grupo de coplas: ¿Qué significa exactamente “*Tatala*”?

B) Significado etimológico y corriente de “Tatala”.-

Consecuencias.

Desde un primer momento hemos intuido que en esta expresión “*Tatala*” se escondía el motivo profundo de la ironía la procacidad, los gritos de las mujeres en la danza, la resistencia de aceptar a Cristo de Santa Vera Cruz como un auténtico “*Yaya*”, y de ahí los insultos, unas veces velados, otras de las más extraña crudeza. ¿Porque todo eso? Se impone investigar etimológicamente y en su sentido corriente actual de la partícula “-la” en el *aymara*, quechua, *callawaya*, etc. Ello nos dará la pista y meollo de la cuestión.

1º Etimología de la partícula “-la”.

Su constelación de significado.

El *aymara* nos brinda de inmediato una relación de parentesco en los vocablos compuestos con dicha partícula, ya en su misma raíz: Tenemos en primer lugar los vocablos: *Wi_la* = sangre – consanguineidad. *Wi_pha_la* = bandera insignia de sangre.

Ji-la= hermano carnal o sanguíneo. *Ji-mi-la* = imilla (5). *Ch'is-la* = Niña de unos 6 años, criatura. *Yuqa-la* = hijo no propio, sirvientito del patrón.

A la vez tiene un cierto sentido de inferioridad, intimidad:

Chupi-la = vulva

Ch'unchu-la = intestinos

Uyphu-la = Vasija sin asas

Y de cuello alto (Aym. Kch)

Sin embargo, en muchos vocablos adquiere un significado de algo que brota extrañamente, que viene y no se sabe de dónde:

Iwi-la = arbolito que nace sin que nadie siembre (Qch. Ec)

Tiwu-la = Zorro, astuto, que sorprende, etc. (Aym.)

Uma-la = Agua que brota misteriosamente (Aym.)

Ula-la = cactu y flor (Aym. Qch.)

Quli-la = Sé bueno: (espontáneamente) (Aym.)

K'iwi-la = Serpiente (que sorprende) (Qch.)

Dicha partícula tiene también un significado muy cercano al tema central de todo el fenómeno de la fiesta de Santa Vera Cruz: la fecundidad:

Acha-la = puerco semental (Aym)

Chiwa-la = chiva semental (Aym.Cast.)

La misma partícula tiene un sentido despectivo y bastante negativo en algunos vocablos, precisamente por denotar un defecto extraño:

Maw-la = flojo, perezoso (Qch.)

Ch'ipi-la = Con tic nervioso en el ojo (Aym.)

Qucha-la = Cochabamba, familiar (Qch.) = Laguna que es y no es = Alalay

El significado mítico de otra serie de vocablos con dicha partícula nos acercará todavía más a una comprensión de lo que vamos buscando:

Achachi-la = adoratorio a los antepasados (Aym.)

Choque-la /chuqila/ = Baile folklórico con cueros de vicuña (Aym.)

Chuqui-la /chukila/ o Chuqui.lla = diosa aymara o Kollawaya

Machu-la = El “viejo”, duende que aparece (Aym. Kallawaya)

Mega-la /miqala/ = Mujer “sin hijos”, estéril. Deidad femenina (Aym.)

Como podemos ver, el sentido mítico recoge aquí también los sentidos anteriores de fecundidad o no fecundidad (“sin hijos”), aparición extraña y misteriosa, no normal y finalmente, parentesco no carnal o de consanguinidad, sino más bien “borde”. Nótese que “*achachi*” (achila) significa abuelo-carnal o sanguíneo, en cambio “*achachi-la*” es el conjunto de los antepasados o abuelos, de forma que no se puede predicar de todos a la vez esa consanguinidad.

En el quechua ecuatoriano la partícula “-la” se antepone a los nombres de parentesco para significar esa falta de consanguinidad. Así tenemos:

La-cosi /laqusi/ = parientes consanguíneos (Qch.bol.)

La-ri = parientes de parte de la mujer y los obsequios de o para los ahijados.

Nótese que en aymara, lari significa salvaje, extraño, etc.

La-nti = el que representa a otro.

La-ksuña = separar una cosa de la otra (Aym.)

Etimológicamente, pues, queda patente que el Santa Vera Cruz “Tata-la” viene a significar padraastro, padre no carnal, con toda la carga negativa que ello supone afectivamente para quienes van a invocarlo. Queda, pues, explicado el motivo de la virulencia de los sarcasmos en las coplas, de los gritos simulando irritación, de la brutal negación de una paternidad real. Es un obligado, pero que al final lo aceptamos, porque lo necesitamos. Eso nos lleva a pensar en la figura del patrón de hacienda, que era un “padraastro”, un sustituto de los padres carnales quienes nada podían “*dotar*”. El Cristo de Santa Vera Cruz es como un “patrón” de hacienda que todo le dan pero que quiere siempre seguir siendo “*Tatala*”. Mientras los varones se levantaron para hacer la revolución contra los “*Tata-las*” y patrones de hacienda, inconscientemente las mujeres se resisten a esta situación, pero siguen clamando al símbolo de los patrones de hacienda, el Cristo que estaba custodiado en una hacienda, o en medio de las haciendas del valle.

2º El significado corriente de “tata-la”:

Puede cantarse cambiando los términos. Si decimos “ama-la” entendemos ama de leche (cast.) o también “mama-la”, (6) que no es sino la forma del quechua ecuatoriano, pero en vez de anteponer, posponiendo la partícula “-la”. Extraño parecía que nunca el campesino invocara al Cristo de Santa Vera Cruz como “Yaya”, es decir, como verdadero padre carnal, y el mismo Cristo diga “Waway, waway”, y nunca diga “churi” o “usuri”. Naturalmente, hoy esos vocablos han caído en desuso, y la expresión “waway” tiene la ternura máxima con que puede expresarse el padre carnal, pero si real. Tal concepto ha sido configurado a fuerza de presión en la tradición religiosa greco-romana de cuya herencia vivimos. Pero no es fácil insertarla en la cultura *aymara*-quechua, donde el que no es padre carnal se convierte en padrastro, se quiera o no se quiera. De ahí los brotes de rebelión ante la insistencia de presentar al Cristo (De Santa Vera Cruz, el único hijo de Dios) como un hermano real, procedente de Padre real y verdadero, aunque no carnal. He aquí las dificultades de una aculturación profunda de la teología, cuando basta que exista un sentido negativo del concepto en cuestión para que la enseñanza suma en una confusión y desconcierto, tal como se manifiesta repetidas veces en las coplas que analizamos.

Como comprobaremos, hay otras formulaciones de las coplas que cambian el apelativo de “Tata-la” por otros más cariñosos y sin dobles intenciones: *Tatay, Tatitu*. Y hasta encontramos el mismo apelativo “Tata-la” en su forma diminutiva, que pretende borrar la carga negativa y convertirla en positiva. De ahí tenemos la forma “Tata-litu”, que vendrían a ser un equivalente al “patroncito”. Esta forma, según el diccionario Herrero Sánchez de Lozada, verbalizada, o sea “*Tatalitay*”, significa jurar, y no es sino una forma de poner el nombre del Cristo de Santa Vera Cruz para afirmar la verdad de algo que se quiere expresar. De ahí deducimos que no hay una conciencia negativa actualmente frente al El Cristo de Santa Vera Cruz, sino que simplemente es algo que se tenía cuando se confeccionaron las coplas. Hoy todo se reduce a repetir un poco mecánicamente lo que en un principio fue un auténtico conflicto de fidelidad.

c) Las coplas al “Santísimo Cruz”.-

Este grupo de coplas han sido recogidas también por Jesús Lara, pero sin diferenciaciones algunas con las anteriores. Sin embargo, tienen algunos rasgos propios, que vamos a discernir aquí. Una de su característica es precisamente la variante en el primer verso de la estrofa. Dice así: “*Santísima Cruz, Tatay*”. En el catolicismo clásico el título de “*Santísimo*” solo se atribuía a la eucaristía, y precisamente cuando la hostia consagrada se guarda en el sagrario o se expone en la custodia a la adoración de los fieles, práctica que a partir del Vaticano II ha dejado de tener vigencia a pesar de los esfuerzos de los católicos ultramontanos. El título de “Santísimo” fue una trasposición del judaísmo del tiempo de Cristo, que llamaba así al lugar más sagrado donde se custodiaba el Arca de la Alianza y donde entraba una vez al año el Sumo Sacerdote. Pero nunca, ni en el catolicismo ni en la religión judaica se llamó “santísimo” a una imagen. Ha sido, pues, una forma espontánea del autor de estas coplas. Podríamos decir que es un esfuerzo de acercamiento a la tradición católica, pero realizada sin esas matizaciones técnicas que hubieran surgido

sin duda si el autor hubiera sido un sacerdote o una persona mínimamente formados en teología escolástica.

Junto a este vocablo “bíblico”, el verso cambia el apelativo “*Tatala*” por el otro más cariñoso de “*Tatay*”. Es sintomático que este grupo de coplas haya desechado el apelativo de “padraastro” dirigido al Cristo de Vera Cruz, suprimiendo así la carga negativa que daba a todo el contexto de las coplas anteriores. La contextura métrica de esta copla siguen siendo idéntica, y persiste la característica de constituirse un diálogo “YO-TÚ” con la imagen del Cristo sigue siendo el “padre” que interpela y a quien se le suplica. Las coplas dejan ya de tener la virulencia y procacidad de las anteriores por haberse suprimido precisamente el conflicto germinal surgido por el despectivo apelativo de padraastro. De todos modos, como veremos, hay alguna de estas coplas que incide en el “insulto”, que curiosamente se trata del varón o *yuqalla*, y no de la *imilla*, también se relaja la tensión acerca del núcleo central que es la fecundidad de una mujer fecunda para el matrimonio.

1º La imilla frente al Padre -Cristo. -

En ninguna de estas estrofas se insinúa, al contrario de las anteriores, que Cristo llama a la *imilla* (o *yuqalla*) “*waway*”, “hija mía”. Desaparecido el conflicto, la paternidad se convierte en algo más espiritual, algo así como una especie de padrinzago. Las coplas empiezan así:

(1) Santisimu Crus,Tatay	Santísimo Cruz, Papito
Ñuqamanqa dotariway	Deseo que a mí me dotes
Maquinata ajwantinta	Una máquina y su aguja
Paylata qaywinantinta	Y una paila con su pala

Como puede observarse, la copla es una ampliación de la copla N°3 de *la imilla* que pregunta: ¿Qué vas a dotarme? Es similar, pues, a la 4 y 5 utilizando textualmente el versículo de la 5 “Ñuqamanqa dotariway” = se trata de una ampliación y concretización de esa “dote” que espera la *imilla* de su padre. La siguiente tiene similares características:

(2) Santisima Crus,Tatay	Santísimo Cruz, Papito
Santa Crusmanta arrusta	Arroz (blanco) de Santa Cruz
Ñuqamanqa dotariway	Deseo que a mí me pongas
makiy junt’a anillusta.	la mano llena de anillos.

Aunque recojan el versículo ya plenamente acuñado con el verbo “*dotariway*”, se nota en esta cuarteta una rima algo forzada y un grado menor de destreza en expresar en forma redonda y con pocas palabras una idea completa. Este es otro punto que hace pensar en otro autor de coplas, distinto del primero, aunque no podemos afirmarlo en forma taxativa, sino simplemente diciendo esas variantes que hemos anunciado. Además, el solo enunciado de Santa Cruz hace pensar en que el autor mismo haya sido alguien venido

de lejos (no necesariamente cambia, claro) y que cada año concurre la fiesta el 3 de mayo. La petición está puesta en boca de *imilla*, la que pide ponga el padre, no ya el anillo de bodas, sino la mano llena de anillos, siguiendo el tema de la dote, tenemos esta otra:

(3) Santisimu Crus, Tatay	Santísimo Cruz, Papito
Ovejata yanitata	Una ovejita bien negra
Yanitanqa llikllitaypaq	Si es negra, para mi llijlla
Yuraqsitu polleraypaq	Si blanca para pollera

Encontramos la misma dificultad de incrustar el verbo: es otra forma de hacer coplas, no tan artísticamente trabadas. Y, sin embargo, el sentido es bien definido y en un quechua bien valluno. No todas alcanzan el mismo grado de acierto.

(4) Santisimu Crus, Tatay	Santísimo Cruz, Papito
Ancha karupi kaskanki	Muy lejos estás viviendo
Ch'uqichapis ukhullapi	Entre espinosos zarzales
Mana rikuyq antinapi.	Y en un lugar invisible.

(5) Santisimu Crus, Tatay	Santísimo Cruz, Papito
Wata kunanjinakama	Será hasta el próximo año
Kawsaspaqa jamusqayki	Si vivo, vendré de nuevo
Wañuspari, maymantaña?	Si me muero, ya ¿de dónde?

La copla N°4 además de insinuar que se viene de lejos para visitarlo, recuerda la historia del lugar primitivo donde estaba la imagen, lugar invisible y entre espinosos zarzales. Igualmente que la N°5, ambas tienen una ternura y nostalgia. Recuerda el estilo de canto a la virgen, muy posiblemente coetáneo y también de cuño popular que dice: “Bendicionta churay kuway wasillayta ripunaypaq” “Kawasaypipis wañuypipis amaña qunqawankichu...” Nótese como ya se ha borrado toda la problemática anterior, las coplas son en realidad ambiguas, es decir, que pueden ponerse en labios de varón o de mujer, de joven, de anciano: se trata pues, de otra tesitura de hacer coplas. Sin embargo, las dos últimas coplas de esta serie presentan una ligera anomalía gramatical. Posiblemente tienen distinta autoría, aunque imitando el verso primero.

(6) Samtisimullapis kayman	Si quiere fuera el santísimo
Diaypi cintalla kayman	Fuera en mi día una cinta
Diay pasapuptinkama	Y una vez pasado el día
Pirqapi k'askarayayman.	Quedará el muro prendida.

El hecho de romper el modelo del primer verso muestra que es un añadido de otro

autor. Si bien es la *imilla* la que habla por esta copla, parece insinuar un cambio del papel del interlocutor, la imagen del Cristo: parece que es un requiebro de novia a su novio: La copla imagina a la *imilla* que le dice al Cristo que desea ser una de estas cintas que penden de sus pies, y quedarse allí en una unión permanente, y ello precisamente en el día del cumpleaños de ella. Es más, pretende una identificación con el mismo “Santísimo”. La copla, pues, parece ser el germen de otro modelo de copla que encontraremos posteriormente, por el que el papel del Cristo ya no es ser el Padre que “dota” a su hija (o hijo) sino más bien el novio al que la *imilla* pretende enamorar.

Como podemos notar, dentro del grupo de las coplas que hemos llamado de tradición “Santísimo” no hemos encontrado ninguna que en forma clara y decisiva ponga al *yuqalla* como protagonista. Solo es la *imilla* que habla con el Cristo. Es verdad que las coplas desgajadas de su sentido contextual unitario pueden resultar ambiguas, es decir, por estar en quechua sin el género gramatical explícito, podrían ser cantadas por varones con toda normalidad, sin embargo, el conjunto es sin duda, palabra de la *imilla* al Cristo. Precisamente hemos encontrado otra copla, que podemos llamar “*Santisimu*” y por otra le dice “*Tatala*” = Padrastro. Ello nos hace pensar que es otra forma desgajada del conjunto, y de autor distinto. En realidad, no hace referencia explícita al tema central del Matrimonio o la “dote” y en cambio irrumpe con un exabrupto, quizás el más grosero y directo que hemos encontrado hasta aquí. Parecería nacido del despecho por no haber sido escuchado en alguna petición. A pesar de la ambigüedad gramatical parece atribuible a un varón, al *yuqalla*. Dice así:

(7) Santisimu Crus, Tatala	Santísimo Cruz, Padrastro
Buenos días nimuyqayki	Te saludo “Buenos Días”
Mana uyariwaptiyki	Como no me respondiste
“Khuchi michikuy” nirqayki.	Te dije: “ve a pastar chanchos”.

Es inconcebible que una expresión tal sea dedicada a la *Pachamama*. Es más, un mínimo conocimiento que se tenga del auténtico campesino hará ver que dicha expresión, auténtico con espíritu vengativo, no puede encontrarse fácilmente en boca de este. Al menos el autor parecería más bien criollo-mestizo, especialmente si en la copla se ve un tipo de saludo en castellano, “*Imaynalla*”. De todas formas, el quechua de la copla en los restantes es de perfecta contextura.

d) Las coplas al “Espíritu, Tatalitu”.-

En realidad, son tres coplas bien definidas, con un sentido unitario, y expresamente dedicadas al Cristo de Santa Vera Cruz. A pesar de tener como encabezamiento la palabra “Espíritu”, no es algo dedicado al Espíritu Santo, sino al mismo Cristo de Santa Vera Cruz. En Jesús Lara aparecen dichas estrofas como un canto distintivo y aparentemente dedicado al Espíritu Santo. Pero como vamos a ver, no es

así. Evidentemente tienen un autor distinto a los dos anteriores modelos y es ajeno a la temática central del primer modelo, el más genuino de todos, por lo que parece. Sin embargo, de este recoge el vocablo “*Tatalito*”, así en diminutivo, como para suavizar la serie de piropos que le va a dedicar. Se ha dicho que tales coplas no son en realidad dedicadas al Cristo de Santa Vera Cruz, porque son cantadas en el Norte de Potosí y en otros lugares lejanos, en fiestas a otros “Señores” o imágenes de Cristo crucificado. Es verdad, y hemos podido atestiguar personalmente que ello sucede así pero no creemos que es razón suficiente para desvirtuar esta dedicación bien explícita al Cristo de Santa Vera Cruz, y ello lo deducimos por el contexto de las mismas coplas. Además, hemos comprobado que muchas otras coplas de Santa Vera Cruz son también cantadas en otras fiestas y santuarios a diversos “Señores”, y no por ello se duda de la intencionalidad creativa, dirigida siempre al Señor de Santa Vera Cruz. Veamos el texto:

(1) Espiritu, Tatalitu	Espíritu, Padrastrito
Juq'ucha uya, machitu	Cara de ratón, Viejito
Senqan punta thuthawita	De nariz apolillada
Chawpi wasan mathawitu	Y espalda con mataduras
(1) Llawsa suruj simisitu	La boca chorreando baba
Phata mañaja mak'isitu	La mano pidiendo plata
Lloq'e ñawin ch'ojnisitu	Su ojo izquierdo con lagañas
(1) Paña nigrin palqawitu	Y su otra oreja partida
Ch'aska ch'upa atojisitu	Zorrita cola enredada
Thana yunpaqa burritu	Burrito enano y ruin
Jina kanki, Espiritu	Así eres, oh Espíritu
Juk'ucha uya, machitu.	Cara de ratón, Viejito.

Hace unos años la imagen de Cristo fue restaurada por los PP. Jesuitas. El humo, la polilla y el tiempo habían deteriorado notablemente la imagen. Y es a ello que hace referencia en forma especial el autor de estas coplas. Es más que una descripción del estado de la imagen, con alguna que otra indirecta con picardía, probablemente con cierta razón para ello. No se trata pues, de un insulto al Cristo tal como aparece en la última de las coplas anteriores. Evidentemente que está dentro de la corriente del “Padrastro” = *Tatala*, pero sin la dinámica de desconcierto anímico que aparecería en la primera tradición. Los rasgos que señalan en concreto son:

Cara de ratón	Evidentemente que la barbilla puntiaguda de una semejante real, y picardía consiste en manifestarlo expresamente.
---------------	---

“La polilla en la nariz”:	Otro factor real, que ya no aparece por la restauración.
“Las mataduras en la espalda”	Hace referencia a la pintura descarnada y viva al gusto colonial, realista y con mucha sangre.
“La boca chorreando de baba”	Un poco de excesiva imaginación.
“la manito pidiendo plata”	Una ironía no sin falta de razón, más atribuible a los guardianes del Santuario que al mismo Cristo, al menos según juicio popular.
“Zorrito cola enredada “	Hace referencia al paño que envuelve la desnudez del Cristo, que es parte de la imagen misma.

La forma de diminutivo suaviza en gran manera todo el contexto y le quita virulencia a las expresiones irónicas: se utilizan los nombres de los animales estrechamente ligados a la cultura campesina y agraria. La expresión “*machitu*” = anciano y el diminutivo “*Tatalitu*” parecen mitificar en cierto grado al Cristo, así como el “*Machu-la*” el viejo duende sin ascendencia conocida, algo similar a *Malquisedec*, y ellos precisamente por lo arriba analizado de los significados de la partícula “-la” *aymara-quechua*.

Si bien es incontestable la referencia al Cristo de Santa Vera Cruz, estas 3 coplas están fuera de la corriente religiosa-cultural que ha dado pie a la expansión de la fiesta. No hace referencia alguna al tema subyacente en la fiesta, que sin duda es la fecundación. Tampoco al Matrimonio, hijos, “dote”, prole, etc. El autor quiso caricaturizar un poco la imagen con alguna expresión jocosa, por ello esas coplas son todavía año tras año cantadas con picardía consabida.

Hasta aquí el acervo de coplas recogidas por Jesús Lara. Nos resta estudiar el conjunto de coplas actualmente vigentes y que hemos podido recoger directamente.

III.- Nuevos modelos de coplas actuales. –

Podría ser de hecho antiguas como las recogidas por Jesús Lara, pero por el análisis interno que vamos a realizar con bastante probabilidad hay que situarlas en una época posterior. Muchas de estas coplas son excrecencias de las coplas anteriores, con añadidos que corrompen el sistema de cuartetos convirtiéndose en quintetos o sextetos. Surgen las siguientes tradiciones, siempre dentro de la corriente cultural inicial de la fecundidad, y concretamente, respecto al matrimonio. Son los siguientes: Cristo asimilado de alguna manera al novio.

2º Rechazo del matrimonio, o sea, del varón.

(a) La imilla, como novia, finge que el Cristo es su “novio”. -

La mayoría de estas coplas remedan el proceso del noviazgo con sus alti-bajos, con sus momentos de requiebre y sus momentos de rechazo, mostrando la sociología del proceso mismo de enamoramiento. Así tenemos la primera:

(1) Santa Vela Cruz, Tatala
 Waway, waway nillawanki
 Ni p'isqituykipis kanchu
 Imawantaq suwawanki?

Santa Vera Cruz, Tatala
 Niñita no más me dices
 Si ni tienes “pajarito”
 Con qué vas a robarme?

Evidentemente esta copla tiene sus ideas prestadas de la 1ª y 3ª de la tradición germinal (*imilla* al *Tatala* = padrastro), cambiándole significativamente el contenido, y la relación misma, que ya se convierte de novia a novio. El término “*suwawanki*” es bien característico de la forma cultural *aymara*-quechua, es decir, el rapto. Viene a decir, si eres importante (recuérdese la fuerza del significado de la partícula “-la” en *Tatala*, aquí revertida al “novio”) ¿cómo vamos a poder casarnos?. La forma cruda de esta copla hace pensar en una pseudo-ingeniosidad de varón como autor, retomada sin más por las *imillas* que la cantan en el canchón ante la imagen. Nótese también como en esta copla la *imilla* se defiende y no quiere “enredarse” todavía en el matrimonio.

(2) Rosa T'ikachu kasqani Phanchaspa t'akakunaypaq Chaypaq solterita kani
 Wawata munaskanaypaq?

¿Acaso soy flor de rosa?
 ¿Para qué abriéndome, me eche?
 Por eso soy solterita
 ¿Para querer tener hijos?

Esta copla no está encabezada con el clásico verso al Cristo de Santa Vera Cruz. Por eso, puede sin más atribuirse a una expresión de la *imilla* a cualquier *yugalla*. Con ello se confirma su pertenencia a una re-elaboración posterior. Además, recoge la idea la copla Nº 6 de la tradición primordial (*Imilla* a su padre padre/padrastro: *Tatala*) que dice = “Rosajina phanchanaypaq”. También aquí, como en la anterior hay una vuelta del significado con manifiesta picardía. Dado el contexto mismo, y lo expresado respecto de la copla anterior, no es extraño que se haya querido establecer esa ambigüedad, base de casi todo el conjunto de coplas, entre el “novio” y el Cristo de Santa Vera Cruz (8).

Hasta aquí las coplas en que la *imilla* manifiesta una resistencia a “embarcarse” al matrimonio. Veremos que esta idea va tomando cuerpo más y más hasta manifestar un rechazo claro al matrimonio y al varón, simbolizando en la imagen del Cristo. Las coplas siguientes muestran cómo la *imilla* toma una actitud más positiva y enamoradiza.

(3) Santa Vela Crus, Tatitu
 Wasiykiqa misk'imanta
 Punkuyki canelamanta
 Chayraykutaq munakuyki
 Misk'illa kasqaykirayku.

Santa Vera Cruz, Papito
 Tu casita es de azúcar
 Y tu puerta de canela
 Y por eso yo te amo
 Porque tú eres como un dulce.

Notemos que desaparece el apelativo *Tatala*, y se convierte en “Papito” expresión

que por igual pide dirigirse a mayores, jóvenes y aún niños. Es un quinteto, es decir, fuera de la contextura original de las coplas. Persiste la ambigüedad: puede entenderse como dirigido al Cristo, como tal sin más, o también como un requiebro enamorado y exaltado, especialmente al utilizar el verbo “*munakuy*”, que a la vez expresa al amor sexual y al amor filial, fraternal, etc. Por si solo no permitiría la primera acepción, sin embargo, dentro del conjunto, dentro a la ambigüedad

Subrepticamente mantenida, puede incluirse en el modelo de novia-novio. Siguiendo en la línea de la *imilla* enamoradiza.

(4) T'ikitataq, t'ikitataq	Florcita, florcita mía
Ma kusa t'ikitataqchu	No era, no, florcita buena
<i>Ñuqa qamwan takirisaq</i>	Más voy a cantar contigo
Tukuypa rikurinaypaq.	Para que todos me vean.

No aparece el verso inicial al Señor de Santa Vera Cruz, por lo que parece amañamiento de autor posterior. La “florcita” ¿es el novio? Parece que así es, ya que no es expresión de novio, sino de novia al decir: “Para que todos nos vean”. Sin embargo, aquí parece más dudoso que, aun en la forma ambigua y latente, sea dirigida al Cristo, como son siempre las coplas originales. Gramaticalmente, el tukuypa resulta un poco forzado. Esta copla tiene otra versión, que, si bien se aclara la referencia al Cristo, en cambio ya no al nivel de novia – novio sino de imilla al padre respecto a los *yuqallas*. Dice así la última parte:

(4) T'ikitasta, t'ikitasta	Florcilla, florcilla
Chinkachiy chay yoqallasta.	Haz perder esos yuqallas!

Tal versión se incardina más en la tradición anterior, es decir, en contra de los varones y más dentro del esquema autodefensivo. Con formas algo más agresivas tenemos:

(5) Chiqan kallita riskani	Calle abajo voy andando
Takiripa, tusuripa	Copleando y bailando
<i>Ñuqata munawaspaqa</i>	Si de veras tú me quieres
Jamuy qhipayta, waqaspa!	Ven detrás de mí, llorando!

Las coplas, la presencia de otro autor, que no se dirige al Cristo, y por tanto, al perder esta referencia, pierde el sentido original de las coplas al Cristo convirtiendo las coplas en un simple reclamo amordazo de la *imilla* con el *yuqalla*: estamos pues en presencia de otra corriente de coplas, distintas de las hasta aquí analizadas. De todas formas, aun con la ausencia del primer verso a Santa Vera Cruz, podría suponerse dentro del conjunto, que existe una relación con él, pero que no nos atrevemos a suscribirlo como algo real. Pero vuelven las coplas desconcertantes:

(6) Santa Vela Crus, Tatitu

Nina kani, ruphasqayki

Mesapipis sirvisqayki

Camapipis sirvisqayki.

Santa Vera Cruz, Tatito

Fuego soy voy a quemarte

En la mesa he de servirte

Y en la cama he de servirte.

Es la copla que con mayor claridad mantiene la picaresca y ambigua identidad entre el novio y Cristo. Y en contraste con las demás, se muestra tentadora en la “conquista” y rendida en el proyecto futuro de matrimonio. En realidad, parecería que se trata de una conjunción artificial de dos coplas distintas. Además de ser un poco sospechoso el triple en “-sqayki”, en los dos primeros versos hay una concepción del matrimonio agresiva, moderna, más propia del mestizo, y en base a un enamoramiento en donde tiene la iniciativa la *imilla*. En cambio en los dos últimos versos la *imilla* se muestra rendida en una forma más propia a la costumbre autóctona, o mejor, colonial, cuando la *imilla* era una simple sirvienta del varón tanto en la mesa como en la cama.

b) El modelo: “*amapuni qharitaqa*” = Un rechazo del matrimonio dislocado. –

Aquí despunta una forma distinta de ver las cosas. En un modelo que plasma el histórico despertar de la mujer ante realidades nuevas que le afectan profundamente. Viene a ser una nueva conciencia que reacciona no solo frente a la situación secular de ausencia de protagonismo, esclavitud permanente y reducida a ser una sirvienta del marido en todo, rodeada de *wawas* y animales domésticos, sino también frente a los nuevos avatares, efecto colateral del despertar revolucionario de los maridos a partir de 1952. Las coplas de Santa Vera Cruz van a ser para la mujer una forma nueva de expresión, y precisamente con mayor claridad a través de este nuevo modelo “*Amapuni qharitaqa*”. Intuimos que se trata de “una forma nueva de hacer coplas” coexistente y como reacción a la primera etapa de la post-reforma agraria. Tales coplas son todavía hoy cantadas con mayor fuerza sin cabe que las anteriores más tradicionales. Representan el acervo recogido en vivo y en directo de la fiesta de mayo, 1984, cantada en desorden y mezcladas con las anteriores. Pero no es difícil encontrar la vena de novedad que traen consigo.

“*Amapuni qharitaqa*” es una expresión rebelde, quiere decir: ya no quiero, no me des, o no haya marido para mí que...etc. Es un enfrentamiento verbal a la “masculinidad maligna” de cuño andino, que tan desordenadamente se reflejan en los cuentos del “*Kunturwan imillawantaq*” (Cfr. ¿Cuentos: Tradiciones o vivencias?, F. Aguiló, Amigos del Libro, 1980). La mujer viene a decir aquí: “Estoy ya al cabo de la calle”. De todos modos, la liberación de la mujer campesina todavía no ha llegado. Por eso las coplas son un dejo de esa conciencia nueva con una especie de resignación-rebeldía ante lo inevitable. Es más, en el fondo, el aspecto de una posible soledad es para la *imilla* algo mucho más terrible. Por eso, como siguiendo el proceso Psicológico por el que paz a la *imilla*, un primer grito: “Que no me quede sola”. Luego, al ritmo de las coplas se va superando este estado de ánimo angustiado hasta re-encontrar el propio equilibrio y pasar al ataque, poniendo condiciones. Estas coplas siguen tratando al Cristo de “tatala” en la gran mayoría

de ellas. Muestran a su vez una factura bastante clásica, con el sabroso quechua valluno bien templado. Veamos la secuencia de este grupo de cinco coplas:

(1) Santa Vela Crus, Tatitu	Santa Vera Cruz, papito
Kayta wawayki jamuni	Tu hija soy, mira que vengo
Qayna wata sapitallay	Solita el año pasado
Kunanqa sapitallaytaq	Solita el presente año
¿Watapaq sapitallaytaq?	¿Solita el año que viene?

El quinteto tiene rasgos específicos: deja la clásica contextura de los cuartetos, utiliza la fórmula más cariñosa y menos ambigua de “*Tatita*”, repite por tres veces la palabra *solita* pero aquí con una fuerza dramática insuperable. La copla es, pues de una gran riqueza destructiva: a la vez pide ahuyentar la sombra de la soledad, y por carambola, pide encontrar marido, sumergiéndose de lleno en el flujo primordial de la fecundidad – fertilidad. A la vez es un grito de desesperación, un reproche más que una petición: es la constatación de que ya casi “se ha perdido el tren”. Esta, pues, ya preparado el estado de ánimo para prorrumper en las coplas siguientes despecho contra este hecho concreto, sin descontar a la vez esos elementos ya insinuados de “liberación” exigida por la *imilla* frente a la muralla de opresión que para ella es todavía el marido y todo el contexto de la vida rural. Estamos aquí muy lejos del “*Sirvisqayki.....!*”.

(2) Santa Vera Crus, tatala	Santa Vera Cruz, Padrastro
Kuna casarayman karqa	Si estuviera ya casada
Wawa k’epiykachanaypaj	Fuera para cargar wawa
Kawsajtimpis, visitinapaj	Y vestirlo, si viviere
Wañujtinpis, pampanpaj.	O enterrarlo, si muriera.

Este quinteto ya adquiere un tono inicial de agresividad mezclado con el sentimiento de frustración notada en la copla anterior: aquí “ya se ha perdido el tren”, y se dora la píldora con excusas que suenan a velada lamentación: “Si ya me hubiera casado”... Notamos también aquí un trasfondo de la mentalidad tradicional, es decir, un fatalismo frente a la vida o la muerte de la *wawa*. Ello nos recuerda que todavía no hemos superado la lacra de la mortalidad infantil, tan estoicamente acogida aquí por la *imilla*. De hecho, en la copla la *imilla* finge como suerte mejor la de la soltera: pero solo es una eufemización de la dramática situación real. Sin este mecanismo de autodefensa la vida de la mujer campesina que perdió el tren sería simple y llanamente insoportable. Notemos que esta copla sirve de almohada para todas las *imillas* en parecida situación. No es extraño que siga cantándose en una mezcla de grito – canto – llanto. A partir de este momento, las coplas añadirán el despecho.

(3) Santa Vela Cruz, Tatala	Santa Vera Cruz , Padrasto
Amapuni qharitaqa	No me quieras dar marido
Jayt'awanman, saqmawanman	Que me azote y me patee
Q'uyusta purichiwanman.	Y me haga andar con moretes.

Cuarteta clásica y de textura quechua bien redondeaba. En ella se expresa claramente que el matrimonio no vale la pena si tiene que consistir en un rosario de peleas y golpes.

Pero hay otro elemento del matrimonio que las coplas no olvidan:

(4) Santa Vela Crus, Tatala	Santa Vera Cruz, Padrasto
Amapuni qharitaqa	No me quieras dar marido
Salankachi, Salankachi	Que ande con varias mujeres
Yuqalla warmi waqachiq.	Solo hará llorar la propia.

Sigue la invocación al Cristo como *Tatala* = Padrasto: se sigue con la ambigüedad de si el Cristo es no es el padre que dota a su “hija”, y le prepara el matrimonio según los “intereses de familia”. Por eso aquí la *imilla* se queja al *Tatala* de la forma de ser de los *yuqallas*, y por eso no quiere casarse con un “tal” *salankachi*. La expresión *salankachi* que en realidad es una mata curativa pero de muy feo hedor, hace referencia al varón que anda con dos mujeres o es infiel a su esposa: ese tal contamina de malagüero a toda la existencia familiar, es un “*warmi waqachiq*” que hace llorar a su mujer. Esta copla es cantada con especial énfasis por las *imillas* que buscan marido. El Cristo de Santa Vera Cruz, el *Tata-la* dueño del futuro (El padre, según la praxis colonial) de la *imilla*, y domesticador del fatalismo podrá obtener para su “hija” un marido que no sea “*salankachi*”. Siguiendo el diálogo *imilla-Tatala*, otra copla concluye así:

(5) Santa Vela Crus, Tatitu	Santa Vera, Papito
T'ikitata, t'ikitata	a esta florida, a esta florida
Ma kusa t'ikitatachu	que no es buena florida
Chinkachiy chay yuqallata.	Apartame a ese yuqalla

Reencontramos la expresión cariñosa de “*tatitu*” (papito o patroncito). Parece que llama al *yuqalla* *T'ikita* = florcilla, lo cual podría ser una referencia a la costumbre de poner flores a los pies del Cristo como el gesto de los *yuqallas* que buscan *imilla*. La copla dice: “No es buena esta florcilla”..., Como quien dice no es bueno para mí este *yuqalla*, apártalo! Como podemos observar, no es un rechazo del matrimonio como tal, sino de los peligros y penalidades inherentes al mismo, o mejor a una forma mejor de convivencia que en el campo va volviéndose más frecuente como consecuencia del nuevo ambiente de revolución y movilización campesina en el valle de Cochabamba a partir de la Reforma Agraria y la expansión de la organización sindical de los años 53 y siguientes. Este am-

biente ha producido sin duda un desfase en la evolución Sico- Social entre el varón y la mujer. Esta no ha podido recoger los mismos frutos de libertad y autonomía, al contrario, se ha encontrado que es el mismo marido el que aumenta el grado de esclavitud en que está sumida la mujer a raíz de la invasión en el valle de ciertos elementos urbanos y de vida “civilizada”. Por eso la mujer aquí y a través de estas cinco coplas muestra su rechazo y protesta ante el Cristo. Son una nueva conciencia que presenta los cuatro peligros y temores específicos de la vida matrimonial: la soledad (1), la carga de los hijos (2), los malos tratos (3), y la sombra de la infidelidad marital (4). Lo que en la vida diaria es una resignación fatalista y un mutismo, en las coplas se convierte en un reclamo de justicia sui generis. La fiesta es, pues, la eclosión de una protesta, más o menos consciente en las *imillas*, producto de esa conciencia nueva que pugna por abrirse paso. De ahí ese “diálogo a gritos” y exigente de las *imillas* casaderas.

c) Los “remiendos” y añadidos en las coplas. –

Encontramos dos tipos de remiendos: 1º. El que se produce cuando la idea germinal de una copla está fresca en la mente y se la quiere repetir, pero no se pueden recordar los versos exactos de la tradición: Hay recurrencia de los temas originales y una cierta creatividad espontánea marginal, como recurso de urgencia: trastoca las palabras o versos y añade matices nuevos, enriqueciendo los contenidos de una forma más o menos interesada. El 2º. tipo de coplas, más que transformar el contenido de las cuartetitas, añade y yuxtapone versos sin sentido de continuidad y como olvidando el contenido original de las coplas, y aun pervirtiendo su fuerza ideológica; son nuevos versos de dudosa textura y que abusan del fácil recurso al castellano.

1º Cuartetas - remiendo. –

Ya hicimos notar que en modelo primero (*imilla-Tatala*) la primera estrofa utilizó el vocablo “*allu*” y el verbo “*ruwawanki*” (= me hiciste, procreaste). Reconocemos la misma copla, pero trastocada intencionalmente en la primera del modelo “Novia-Novio” la relación entre la *imilla* y el Cristo: entonces se dice “*P’isqitu*”, forma más eufemística y picaresca, y “*suwawanki*” (me raptarás). La mayoría de los remiendos intensifican esa intencionalidad picaresca. La segunda copla del mismo primer modelo que pone en labios de la *imilla* el reproche al Cristo de estar durmiendo parado, retrucándole el epíteto de “flojo”, tiene también otras versiones:

(2-2) Santa Vela Cruz, tatala
Imarayku Qam unayñaPor
Sayaspalla puñuskanki
Camarete lata p’isqu?

Santa Vera Cruz, padraastro
qué desde tanto tiempo
Estas durmiendo parado
¿En un camarín de lata?

(3-3) Santa Vela Cruz, Tatay
 Qhilla, qhilla nillawanki
 Qamllamin chay qhilla kanki
 Sayaspalla puñuskanki!

Santa Vera Cruz, mi papi
 Floja, floja vos me dices
 Pero vos tal flojo eres
 Que parado estas durmiendo!

(24).....
 Sayaspalla jisp'askanki!

.....
 Que parado estás meando...!

La copla (2-2) parece artificialmente amañada en su último verso que parece no hacer relación con el reto anterior de la copla. Lllaman en realidad “Lata *p’isqu*” el avión a modo de sorna, pero no es descartable un sentido sexual figurado, aunque aquí muy poco coherente. El vocablo “Camarete” nos ha resultado extraño y por eso hemos optado por una traducción bastante libre, como puede observarse. La copla (2-3) podría ser la misma versión original, ya que solo cambia ligeramente el verso 3° sin trastocar la idea central en absoluto ¿Simple improvisación? La (2-4) suena a una de estas “salidas” mestizo–criollas ya apuntadas, rayanas en la grosería. La versión dicha fue recogida por J. Albo (*Alpanchis*, 7°) en el contexto de la fiesta del 3 de mayo, 1976. La tradición del “*Qhilla, qhilla*” fue recogida por Lara 1960.

La copla 4 del mismo primer modelo tiene amplias ramificaciones y múltiples versiones. Suele ir precedido del verso “Ñuqamanqa *dotariway*”. Veamos algunas:

(4-2) Santa Vela Cruz, Tatitu
 Juk warmita qurillaway
 Manka chhikan umayuqta
 Wirkhi chhikan sikiyuqta
 (Olmos, 1966. Cfr. Alpanchis,

Santa Vera Cruz, papito
 Dame siempre una mujer
 con cabeza como olla
 y con poto como en cántaro

(4-3).....
 Waka corral junt'allata!

.....
 ¡Un corral lleno de vacas!

(4-4).....
 uk wasita watapaqqa!

.....
 Para el año, una casita!

(4-5).....
 ..
 Camiontawan, wasitawan!

.....
 Un camión y una casita...!



(4-6) Santa Vela Crus, Tatala
Imatataq dotawanki?
Camionniywan jamusqayki

(4-7) Kay wawayki chayamuni
Imatachus jaywawanki
Phata phisu gastakuni
Chaytachus kutichiwanki?
Alalay, 1971. cfr.alphanchis7°)

(4-8)..... (Olmos, 1966)
Wakillapaq tusurisaq
Luisapaq muyurisaq
(copla dudosa: no hay diálogo ni
referencia al Cristo)

(4-9) kayna wata kunanjina
Mamaypa wiksallanpiraq
Kunan qhawaririwanchik
Tatalap ñawpaqinpiña
(Padrastro)

Santa Vera Cruz, Padrastro
¿Con que vos vas a dotarme?
Hasta el año (con camión), si vivimos

Mira que tu hija(o) ha llegado
Que cosa me alcanzarías?
Ya gasté mi último peso
¿Qué me darás en retorno?
(Devolverás?)

.....

Bailaré por la vaquita
Daré vueltas por la oveja

Anteaño como hoy día
En el seno de mi madre
Hoy nos estamos mirando
A la vista del papito

(Copla distorsionada: no hay dialogo con el cristo, pero si referencia) El plural rompe la estructura típica de la copla

(4-10) Santa Vela Crus, P'altanchu
Ñuqapaq warmi faltanchu?
Ñuqamanqa dotariway
Wirkhi chhikan sikiyuqta

Santa Vera Cruz "enano"
¿Mujer acaso me falta?
Dótame, te ruego, de una
Con un poto como un cántaro

(4-11) Santa Vela Crus, Tatala
Imatataq dotawanki?
Ni imata dotawaptiyki
Loqho saja nimusqayki

Santa Vera Cruz ,Padrastro
¿Qué cosa me vas a dotar?
Si no me dotas de nada
Voy a decir que eres loco

Estamos seguros que en esta línea no hemos recogido sino una mínima parte. Podríamos decir que es el canal de la creatividad popular espontánea, pero marginal, es decir, en búsqueda de formas diversas pero siempre para expresar la idea central del “*dotariway*”, cuyo horizonte se extiende cada vez más para pedir las cosas más inverosímiles. Y las coplas irán en aumento conforme vayan diversificando las necesidades, el ingenio y la inspiración popular ante el Cristo.

Notemos el insólito epíteto dedicado al Cristo en la última copla: “*P’altanchu*” es uno de esos insultos que denotan agresividad: “Enano”, “Jorobado”, por lo demás, la copla es un plagio de una de las coplas más fuertes transcritas por Jesús Lara. Viene a ser una reactualización de todo lo dicho acerca del “*Tatala*”, en virtud de la intempestiva transmutación operada entre la *waga* original suplantada y la imagen del Cristo. No se trata, pues, de una grosería gratuita, a pesar de la dureza de la expresión, sino de una simple consecuencia del ambiguo papel de padre-padraastro que convierte de rebote a los hijos en hijastros.

En tres diferentes coplas encontramos también “*phanchay*” = abrirse como la rosa: en unas más que otras, pero en todos aparece el matiz sexual de la expresión que representa la entrega de la *imilla* al *yuqalla* escogido.

Una exitosa recurrencia encontramos también en la tradición del Cristo – Espiritual con su serie de diminutivos cargados de sorna. Las variaciones que encontramos muestran nítidamente su fuente de inspiración:

(Esp. 1-1) Santa Vera Cruz, Tatitu

Juk’ucha uya, machitu

Muk’u laq’aq simisitu

Warmi qhawaq ñawisitu.

Santa Vera Cruz, Papito

Cara de ratón, viejito

Boquita que escupe muk’u

Ojito espía mujeres

(Esp. -.2) Santa Vela Crus, Tatitu

Muk’u suwana ponchitu

Yawar sut’uq simisitu

Sara qhawaq ñawisitu

Santa Vera Cruz, papito

Ponchito ladrón de muk’u

Carita que suda sangre

Ojito que al maíz mira.

(Esp. 1-3) Espiritu, Tatalita

Juk’ucha machu uyita

Sara k’utu simisitu

(flor de durazno pukita

vámonos, jaku, ripuna)

Espíritu, padrastrito

Carita de ratón viejo

Boquita de marlo rojo (come maíz).

(Esp. 1-4) Santa Vela Cruz, Tatala

Tatituy, suelita uya

Aleluya, aleluya

Aleluya, aleluya

Santa Vera Cruz, Padrastrito

Papito, cara de suela

Aleluya, aleluya

Aleluya, aleluya

Esp. 1-5) Santa Vela Crus, Tatitu

Muk'u laq'aq ,abuelitu (?)

Muk'u suwaq simisitu (?)

Santa Vera Cruz, Papito

Abuelito escupe muk'u

Carita (boquita) ladrón de
muk'u

El conjunto demuestra una improvisación sobre el trasfondo recogido por Jesús Lara. La misma temática es reiterativa: hay picaresca pero no agresividad, hay una particular insistencia en la temática de la bebida, pero en forma velada: se habla de maíz, de la chicha y el *muk'u*, etc. Y entre verso y verso jocoso, sale (cfr. Espíritu 1-2) el recuerdo fugaz de lo trágico: “*Yawar sut'uq simisitu*”! También aparecen los añadidos criollo-mestizos (Flor de Durazno), y la piedad protestante –carismática (“Aleluya”).

2º “Añadidos” inconexos.

No son precisamente coplas, sino aditamentos de dos versos al final de las coplas tradicionales, convirtiéndose así en sextetos sin coherencia o continuidad temática con las coplas mismas. Tales añadidos suelen ser en castellano. Probablemente empezó a introducir este tipo de “añadiduras” por la década de los 60, cuando empiezan a incorporarse como peregrinos la fiesta los residentes de los pueblos del Valle Alto y Bajo-(Cliza, Punata, Arani, Colomi, Tarata, Sacaba, etc.). Su interés ya no estriba en los tópicos tradicionales de las coplas más antiguas: fecundidad humana y animal, fertilidad de la tierra, el matrimonio, la búsqueda de la “media naranja”, etc. Pero repiten como por inercia esas coplas, ampliando el horizonte del “dotariway” aunque primordialmente bajo el prisma del interés económico “a la moderna”: casas, camiones, terrenos, etc. Pero lo que más buscan es identificarse como grupo social a través del nombre del pueblo de origen, cosa que hacen por medio de un “piropo” a sus mujeres. Uno tiene la impresión que han sido gestadas más en una chichería, quizás en los mismos toldos cercanos al canchón de Santa Vera Cruz, que delante la imagen del Cristo. Solo destacaremos los versos “añadidos”, ya que las coplas ya están vistas. Veamos algunos ejemplos tomados de la tesis de José A. Rocha, presentada en la UCB (Cochabamba, 1982), y que también hemos escuchado en la fiesta de mayo, 1984:

(1) Santa Vela Cruz, Tatita
 Wayruritu, wayruritu
 Munaspa much'akuriway
 Chunkituy, corazoncito
 Viva la colomeñita.

Santa Vera Cruz, Papito
 Semilla de wayrurito
 Bésame, si es que me amas
 Corazón, ay amorcito
 Viva la colomeñita!

A esta copla el “*wayruritu*” le da un matiz mágico al amor que busca expresar. El wayruru es una planta medicinal cuya semilla, además, dicen atrae la buena suerte. Estas semillas son llevadas en los bolsillos, y a veces las hacen de talismán para obtener la buena suerte. La relación con el Cristo quedó aquí cortada, y la buena suerte retoma el papel central. La copla se limita a expresar un *pololeo* entre el *yuqalla* y la *imilla*. Y al final, sin conexión con lo anterior, el reclamo lugareño: “viva la colomeñita”:

(2) Flor de granado t'ikita

Jaku, rina a Buenos Aires!

(3) Estrellitas, estrellitas

Así cantan las cholitas...!

(4) Diez botellas de cerveza

Tomaremos en la mesa

(5) Imanawanqataq kaspá

Phata qhawanqataq amiqayki...!

Con que cosa había sido (Qué me pasará)

Tu amiga mira-moneda!

(6) Jazmincito, jazmincito

Munasqay sacabeñito!

La proliferación de estos añadidos muestra el cariz que toma la evolución de la misma fiesta: la progresiva participación de peregrinos de otros estratos sociales que ya no son campesinos aplican el horizonte de las coplas, pero a la vez diluyen la especificidad temática de las mismas.

IV. Origen de la jocosidad y la ironía en las coplas

A medida que ha ido avanzando el análisis antropológico de las coplas, hemos ido detectando una serie de elementos de las causas profundas de tan extraño como generalizado fenómeno antropológico y que no tiene presente en otros lugares sagrados, al menos con tan explícita recurrencia como en el caso concreto de Santa Vera Cruz. Es más a través de las coplas, el fenómeno ha ido propagándose y extendiéndose a otros lugares son fuera del departamento de Cochabamba: en todos esos casos se puede discernir fácilmente el origen y la huella de tal fenómeno. Ahora deben profundizar con mayor detención sobre las causas del fenómeno: ¿Por qué esa jocosidad impregnada de ironía

con chispazos de insultos y agresividad?

Ya hemos adelantado algunos datos históricos, más bien escasos, que vamos a retomar aquí en busca de las pistas que nos permitan adelantar algunas hipótesis sobre el origen de esa jocosidad ionizante de las coplas enquistadas en un contexto ritual más bien serio y aun no exenta de un cierto dramatismo históricos con todo lo que el análisis interno de las coplas nos ha brindado hasta ahora. Aun tratándose de una hipótesis, creo que la fundamentación que aquí proponga permitirá brote la luz, donde hasta ahora mantuvo en el desconcierto a quienes ha estudiado el caso desde el punto de vista más bien sociológico y socio-antropológico. Nosotros hemos incluido aquí el elemento simbólico con su valoración precisa, lo cual nos permitirán un enjuiciamiento más humano de esa conducta calificada quizás de anómala y aun de desviada.

a) El origen del “*waqa*” = un centro epifanio de pachamama

El lugar donde se inició el movimiento religioso era una pequeña cabaña, rodeada de breñas y matas, cercana a la actual escuela “Obispo Anaya”(9). Allí la *Waqá* o adoratorio consistía en una piedra de medianas proporciones, que tenía sin duda algunos contornos extraños, capaz de excitar los vuelos de la década de los 50, y más de una vez he sido testigo de cómo los campesinos transportaban piedras similares en improvisadas andas hacia el templo para que el “el santo escuchara misa”. Todas esas piedras tenían algo en común y siguen teniéndolo aún hoy en día también: son “*Pachamama*”. Sin embargo, dentro de la imaginativa religiosa del campesino unas más agresivas que otras en su actuar milagroso, como también en sus “represalias” ante los fallos o descuidos en recibir las ofrendas rituales de sus devotos. Ya entonces me llamó la atención que algunas de estas piedras, sin dejar de ser “*Pachamama*”, eran llamadas también “Santiago” (divinidad del rayo). En estas hay, pues, una extraña simbiosis heterosexual, o quizás mejor viscosa labilidad intersexual de la *waqa* surgida de su doble funcionalidad, mezcla de bondad maternal y agresividad exigente. La *waqa* de Santa Vera Cruz pudo tener inicialmente esa doble virtualidad, y por tanto tener inherente cierta ambigüedad funcional.

b) La pintura: un cambio de sexo

La historia nos cuenta otro detalle decisivo. La piedra fue pintada como muchas otras, siempre de los cánones imaginativos andinos, en un “Cristo” o “Señor” que recordaba la figura del dueño de hacienda, mezcla de poder despótico- feudal y paternalismo absorbente. Con ello se refuerza la popularidad y devoción en torno a la *waqa*: entonces es cuando empieza a surgir el fenómeno social de las peregrinaciones, y a la par, la sospecha y rechazo de la inglesia oficial. La *waqa* mantiene su ambivalencia: por una parte sigue siendo *Pachamama*, prototipo de la feminidad benigna símbolo de la fecundidad-fertilidad humana, animal o agrícola. Por otra parte, empieza a dibujarse la imagen *masculinizante* y paternal del “señor”, facilitando así la nueva especialización calcada de la praxis post-colonial, de amañamiento de los ma-

trimonios entre los servidores *yanakunas* y arrimantes, de aquí arranca la tradición de las *imillas* con sus coplas y danzas, y la expectativa del “*dotariway*”, por el que Cristo de Santa Vera Cruz empieza a cumplir el rol de padre-señor de hacienda organizador de la vida de su súbditos.

c) La sustitución de *Pachamama* por un Cristo colonial.-

Esta etapa, la más reciente, fue fruto de las amenazas y condenaciones episcopales a la “indomesticable” devoción popular y a sus ritos inherentes, desconcertantes para los retentores de la religión oficial. Sin poder precisar mucho, pensamos que entonces fue cuando se operó la subrepticia sustitución de la piedra por el Cristo de Santa Vera Cruz. Si bien la talla es del S. XVII, la sustitución se realizó a fines del siglo pasado. La imagen durante poco más de siglo y medio fue objeto de devoción privada en el seno de la familia Canedo. Quizá por insinuación del Obispo de Cochabamba o de algún sacerdote, o *motu proprio*, pero lo cierto es que un buen día la piedra desaparece, y en su lugar se instala al Cristo como objeto de culto público. Ignoramos los “efectos” inmediatos de tal sustitución: debió costar bastante convencer a los vecinos pero como el movimiento de masas solo se opera aparecía anualmente y la sustitución aparecía como una mejora, se superó la dificultad y la devoción fue consolidándose en torno al Cristo. La iglesia Católica, al fin y al cabo, ya tenía cierta experiencia desde el tiempo de la colonia en este tipo de sustituciones subrepticias al fin de domar las desconcertantes “desviaciones paganas” de la devoción popular y agraria, tenidas por idolatría.

Posteriormente, a raíz del fallo de los tribunales en el pleito sobre la propiedad de Cristo, la imagen fue trasladada del lugar anterior (actual escuela obispo Anaya) al sitio actual, aprovechando la capilla de hacienda de la familia Canedo. En los casi 40 años que el santuario está en manos de los PP. Jesuitas, la imagen ha sido restaurada dos veces.

Pero lo que aquí nos interesa son los efectos de esta sustitución en el subconsciente de los campesinos, a pesar de la aceptación consciente del cambio. Existe todo un subconsciente que acusa al golpe de esta sustitución: surge todo un proceso de confusión entre la originaria feminidad-maternidad propia de *Pachamama* (demanda) y el resultado masculinizante-paternal del cambio (oferta). Las coplas más antiguas recogen este momento de perplejidad intentando contestarle al Cristo: ¿Quién eres?

d) Las coplas: un reflejo de la pugna de identidades

La pugna naturalmente se realiza a nivel de subconsciente colectivo por una parte “celebran” los beneficios de la *Pachamama*, reflejadas en las cosechas. Por otra parte se encuentran con el “Cristo”, el señor que medio la suplanta, medio la asume. De aquí nace el desconcierto inicial, y brota espontáneamente la ironía picaresca: “Mana *allullaykipis kanchu*” o “ni *p'isqituykipis kanchu*”. No es suficiente explicación decir que se burlan por ser una pura imagen de yeso. Si precisamente hay algo claro es que para la devoción agraria las piedras, imágenes, etc. tienen una vida propia, de tipo mágica de fuerte realismo.

La causa real, pues, está en este “cambio de sexo” de la *waqa* objeto de devoción ancestral. Es el encontrarlo varón que produce la perplejidad: por eso se le ironiza que duerma parado. Y no trabaje nada: “*qammá aswan qhilla kanki*”, o que no salude, etc.

Al encontrarlo varón hay también un choque psicológico de decisivas consecuencias: Se lo asimila al “Patrón” de hacienda cuyo padrinazgo sobre los *yanakunas* lo convierte en un sustituto de los padres carnales en las funciones de arregladores matrimoniales, en vista de crear una estabilidad del “feudo”. De ahí el título de “*tata-la*” = padrastro. El título indica a la vez por una parte la resistencia y por otra la irremediable aceptación de la estructura feudal, del que se convierte en símbolo la imagen del Cristo. El proceso de concientización histórica a partir de la Reforma Agraria agudiza el rechazo del sistema, aunque siempre dentro de los cauces de jocosidad más o menos virulenta. Si tenemos en cuenta que son las *imillas* las protagonistas principales de las coplas el presentar las propias exigencias significa un despertar decisivo: representa el cambio social que inicia a raíz de la invasión urbana, mediatizada por los medios de comunicación social.

Sin embargo, la devoción continúa afianzándose hasta desdibujar y aun borrar del subconsciente los efectos del “trueque sexual”, aunque persisten y rebrotan las expresiones burlescas que precisamente parecen irreverentes por no captarse ya la conexión que tiene con su raíz inicial que fue la sustitución aquí descrita. Y que resultó una burla de la sincera religiosidad popular. Tales trucos no suelen resultar efectivos y muestran lo difícil y peligroso que es evangelizar provocando corto-circuitos que no respetan suficientemente la idiosincrasia de los “evangelizados”.

Actualmente la tradición original se deteriora por la invasión de otras fórmulas en las coplas. Pero toda manipulación, por bien intencionada o necesaria que sea, debe tener en cuenta que el foco germinal de la devoción todavía persiste con fuerza, tanto en las coplas como en el ritual propiciatorio de la fecundidad-fertilidad. Es en este sentido, pues, que se tiene que buscar al camino de su cristianización: convergencia más que ruptura o sustitución dolosa.

e) Antinomias de la “inversión” festiva en las coplas.

Toda fiesta con atisbos de “orgía” busca una inversión de papeles como un reclamo de derechos frente a la realidad de la vida normal, que en realidad no es normal. Pues representa una opresión, una dominación. Este fenómeno en la Europa cristiana encontró su “salida” contra el status religioso en el carnaval. Toda fiesta es una eclosión del mismo modelo: una inversión de papeles. Lo mismo encontramos claramente plasmado en la fiesta de Santa Vera Cruz. Veamos las antinomias que refleja:

- -El cambio de la imagen: *Pachamama* se convierte en *Tata-la*: origen y raíz de la contestación popular-campesina, inicio de la fiesta-orgía.
- -Las *imi-las* y *yuqa-las* gritan y se muestran “rebeldes” cuando en la vida de cada día su papel es la sumisión y el silencio. Libertad de expresión femenina frente a la “mutis” de la vida real.

- El dramatismo de la vida se vuelca en jocosidad e ironía festivas.
- -Lo que normalmente incita al miedo y al respeto, en la fiesta anual se convierte en objeto de burla=provocación y descaro.
- Se truecan los papeles del que manda y obedece: libertad de expresión y contestación radical frente a la estructura opresora, que de *yuqas*=hijos y *usasis*=hijas hace *yuqa*-las e *imi*-las. Se contesta con la misma moneda frente al Cristo, llamándola “Tata-la”.
- -La suplica se convierte en exigencia = la sumisión se convierte en una rebelión oral.
- En resumen, emerge una protesta virulenta contra una estructura incambiada, especialmente para la mujer campesina, que acaba de encontrar su puesto en la revolución del 52. Son los primeros atisbos de un “feminismo campesino”.

NOTAS

- (1) J. Albo (Alphanchis N° 7) habla de “coplas antiguas que denominan el universo de la vida rural durante cuatro siglos: Nos parece altamente exagerado. Apunta que las jocosas persisten por inercia.
- (2) Además de Jesús Lara, han recogido coplas de Sta. Vera Cruz: Olmos, 1966.pag.122; Turner habla de su simbología; Antezana y Antonio Paredes Candia también pero no presentan coplas nuevas, respecto a las que hemos reunido entre Jesús Lara, José A. Rocha y yo.
- (3) La forma más autónoma de escoger mujer, por parte de los *yuqallas* solo tiene un marco de libertad “condicionada” = el “rapto” típico en el fondo esconde un respeto a los intereses de ayllu supra-familiar.
- (4) Timina: moneda antigua de 20 centavos. También se llama “*phata*” o “*phisu*”, que encontraremos más adelante. Es una forma de “suerte” el hallazgo de una moneda.
- (5) Evidentemente, tanto *imilla* como *yuqalla* etimológicamente en *aymara* es imi-la, y el *yuqa*-la, que en quechua se han “eufemizado” en *imilla* y *yuqalla*: el significado es chico o chica que están sirviendo o tata-las, es decir, a patrones que no son padres propios, es decir que no hay consanguinidad entre ello y el patrón a quien sirven. La raíz de *imilla* es ji-mi-la = es la misma raíz de *jiwasa*= nosotros y *jiwaña* = morir. *Yuqa*-la viene de “*yuqaña*=engendrar”. Es decir que a un *yuqa*-la y a una *imi*-la corresponde siempre un tata-la, y viceversa: es una relación de servicio doméstico-agrario cuando no se lo realiza dentro de la propia familia. Lo extraño aquí es que el quechua haya eufemizado y medio ocultado el significado aymara original de “Tata-la” al tratarse del Cristo de Santa Vera Cruz.
- (6) En callawayaya hay también su propia versión muy similar, “Mimi-la”. Pero en contraste con el aymara y quechua que la mama es “pacha” = tierra, para los callawayas Mimi es agua o mar, lo equivalente a “Mama – *Qucha*” de los *aymaro*-quechuas.

Según la mitología, recogida por Paredes Candia en su “Vocabulario Mitológico”, *Mimi-la* es “la danza de las almas en el infierno”, que en su concepción propia no sería un infierno de fuego (concepción cristiana), sino al fondo del mar o Lago Titicaca. La partícula “-la” le da el significado de algo extraño, fuera de lo común, etc. Tal como hemos comprobado para el *aymara* y el quechua, esta partícula encierra un arquetipo del misterio de la fecundidad en el ámbito pan-andino.

- (7) Estas coplas han sido recogidas por José A. Rocha en su tesis de Licenciatura de U.C.B. o personalmente por el Autor de este trabajo.
- (8) En el diccionario del Folklore Boliviano. T.I., en la palabra “fiesta” se describe como las *imillas* llevan a sus *yugallas* a hacer el amor, pegados al muro lateral de la capilla donde está el Cristo, la noche del 2 al 3 de mayo en plena fiesta “creen que así les ayudará a concebir o preservarse según conveniencia.
- (9) El dato histórico, según Paredes Candia en su libro “Folklore en el Valle de Cochabamba” La Paz 1957, pp. h-7 está recogido de labios de los campesinos del lugar