

Pérez Bugallo, Rubén

Un caso de folklore urbano. Las comparsas salteñas

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 5, 1982

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Pérez Bugallo, Rubén. “Un caso de folklore urbano : las comparsas salteñas” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 5 (1982). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=caso-folklore-urbano-comparsas> [Fecha de consulta:.....]

UN CASO DE FOLKLORE URBANO: LAS COMPARSAS SALTEÑAS

Lic. Rubén Pérez Bugallo

Introducción

En el año 1977 la Dirección de Cultura de Salta convino con la Subsecretaría de Cultura de la Nación un plan de asistencia técnica para llevar a cabo un "Relevamiento Integral de la Música Tradicional Vigente o Superviviente en la Provincia de Salta". El que suscribe fue designado —en su calidad de Investigador del Instituto Nacional de Musicología— como único responsable de la tarea, realizando el primer trabajo de campo durante los meses de enero y febrero de 1979.

La recolección de materiales *in situ* no se ha interrumpido desde entonces y prosigue actualmente bajo los auspicios del CONICET, habiéndose cubierto sistemáticamente, en sucesivos viajes, la totalidad de la provincia. En lo que respecta a las expresiones musicales criollas, la etapa heurística del relevamiento finalizó en marzo de 1982, estimándose que para fines de 1983 habremos recogido también un muestrero suficientemente representativo del universo musical indígena. Salta pasará a ser entonces una de las cuatro provincias en las que se ha recogido metódica e integralmente música de tradición oral. Las otras son Tucumán y La Rioja, en las que trabajó hace años la Dra. Isabel Aretz, quien con los resultados obtenidos publicó dos obras de capital importancia para la Folkmusicología argentina (*Tucumán, Historia y Folklore, en 1946 y Música Tradicional de La Rioja en 1978*) y la provincia de

La Pampa, relevada por la Lic. Ercilia Moreno Chá, quien ha hecho conocer una selección de materiales en dos discos larga duración (*Documental Folklórico de la Provincia de La Pampa, 1975*).

Folklore en las ciudades

Las corrientes clásicas del Folklore en materia metodológica y teórica a menudo han repetido que son las zonas rurales prácticamente las únicas donde hoy es posible observar manifestaciones de cultura tradicional. No negaremos que esa premisa resulta, en gran medida, corroborada por nuestras experiencias de campo; pero tampoco faltan las excepciones. En nuestros viajes de estudio a Salta hemos incluido en nuestra óptica ciertos aspectos de la realidad cultural urbana y por ello venimos recogiendo información verbal, material sonoro, fílmico y fotográfico no sólo en los valles, el monte o la montaña, sino también en las más importantes ciudades salteñas y, por supuesto, en la misma capital de la provincia.

La existencia de comparsas carnavalescas, por ejemplo, es un hecho que no se da en los pequeños pueblos, sino que precisamente constituye un fenómeno propio de esos centros urbanos. Y en clara contradicción con los "postulados" de toda teoría intransigente, es en la propia capital salteña donde esas comparsas revisten un mayor grado de vinculación con aspectos tradicionales.

Información recogida

Nuestro rastreo de datos respecto de este tema nos llevó a revisar cuidadosamente las libretas de campo de quien fuera el primer investigador que recogió música criolla en Salta con criterio científico: Carlos Vega. De sus notas manuscritas, la primera que versa sobre folklore musical salteño se halla en el Cuaderno N° 14, correspondiente al Viaje N° 11 del INM, realizado en enero y febrero de 1938. Hojeando ese material, comprobamos que mucho de lo allí consignado concordaba con el fruto de nuestras recolecciones personales realizadas cuatro décadas después. Pero también, por cierto, hallamos documentados algunos hechos que hoy pertenecen al "folklore histórico". Una de las prácticas desaparecidas es, por ejemplo, el "encuentro", "topamiento" o "choque" que era de rigor entre las comparsas salteñas hasta hace unos veinte años, y cuyas características describiremos a lo largo de este trabajo.

Los informantes que brindaron a Vega referencias sobre la constitución y comportamiento de las comparsas, fueron los siguientes:

Abel Terán (AT en los textos enco-millados de más adelante), nacido en 1888.

Félix Garro (FG), nacido en 1908.

Pedro Antonio Delgado (PAD), nacido en 1915.

Andrés Cejas (AC), nacido en 1920.

Pablo Cejas (PC). No se registró su fecha de nacimiento.

Salvo Félix Garro, que había nacido en Ledesma (Jujuy), el resto era oriundo de la ciudad de Salta.

Los datos registrados por Vega han sido utilizados a modo de testigos críticos de la información obtenida en nuestras campañas. En ellas entrevistamos a una gran cantidad de "indios" integrantes de las comparsas "Los Tobas", "Los Quilmes", "Los Teucos", "Los Tonkas", "Los Indios Timbúes", "Los Pampas", "Los Toikas", "Los Tobas Cobrizos", "Los Cumbranos", "Los Mayas", "Los Koibas", "Los Yaravíes", "Los Hijos del Sol y la Luna", "Los Halcones", "Los Bigue", "Corazones Alegres", "Alegres de la Puna", "Lirios Rojos", "Flor de Lirio"

y "Los Diamantes de Oruro". A todos estos grupos hemos registrado su repertorio cancionero en cinta magneto-fónica. Nuestros informantes calificados —todos nacidos en Salta—, fueron:

Ramón Edgardo Avila (REA), nacido en 1941.

Jesús Ramón Estrada (JRE), nacido en 1943.

Víctor Hugo Gutiérrez (VHG), nacido en 1950.

Nuestros registros y el material recogido en 1938 se complementan, posibilitando la realización de un análisis comparativo entre ambas épocas, respecto del tema elegido.

Organización interna de las comparsas

La comparsa salteña se estructuraba de acuerdo a un sistema de jerarquías funcionales respetadas dentro del margen de elasticidad propio del ambiente de camaradería que siempre caracterizó a estas agrupaciones. Todas se han originado en los suburbios capitalinos y —como aún ocurre—, se nutrían con individuos cuya extracción social estaba marcada por los escasos recursos económicos de que disponía su grupo familiar.

El esquema típico de una comparsa completa en formación de marcha, era el siguiente:

```

      A
      B
    C  C  C
    D      D
      E
    E E E E E
    F      H
      G  I
    J  K  J
    J  K  J
    J  K  J
    J  L  J
  
```

A: "Cacique". Era y es la figura fundamental de la comparsa, por tratarse generalmente de su organizador y "director artístico". Se accedía a ese cargo por el prestigio personal que le confería el conocimiento de un amplio repertorio lírico-coreográfico tradicional o su reconocida capacidad para recrearlo, con la colaboración del resto del grupo, o en forma individual.

"Forman el repertorio tres o cuatro meses antes de carnaval. El cacique lleva ya las canciones... las canta y los demás las aprenden de oído". (AC)

"Hacemos la letra y después le buscamos el tono, para que no sean todas iguales. Hay algunos [cantos] que son más lentos, más rápidos... uh, tenemos un lonpley... cualquier cantidad". (VHG)

Como autoridad principal, el "cacique" se encargaba, durante las recorridas de la comparsa, de custodiar el dinero recaudado, guardándolo en una bolsa llamada "yisca". (Deturpación del término *yica*, que en lengua *mataco* significa "bolsa").

"El cacique es el que lleva una bandolera con la plata que van recaudando. Cantaban una canción, entonces ahí le ponían la plata. Siempre se acercaba mucha gente... entonces todos ponían un poco. Y cantaban hasta que creían que había suficiente". (REA)

La ubicación natural del "cacique" durante las formaciones estáticas y "saludos" era, como ahora, al frente de la comparsa. Sin embargo, cuando el grupo marchaba, su jefe suele "bajar" y "subir" constantemente por la formación, y aún serpentear entre los bailarines en movimiento, supervisando la justeza coreográfica o el afiatamiento del canto.

B: "El hijo del cacique", que no estaba necesariamente unido a éste por el vínculo filial. Se trataba de su ayudante en tareas de menor importancia. Por lo general, era un menor de edad, razón por la cual su autoridad ante la "tropa" era simbólica.

C: Los "Tobas" —también llamados "Segundos Ayudantes"—, eran los verdaderos supervisores de ceremonial en el conjunto. En las antiguas comparsas nunca faltaban el "toba", y las más numerosas llegaban a poseer hasta tres

de estos personajes, quienes solían empuñar un látigo (símbolo de autoridad que ocasionalmente empleaban para corregir drásticamente el mal movimiento de algún otro integrante). Actualmente, la denominación "toba" ya no se recuerda, pero no ha desaparecido su función, que corre por cuenta de "caciques menores", subordinados al principal.

D: "Rey" y "virrey". Su presencia no era constante y sus respectivas funciones no aparecen muy claras en el recuerdo de los informantes. Concretamente, formaban parte del grupo de "diablos", de los que se diferenciaban por estar tocados con coronas. Hoy en día han desaparecido.

E: "Diablos" o "diablos rasos". No poseían corona. Ubicados en las formaciones según el esquema, eran los únicos autorizados por el "cacique" para romper el orden de formación. Su principal cometido durante la marcha era evolucionar saltando y gesticulando, mientras amenazaban o provocaban a los espectadores de sexo masculino; o requebraban a las niñas, a veces empleando léxico de subido tono. Para la década del cuarenta, algunos de estos "diablos" fueron reemplazados por "zorros" que copiaban en su vestimenta al legendario héroe popular mexicano, difundido por el cine a través de los "episodios" para consumo infantil.

"Eran los diablos con capa roja, la ropa toda roja. Y con un gorro de diablo, con las astas. Y había peleas en la calle [por su culpa]. Dos zorros, dos diablos, o cuatro diablos sin el zorro. Estaban disfrazados como el zorro, ése de las películas... con la zeta". (REA)

El "diablo" conserva plena vigencia entre las comparsas actuales, aunque sin duda un poco descolorido en su accionar. También los "zorros" son un elemento constante, pero únicamente en las comparsas exclusivamente infantiles, que antes no existían.

F: "Brujo". Se trata de una representación bastante ingenua del *shamán* característico de algunas sociedades tribales. Su misión era y es provocar el asombro y aún el susto de los niños. Uno de sus números habituales era el de oficiar de "tragafuego", recurso de extracción circense que aún hoy logra

el efecto buscado. En el "corso" de 1981 comprobamos que su figura sigue siendo uno de los números fuertes de toda comparsa. El "brujo" de "Los Tobas Cobrizos", por ejemplo, desfilaba con una serpiente lampalagua (*Constrictor constrictor occidentalis*) enroscada en su cuello, la que en ocasiones acercaba a los niños del público o depositaba en el suelo para que —obedeciendo a un lógico adiestramiento previo— el reptil se deslizara por entre las piernas abiertas del "shulka".

G: El "shulka" ("hijo menor" en quechua), constituye también un elemento constante. Siempre es un niño de corta edad que cumple el papel de mascota. Generalmente marcha casi a la par del "brujo", aunque puede hacerlo a la derecha del "cacique", reemplazando a su "hijo". Hoy en día, como otrora, puede ir armado con lanza o portar una caja. Más adelante veremos cómo el "shulka", en específicas circunstancias, se convertía en una figura de importancia estratégica fundamental.

H: "Reina". Era un componente no indispensable. Como el resto de los integrantes, era siempre un varón, pero en este caso vestido con ropas de mujer. A diferencia de los otros disfrazados, la presencia de la "reina" parece haber sido producto de modernas influencias recibidas de los carnavales de la Capital Federal.

En los "corsos" salteños actuales es habitual observar grupos de travesti integrando "murgas", acerca de las cuales nadie puede poner en duda su origen porteño, ajeno a todo contexto tradicional provinciano.

I: "China". También era un hombre disfrazado de mujer, pero con su piel teñida de manera que simulara pertenecer a la raza negra (rasgo del antiguo carnaval porteño y montevideano). Como auxiliar que era de la "reina", ha desaparecido junto con ella.

Hoy puede verse a veces una "negra" participando del "corso", pero en forma independiente, sin integrar ninguna comparsa. Mantiene tanto la representación del cambio sexual como el oscurecimiento de la piel y en ocasiones ejecuta la armónica de boca mientras desfila.

J: "Indios". Siempre han sido los personajes típicos del viejo carnaval. Aquellas comparsas contaban, a lo sumo, con treinta "indios", cantidad que hoy ha aumentado notablemente, por adaptación a específicos reglamentos.

"Ahora la municipalidad les ha exigido esa cantidad de gente. Que sean más de cien... ciento cincuenta. Claro que los premios son más o menos [interesantes]. Este año ha sido de cinco mil millones de pesos. Entonces, [si son] ciento cincuenta personas, les toca... qué sé yo... diez palos a cada uno". (REA)

Por la vestimenta utilizada —en la que siempre tuvieron lugar destacado las plumas coloreadas— estos "indios" siempre constituyeron una recreación muy libre de los indígenas del Oeste norteamericano, evidentemente más célebres que los de nuestro territorio por obra de los *westerns* cinematográficos y televisivos. Incluso en los nombres de las agrupaciones se hacía notoria aquella influencia: "Los Mohicanos", "Los Comanches", "Los Cochise", etc. En las denominaciones de los actuales "indios" se evidencia —sólo en ese aspecto— una notoria intención nativista, sin duda merecedora de adecuado asesoramiento. En realidad, los jurados del "corso" no prestan atención a detalles de este tipo —ni de otros más significativos— y otorgan despreocupadamente los premios a los disfrazados que ostentan los más voluminosos y pesados aditamentos o que ensayan frente al palco las más insólitas cabriolas, aunque desconozcan, por ejemplo, las normas de la *vidala* tradicional.

Hasta hace unos veinte años, la principal responsabilidad del "indio" era el ataque armado a otras comparsas y la defensa de la suya. Para ello iba munido de una lanza, hacha o garrote de madera.

"Se encuentran y se pelean a lanzazos". (AC)

"Claro, era una forma de eliminar a una comparsa. Romperles la cabeza, tirarle los gorros, quitarles las plumas..." (REA)

Esas armas aún las conservan, pero ahora revisten un carácter decorativo, desprovisto de su original aplicación bélica.



*"Cacique" de "Los Mayas",
de la ciudad de Orán. (Foto:
R. Pérez Bugallo, 1980)*



*"Brujo" de la comparsa
"Teuco". Ciudad de Salta.
(Foto: R. Pérez Bugallo,
1980).*

*Un "indio" armado con
lanza y escudo. (Foto:
R. Pérez Bugallo, 1980).*



*El "shulka" de la
comparsa "Tonka".
(Foto: R. Pérez Bugallo,
1981).*

Lo común era que cada conjunto poseyera dos columnas de "indios". Pero cuando estos eran numerosos, se distribuían en cuatro columnas. Los de los flancos recibían el nombre de "orilleros" y los del lado interno "tras-orilleros".

K: "Cajeros". Eran los ejecutantes de caja y rara vez sumaban más de tres.

"En ese tiempo las comparsas eran más chicas; no pasaban de treinta, cuarenta, más o menos. Y estaban compuestas por indios. Además estaban los cajeros". (REA)

En la actualidad el "cajero" y el "indio" se funden en un solo personaje. Y su número se ha multiplicado a tal punto que no es raro ver comparsas que ostentan dos o más columnas de cincuenta "indios" con caja cada una.

"Los indios marchan en doble columna. Para cantar forman en media luna, con los diablos atrás". (PAD)

"La caja del indio es chica, para que pueda hacer los movimientos, las coreografías... bailar y saltar. Entonces es fácil de manejar. El indio pone la caja en una mano y con la otra la golpea". (REA)

L: "Músicos". Generalmente no eran más de dos o tres. Tocaban la guitarra mediante rasguídos, dando base armónica al canto colectivo. El "cacique" o los "tobas" podían integrar la orquesta ejecutando la "flauta" (armónica de boca), o un mirlitón compuesto por un pequeño peine o un trozo de caña y un papel de seda. Alguno de los "indios" solía también soplar un "pito", silbato similar al utilizado por los árbitros de fútbol.

"La comparsa se compone de dieciocho, veinte, veinticinco, hasta treinta y cinco personas. Llevan dos cajas, tres guitarras y tres pitos de **referee**". (AC)

Hoy no es común ver en las comparsas otro instrumento musical tradicional que la caja. Los otros han desaparecido completamente y hasta el canto de la **vidala** peligra ante la competencia de la amplificación electrónica.

"Muchas veces no ensayamos cantar con caja. Porque ni los jurados pueden oír lo que cantamos, con tanto batifondo que meten los parlantes. A veces, antes del saludo, queremos cantar para

el palco, pero nos dicen que sigamos, nomás". (VHG)

El "corso" moderno ya no es aquella fiesta de la que participaba la mayoría del pueblo: ahora es un espectáculo que busca preferentemente la atracción del turista.

"En tiempos de antes se hacía el corso en la Plaza Nueve de Julio, alrededor. Y la gente iba por detrás de las carrozas y de las comparsas, caminando, dando vueltas, tirando agua y papel picado. Ahora ya no, desde que se hizo la avenida Belgrano. Ahora comienzan a marchar las comparsas en la calle Alvear y terminan en la calle Lerma. Son como diez cuadras. Ponen tribunas a la vuelta, de los dos lados de la calle. Tribunas y palcos, y se cobra entrada para el palco y la tribuna. Y la gente que quiere ver tiene que pagar. Si no, se acomoda al pie de la calle". (REA)

Entre las novedades introducidas desde Brasil —vía Buenos Aires— se destaca el "tumbador" (o "tumbadora"), instrumento musical con no más de una década de asimilación.

"Esos tumbadores los estarán usando hace cinco, seis años atrás. Claro, cuando ya empezaron a agrandar las comparsas, les buscaron otra forma... que suene más fuerte. De eso hará diez años... (REA)

Repertorio musical

Todas las comparsas sin excepción cantaban y cantan **vidalas**, canción exclusiva del carnaval. Dejamos que los propios informantes nos digan cuándo y para qué lo hacían.

"Paseaban por los barrios y todo el mundo los salía a ver. Entonces, ponían en el suelo un collar de corcho, de tapitas de cerveza o de huesos con un hilo adentro y saltaban a la vuelta; hacían figuras, bailaban y saltaban. Y la gente ponía ahí la propina para el que cantaba. En esa forma se recaudaba el dinero para comprar las plumas, los espejos, la tela para hacer la ropa. Cantaban por diez pesos, que en ese tiempo era un montón de plata". (REA)

"Sacaron, el año pasado, tres pesos con cincuenta. Pero a veces no se saca ni lo que se gasta en vestir". (AC)

Para los años treinta, muchas canciones de comparsa evidenciaban ya algún grado de deterioro con respecto a la típica formulación estrófica de la especie. Tal el caso del siguiente ejemplo, donde cada estrofa ha conservado solamente el primer verso de la cuarteta, a lo que se suma un estribillo francamente incoherente:

Nº 148) Vidala. (Salta, Cap., 1980)

Carnaval llegando al pueblo
"De lejos me está quemando,
mi dueña se ha arrepentido,
dicen que la pago mal".

Somos los indios "Los Tonkas"
"De lejos me está quemando,
mi dueña se ha arrepentido,
dicen que le pago mal".

Pa' cantar la despedida
"De lejos me está quemando,
mi dueña se ha arrepentido,
dicen que le pago mal".

O el que sigue, donde la estrofa tiene el 2do. y el 4to. versos iguales, sin que lleguen a constituir un estribillo:

Nº 143) Vidala. (Salta, Cap., 1981)

Con letra 'e sangre se escribe "Tonka"
"Tonka" es el nombre del carnaval
para mi villa dejo el recuerdo
"Tonka" es el nombre del carnaval.

Y por último, aquellas **vidalas** que carecían por completo de estribillo o frase repetida entre los versos de la cuarteta:

Nº 702) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Almas buenas y sencillas
venid todos a escuchar
lo que dicen "Los Chamol"
en el arpa del juncal.

Nº 3) Vidala (Salta, Cap., 1981)

Ya se ha muerto el carnaval,
no lo lleven a enterrar
héchenle poquita tierra
que se vuelva a levantar.

Con todo, pese a esos deterioros, nadie dudaba aún en identificar aquel canto por su nombre genérico de **vidala** o **vidalita**.

"Tomamos las vidalas viejas y las reformamos". (AC)

"Antes salían más comparsas. Pero las vidalas han sido siempre de ellos". (AT)

"Pasodobles y varias canciones modernas alternan en el repertorio, pero predominan las vidalas, de dos a diez. Antes había mucha gente que cantaba vidalitas con guitarra". (Carlos Vega, manuscrito citado).

Los "indios" actuales, en cambio, han olvidado el nombre de **vidala**, aunque mantienen intacto el sistema tonal y el esquema fraseológico de la especie.

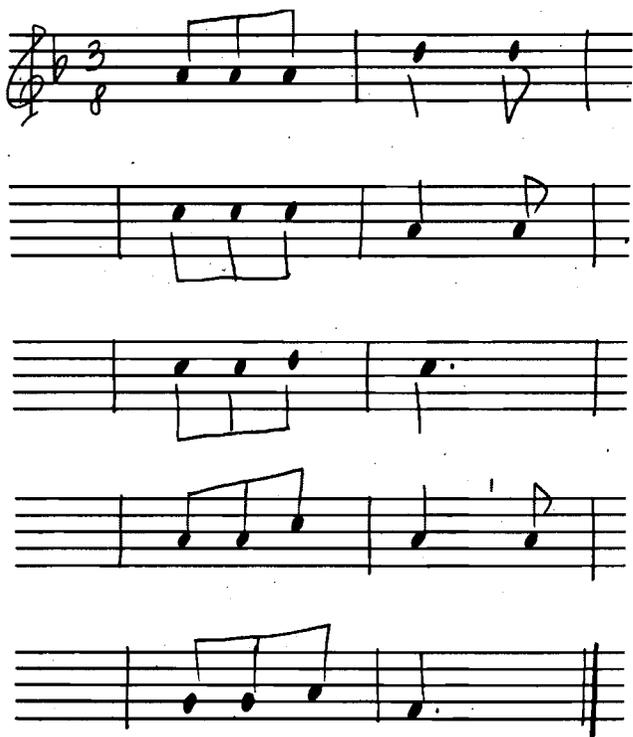
"Los días de carnaval ya salían las comparsas a recaudar fondos. Y recaudaban cantando... coplas". (REA)

"Todas las canciones las hacemos nosotros. Todos han hecho las bagualas. No... no son bagualas. Son cantos de indio... chayas. Vos tenés el ritmo de la comparsa y así se va sacando. Son distintos tonos. Pero no tiene un nombre". (VHG)

"Esto es una canción. Prácticamente la he hecho yo en homenaje a mi madre que ha muerto el año pasado. Entonces, como nosotros sacábamos la comparsa de lo de mi madre, yo le he hecho un canto para ella". (JRE)

La antigua **vidala** servía para todo tipo de ocasiones. Algunas de ellas eran recreaciones de temas puestos en boga por la radio, en cuyo caso se las consideraba "canciones". La letra de la **vidala** que transcribimos a continuación está basada en la del tango "Clavel del aire", de Juan de Dios Filiberto. Curiosamente, en la transformación adquirió melodía pentatónica.

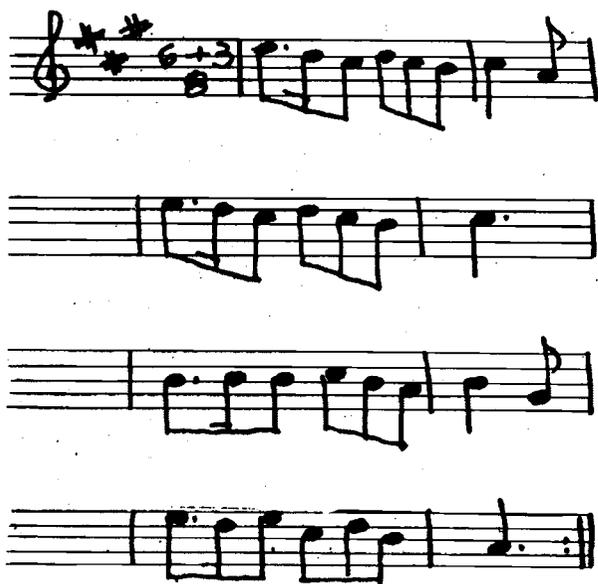
Nº 718) Vidala. (Salta, Cap., 1938)



Clavel del aire,
así era ella,
como una flor.
Quedó prendida
en mi corazón.

Muchas vidalas musical y poéticamente tradicionales servían como serenatas:

Nº 705) Vidalita. (Salta, Cap., 1938)



Las estrellas en el cielo
forman un cuadro imperial:
mi corazón por el tuyo
y el tuyo no sé por cuál.

Las estrellas en el cielo
contalas de dos en dos;
si te parecen muy muchas,
mucho más' te quiero yo.

Nº 719) Vidala, (Salta, Cap., 1938)

Los cabellos de mi rubia
no se lavan con jabón.

"Mas ahura son libre.
No hay quien me prive
soy dueño de amar".

se lavan con limón verde,
sangre de mi corazón.

"Más ahura soy libre.
No hay quien me prive,
soy dueño de amar".

El último ejemplo transcrito resulta un buen modelo de lo que ha sido la forma tradicional de la vidala antes de su deturpación. También lo es el próximo, utilizado a modo de presentación:

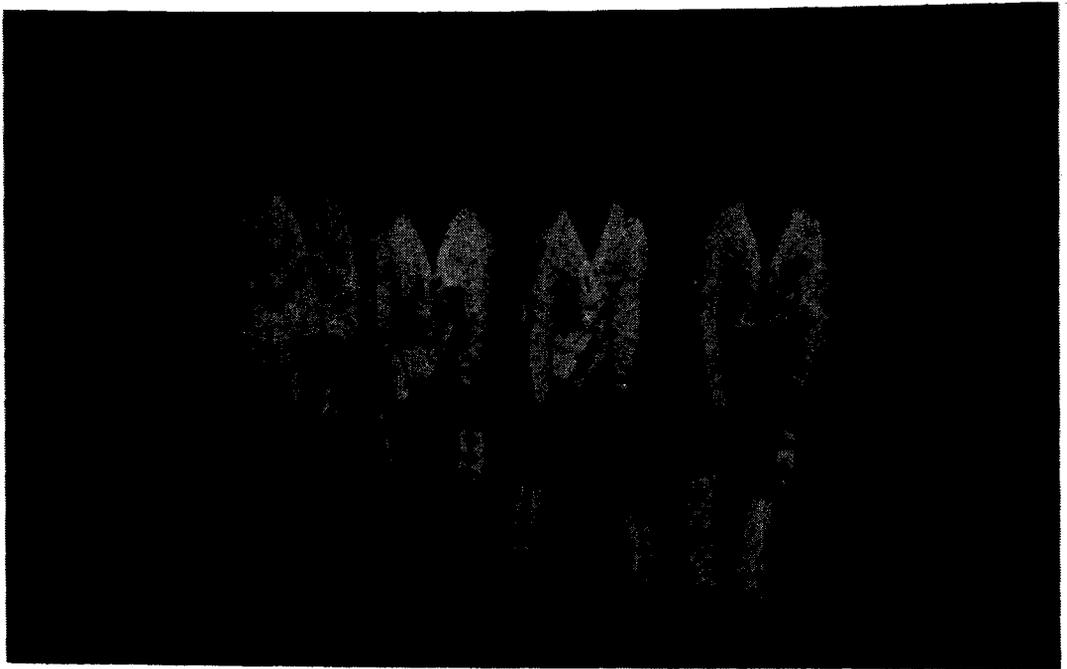
Nº 724) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Si quieren saber, señores,
"Amorosa salteñita",
de dónde somos nosotros
"A las cuatro 'e la mañana"

voy a empezar a cantar,
"Amorosa salteñita";
no me confundan con otro.
"A las cuatro 'e la mañana".



*Dos "cajeros" de
"Los Tobas Cobrizos".
(Foto: R. Pérez Bugallo,
1981)*



Grupo de "cajeros" desprovistos de sus tocados de plumas. (Foto: R. Pérez Bugallo, 1981)



*Comparsa infantil con
cajas y tumbadoras.
(Foto: R. Pérez
Bugallo, 1982).*



Una comparsa desfilando en el "corso" salteño. (Foto: R. Pérez Bugallo, 1983).

Las frases "Con su permiso señores", "Señores dueños de casa", "En este barrio señores", etc., siguen aún vigentes en el comienzo de muchas vidalas que se dedican a alguna persona o familia en especial. Transcribimos la letra de una de ellas, de reciente factura:

Nº 144) Vidala. (Salta, Cap., 1981)

Con su permiso
dueña de casa
aquí le vengo
sólo a cantar
una coplita
que siempre llevo
que siempre llevo
pal' carnaval.

Y a los señores
acá presentes
una canción,
quiero brindar
para que lleven
todo el recuerdo
todo el recuerdo
del carnaval.

Nº 142) "A mi madre" (Vidala). (Lima, Cap., 1981)

También se han documentado vidalas en cuya letra el "cacique" hacía pública alguna circunstancia particular de su vida. El primer ejemplo que transcribiremos se lo dictó FG a Carlos Vega, luego de un frustrado viaje de "Los Indios Chamol" a la Capital Federal. El segundo lo recogimos personalmente de labios de JRE, de quien en la pág. 80 hemos registrado textualmente su motivación:

Nº 726) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Este domingo pasado
me hicieron llamar
de Buenos Aires.

No he podido ir,
causante los rieles
del ferrocarril.

Porque me cobran muy caro
por ferrocarril,
causante el dinero,
no he podido ir.

Madre querida
madre adorada
ya te me fuiste
a descansar,
esta comparsa
marcha muy triste
marcha muy triste
pal' carnaval.

Y al retirarme
yo me despido
triste y sentido
del carnaval
fuiste la madre
de esta comparsa
los "Indios Tonkas"
recordarán.

Pero la **vidala** era también un canto de guerra. Veamos cómo solía culminar el lírico recorrido.

Los "encuentros" de comparsas

"Se llamaban 'encuentros'. Me acuerdo que de noche, se armaba. Terminaba el corso y veníamos cantando por la calle, por todos lados. Y no faltaba que aparecía otra comparsa... y el encuentro era inevitable". (REA)

Las comparsas, antes de combatir, desarrollaban una auténtica ceremonia bélica. Como primera medida se colocaban una a la par de la otra, de manera que los "orilleros" de cada grupo quedaban frente a frente. Alguien trazaba una línea divisoria entre ambos campos (algo así como el conocido desafío infantil de "pisar la raya"), mientras los "indios" enfrentados emprendían una hostil gritería con ánimo de amedrentar al bando contrario. Esta etapa preparatoria recibía el nombre de "honor del caso" Y ya podía escucharse amenazantes **vidalas**, algunas de las cuales transcribimos:

Nº 717) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Nº 725) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Mi padre plantó un peral
cubierto de perlas finas

"Llorá Juanita, llorá,
recién vengo a conocer tu amor".

y en el cogollo más alto
se asentó una golondrina.

"Llorá Juanita, llorá,
recién vengo a conocer tu amor".

Por el pico hechaba sangre
con las alas se batía

"Llorá Juanita, llorá
recién vengo a conocer tu amor".

diríjense al escribano
con la pluma que escribía.

"Llorá, Juanita, llorá
recién vengo a conocer tu amor".

Nº 703) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

De las tierras que ha'i andado
con el tiempo y la mudanza
a estas horas voy llegando
...traigo de guía mi lanza.

Cacique con su ayudante
si es que me quieren llevar
han de tirar bien sus líneas
no se vaya a equivocar.

"Con mi comparsa formada
ni pena me da".

Nº 700) Vidala. (Salta, Cap., 1938).

Yo soy el indio más fiero
 "Y adiós, ya me voy"
 con corazón de salvaje
 "Su dueño soy"

.....

"Si los otros mandan suspender, pasan a los 'honoros amistosos'. Añaden a todo esto el darse las manos". (PAD)

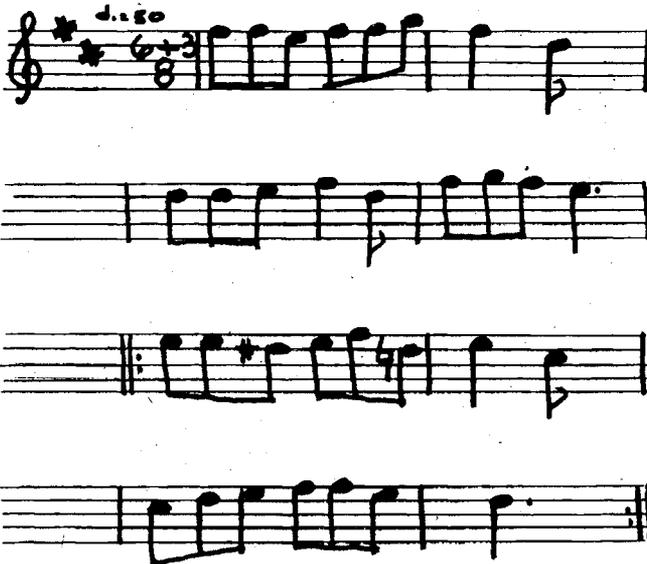
En los "honoros amistosos" cada comparsa cantaba una vidala que, por el contenido de sus versos, recibía precisamente el nombre de "amistoso". Es el único tipo de vidala que sobrevive en la actualidad:

La contrapartida del "amistoso" era el "rigoroso", un desafío cantado en el que no faltaban los insultos. Transcribiremos dos de las letras de "rigoroso" que resultan potables para su publicación:

Nº 709) Canto con caja. (Salta, Cap., 1938)

De esta banda a la otra banda
 de este río al otro río
 he'i de pelear a morir
 hasta quitar lo que es mío".

Nº 6) Vidala. (Salta Cap., 1981)



Aquí saludo señores
 con la alegría del carnaval
 nos vamos agradecidos
 por su buena voluntad".

Nº 777) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Respetable a los señores
 "La salteñita"
 llegue al pie de su bondad
 "Vengo a cantarles
 por mi voluntad".

a su presencia he llegado
 "La salteñitá".
 soy del parque Rosedal.
 "Vengo a cantarles
 por mi voluntad".

Nº 717) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Cacique con su ayudante
 cómo está y qué anda haciendo

"Ya no ha'i de volver
 y si lo encuentran "Los Indios Cobrizos"
 se lo han de llevar
 de su pago a otro lugar".

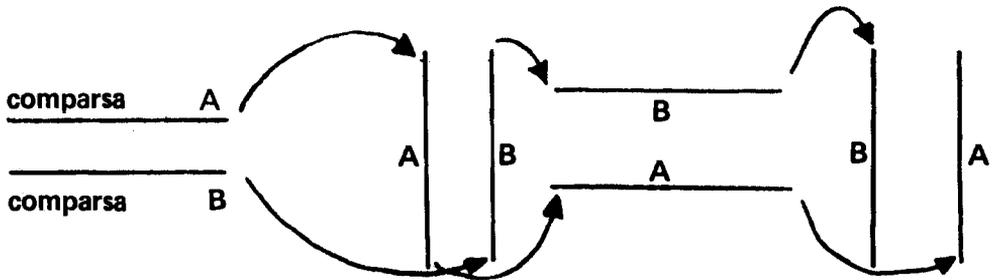
Como amigo le prevengo
 que se ajuste el chiripá

"Ya no ha'i de volver
y si lo encuentran "Los Indios Cobrizos"
se lo han de llevar
de su pago a otro lugar".

Voy a copar la parada
voy a flamear con mi espada,
etc.

"Si los otros, por toda contestación,
dejan seguir y cantan un 'rigoroso',
empiezan los 'honmores a cuadro',
que son preliminares de la pelea". (Carlos Vega, manuscrito citado).

Los "honmores a cuadro" consistían
en movimientos de baile por parte de
ambos batallones de acuerdo a un es-
quema pautado por la costumbre, que
era el siguiente:



"Se encuentran los indios y primero
se busca la amistad. Y si el otro bando
no quiere saber nada, dicen: '—Hay en-
cuentro, hay encuentro...'. Entonces
bailan... y se agarran a palos". (REA)

Si los desplazamientos descriptos no

eran coordinados, quedando algún reza-
gado o descolocado, la comparsa rival
lo cautivaba. También se solían hurtar,
mediante movimientos sorprendidos, ele-
mentos de la vestimenta. Y todo tenía
un precio de rescate.

"Si cautivan un indio, hay que pagar-
lo con plata". (AC)

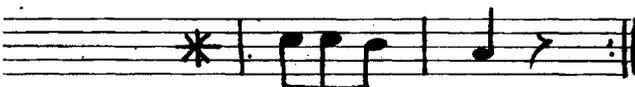
"Los diablos lo agarran y lo llevan
detrás de la línea. Siguen evoluciones
tendientes a rescatar al cautivo. Si no lo
consiguen, pagan el rescate". (Carlos Vega, manuscrito citado).

"Si [el cautivo] es un indio, hay que
pagar toda la bolsa. Si es un gorro: diez
pesos. Una lanza: dos pesos; una plu-
ma: un peso. Si es el shulka: la yisca.
Si es el cacique [nos tienen que dar], lo
que pidamos". (PAD)

La comparsa que lograba cautivar a

un enemigo, lo pregonaba cantando.
Las vidalas propias de esa circunstancia
recibían el nombre de "cautivo":

Nº 698) "Cautivo" (Vidala). (Salta,
Cap., 1938)



Los pajarillos cautivos
"Al pie de un laurel"
se hayan sin poder volar
"Yo firme he'i de ser"
pobre de los pajarillos
"Al pie de un laurel"
cautivos sin libertad.
"Yo firme he'i de ser"

En los cogollos más altos
"Al pie de un laurel"
se asentó una golondrina
"Yo firme he'i de ser"
por el pico echaba sangre
"Al pie de un laurel"
con las alas se batía.
"Yo firme he'i de ser".

Nº 707) **Vidalita.** (Salta, Cap., 1938)

Yo cacé una palomita
 "Qué tiranía"
 con pólvora y munición
 "Ya viene el alba
 ya viene el día"
 un ciego estaba mirando
 "Qué tiranía"
 le pregunté do' cayó
 "Ya viene el alba
 ya viene el día"

Nº 711) "**Cautivo**" (Vidalita). (Salta, Cap., 1938)

Pobre cautivo
 no tenga pena
 sin relación.
 lo vo'a largá.
 "La comparsa
 de 'Los Cobrizos'
 lo cautivó".

La yisca vale
 si quiere salir
 si no los indios
 lo van a llevar.
 "La comparsa
 de 'Los Cobrizos'
 lo cautivó".

Nº 716) **Vidala.** (Salta,

Palomita blanca
 piquito de amor
 alitas azules
 que brillan al sol
 "Presa y cautiva
 la ha traído su amor".

Nº 727) "**Cautivo**" (Vidala). (Salta, Cap., 1938)

Cuando "Los Indios Cobrizos"
 bajaron a cautivar
 "Preso en la jaula
 cautivo está".
 si no largan al torito
 a mi toldo va a marchar.
 "Preso en la jaula
 cautivo está".

Y aquí "Los Indios Cobrizos"
 no cargan ningún rival
 "Preso en la jaula
 cautivo está"

y esto será lo bastante
 ya se vamo'a retirar.
 "Preso en la jaula
 cautivo está".

Si la comparsa despojada se hallaba en inferioridad numérica o física, recurría —antes de iniciar las negociaciones— a una canción que apaciguara los ánimos del oponente:

Nº 697) **Vidala.** (Salta, Cap., 1938)

A mi bandera
 del Palomar
 no me la quieran llevar
 de mi pago a otro lugar.

Si me la llevan
 voy a llorar
 porque sin ella
 no puedo andar.

"Si no pagan, le quitan el disfraz. Después que han pagado, cantan un amistoso para retirarse. Si el cautivo se dispara, lo que es difícil, se hacen pagar a palos". (Carlos Vega, manuscrito citado).

"La comparsa que había capturado a algún enemigo lo metía adentro de una rueda de indios, y ellos, mientras cantaban, le daban con todo". (VHG)

"Había alguno que le habían roto la cabeza de un hachazo, o con el látigo. Porque se hacían... se rompían la cabeza, para quitarse la plata. Y en la pelea, cuando se armaba, le daban la bandolera con el dinero al shulka y le decían: —Bueno, rajá con la plata que nosotros tratamos de cubrirte". (REA)

Lo cierto es que el "encuentro", tradicional o no, alteraba el orden público. Y la autoridad anoticiada no se hacía esperar en su intervención.

"Y venía el escuadrón de caballería, policías a caballo. Y era una de tirar los gorros en alguna casa y rajar. Y volver, después, a buscar las cosas..." (REA)

En la actualidad, sólo muy de vez en cuando puede observarse a alguna comparsa recorriendo los barrios para recolectar dinero. El mayor esfuerzo de estos grupos está ahora dedicado a la organización del desfile-espectáculo frente a los palcos oficiales del "corso", para lograr algún premio en efectivo.

Por esa razón se va perdiendo la vidala, verdadera herramienta de trabajo mediante la cual se obtenían antes espontáneas donaciones.

"Los premios son tres. Por ejemplo, cuatro mil al primero, dos mil al segundo y al tercero mil. Pero igual todos tienen que gastar plata. La comparsa que ha ganado algún premio [importante] alguna vez, ya tiene su dinero para comprar trajes mejores y para incorporar más gente" (REA)

Esta nueva forma de obtención de fondos hace que también la puja entre comparsas con fines de saqueo, carezca de sentido. Por esa causa —sin descontar el freno de un mayor control de las autoridades, que en ocasiones llegaron directamente a prohibir la "salida" de estos grupos— el "encuentro" ha desaparecido, y con éste buena parte de la vitalidad de los cantos colectivos que hemos consignado.

Abordaje teórico final

Pese a las circunstancias históricas diferentes, perviven aún en las comparsas carnavaleras de Salta los requisitos existenciales que según nuestra propia teoría resultan indispensables para considerar folklórico un hecho cultural.

a) La organización de una comparsa evidencia que todos y cada uno de los miembros participan de un específico canal de conocimiento y comunicación que a la vez se manifiesta ajeno a otros sectores de población —los estratos socioeconómicos más elevados—, que no usufructúan estas tradiciones.

b) Este patrimonio aglutinante es vivido como propio por los "indios" de la comparsa, quienes poseen sobre el mismo una conciencia colectiva de propiedad que los identifica como grupo.

c) Por cierto, nadie está obligado —aún dentro de una misma barriada—, a formar parte de una comparsa. Aquel que así lo hace está confiriendo a su accionar la característica de un hecho voluntario, de una vivencia cargada de intencionalidad emotiva que retroalimenta el interés grupal por proteger y conservar lo que los identifica.

Los requisitos que hemos subrayado bastan por sí solos para generar un hecho folklórico. Sólo ellos son necesarios y suficientes para posibilitar la transmisión oral, la tradicionalización, la reelaboración, la vigencia y otras premisas —en realidad variables dependientes—, que hasta ahora se han utilizado para delimitar lo folklórico.

Las comparsas del carnaval salteño constituyen, entonces, un claro ejemplo de hecho folklórico desarrollado en la urbe, al que se adecúa la definición que en 1980 hicimos pública en el Congreso Internacional de Folklore Iberoamericano desarrollado en Santiago del Estero: "El hecho folklórico es una particular estructura de sentido que llega a funcionar durante generaciones como canal de conocimiento y comunicación cuando en determinada situación histórica un grupo geográficamente localizado llega a vivirla consciente e intencionalmente como propia".

Octubre de 1982