

Coloquio Internacional “Verba manent. Oralità e scrittura in America Latina nel Mediterraneo”. Organizado por la Escuela de Doctorado “La interpretación”, sección de Literatura Comparada y Traducción del Texto Literario, por el Departamento de Filología y Crítica de la Literatura, por el Centro Interdepartamental de Estudios sobre la América Indígena (Centro Interdipartimentale di Studi sull’America Indigena - C.I.S.A.I.) de la Universidad de Siena. Siena, 31 de mayo – 1 de junio de 2010.

Bravo Herrera, Fernanda Elisa, “El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino” en Bernardoni, Rodja – Melis, Antonio (a cura di), *Verba Manent. Oralità e scrittura in America Latina e nel Mediterraneo*. Roma: Artemide, 2011, pp. 187-198. [I.S.B.N. 978-88-7575-145-6].

El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino

“Echar coplas”, en el Norte argentino, es una práctica fuertemente enraizada en las zonas rurales, especialmente en los valles Calchaquíes de la provincia de Salta (departamentos de Cafayate, San Carlos, Molinos, Cachi, La Poma), en la Puna y en la Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy, presente también en las provincias de Tucumán, Catamarca y La Rioja. Diversos estudios – entre ellos, los de Alfonso Carrizo¹, Bruno Jacovella² y Augusto Raúl Cortazar³, entre otros⁴ – han establecido que en la región del Noroeste argentino, y que corresponde al antiguo Tucumán, la copla es la forma estrófica preponderante de producción oral en las comunidades campesinas. Además, como lo explica Josefina L. Racedo, la copla

...representa la imbricación de aportes indígenas e hispánicos en la cultura popular muy significativos y con una vigencia actual, en tanto quienes la sostienen y la producen constituyen la población con más antigüedad de localización a la llegada de los españoles y la que ha mantenido de manera más continuada relaciones de producción ligadas a los antiguos modos impuestos por la colonia⁵.

El valor sociocultural de la copla se apoya en un complejo mecanismo en tanto, como lo explica Janet Casaverde:

La copleada es un evento dinámico, interactivo y creativo que permite una verdadera polifonía social proporcionándole una voz a cada uno de los miembros de la comunidad que participan en ella. El canto de coplas no es simplemente una tradición de repetición de textos aprendidos décadas atrás, sino que es más bien un arte popular que cumple una función específica dentro de la comunidad coplera y que trasciende a las comunidades geográficas⁶.

La copleada ha ido adquiriendo en los últimos tiempos formas características vinculadas con la cultura urbana de masas, que se estratifican sobre su conformación

como conglomerado folklórico. Juan Alfonso Carrizo, en sus *Cancioneros* de Salta y Jujuy, señaló en los cantares populares de estas provincias la influencia española, reconocible en el léxico, la fraseología y las temáticas, aunque indicó que había identificado solamente un cinco por ciento de genuino origen hispánico, que eran los que predominaban entre los cantares comunes en Hispanoamérica y España, especialmente andaluces, murcianos, asturianos y, en menor medida, gallegos. Por otra parte, Carrizo admitió que era difícil establecer la influencia de la poesía indígena en Jujuy porque «no basta que un cantar esté compuesto en idioma quíchua para creerlo indígena, es menester que su contenido ideológico también sea indio y esto es lo difícil de precisar, pues hay un profundo vacío en lo que se refiere a la poética popular de la colonia durante los siglos XVI, XVII y XVIII»⁷. Algunos estudiosos del cancionero popular, desde la perspectiva del folklore, han señalado que el sustrato español – conformado por *jachas* o *jarchyas*, villancicos, *cantigas d'amigo*, octavas, redondillas, coplas, romances⁸ – funciona como antecedente de la lírica popular en la región del Noroeste argentino, “traducido” a la semiosfera indígena y a la percepción andina de la realidad. Esta posición no es, sin embargo, compartida por otros estudiosos. Al respecto, María Stella Taboada de Pérez critica los corpus de coplas publicados desde un espiritualismo y un nacionalismo hispánico que han cometido «el error de inventar un patrimonio popular en función de un modelo teórico»⁹ y, por tanto,

Más que debatir entonces dependencias entre el patrimonio oral americano y español, habría que preguntarse el por qué de su pervivencia y similitudes. Más que debatir dependencias entre “la literatura” y “las otras literaturas”, habría que comenzar a reconocer como propias las literaturas plurales que desde sus plurales identidades sociales y lingüísticas nuestro pueblo crea y en las que se representa, siente, piensa, se revela, rebela, proyecta...¹⁰

En *El Primer Nueva Coronica i Buen Gobierno* (folios 319-323), Guamán Poma de Ayala describe el intercambio de coplas con carácter controversial, en el marco de una fiesta ritual entre la Coya y las *ñustas* y entre un hombre y una mujer, y registra un texto de poesía oral improvisada¹¹. En *El lazarillo de ciegos caminantes*, Alonso Carrió de La Vandra, por su parte, describe en el capítulo dedicado a la zona de Jujuy, en lo que era entonces la provincia de Tucumán, el intercambio de coplas, acompañadas por una guitarra y una guitarrilla, en una controversia picaresca¹². Estos dos textos permiten reconocer la presencia de la poesía improvisada con estructuración dialógica – el contrapunto – en la región andina antes de la llegada de los españoles y, además, la práctica de la misma, con el componente musical, en la sociedad colonial. De allí, la heterogeneidad cultural y discursiva de la copla, género poético musical

monoestrófico mestizo de forma colonial, y de la práctica del contrapunto, comprendiendo su carácter heterogéneo¹³, el poliglotismo interno y las relaciones dialógicas de sus componentes¹⁴.

En los Valles Calchaquíes salteños, la gente no diferencia a la copla de la baguala¹⁵. Esta identificación entre la copla y la baguala demuestra la fuerte unidad entre los componentes de naturaleza semiolingüística, es decir, el componente oral literario – la copla, composición breve de cuatro versos octosílabos – y el musical. En la zona de los Valles la copla, a diferencia de la copla española con octosílabo romanceado, sigue una rima asonante en el segundo y cuarto versos, aunque es también posible encontrar formas asonantes, redondillas y rimas alternantes, que evidencian la proveniencia de las coplas de fragmentaciones de glosas, de la cuarteta temática, y de estrofas gloseadoras, tal como se registra en las recopilaciones de Carrizo y de Cortazar. Fanny Osán de Pérez Sáez, en su trabajo sobre la copla de carnaval en los Valles Calchaquíes de Salta¹⁶, analiza la alteración del verso – la reducción del octosílabo salvado por el alargamiento de algunas vocales en el canto – por la fonética regional, y el carácter arcaizante de la *-e paragógica*, registrada también por Leda Valladares en su compilación *Canciones arcaicas del norte argentino* grabada en 1970 por Ricordi. Este último rasgo indica, según Osán de Pérez Sáez, una permanencia etimológica impuesta en la retórica del canto, que no obedece a razones de asonancia, pues se vincula con el sistema de rima de los cantares de gesta de la lírica popular y de los poetas cultos castellanos, estudiados por Ramón Menéndez Pidal en su *Romancero Hispánico* (1953)¹⁷. Con respecto a las recopilaciones de los cantos populares¹⁸, la autenticidad de las mismas es cuestionada por varios estudiosos también de España. Por ejemplo, Luis Díaz G. Viana, al estudiar los textos de Menéndez Pidal, considerados paradigmáticos y “fundadores” de un canon del folklore, indica que estas recopilaciones son construcciones románticas a partir de invenciones idealistas de lo popular, nucleadas alrededor de concepciones históricamente recientes y con fuertes implicancias ideológico sociales, como la “tradicción”, lo “tradicional”, el “folklore”, entre otras¹⁹. Domingo Zerpa, coplero jujeño, por su parte, cuestiona el método seguido por Carrizo, quien «entre charla y charla copiaba los cantares populares»²⁰, explicando que de este modo sólo podía recopilar refranes, leyendas, adivinanzas, pero no cantares populares que no se recitan sino se cantan²¹.

En el Noroeste argentino son varias las formas tradicionales de la poesía oral. Además de la copla – unidad de cuatro versos octosilábicos asonantes – circulan, por

ejemplo, en Jujuy los “remates”, las “tonadas”, las bagualas y en el Valle de Tafí en Tucumán se ejecutan las arribeñas o *jojoi*, coplas cantadas, bagualas tritónicas de pie terciario o binario que constituyen, según Racedo, «las formas más antiguas supervivientes aún hoy, algunas de las cuales han perdido parte del texto»²². Mientras Carrizo define a los remates como los versos que se cantan «para despedir la fiesta, para rematar la diversión»²³, Domingo Zerpa, al estudiar la copla puneña²⁴, rechaza esta definición de Carrizo, compartida por Andrés Hidalgo²⁵, definiendo a los remates como agregados o comodines que, por cortesía, llenan los vacíos, evitando los silencios que se producen durante una rueda de coplas. Zerpa precisa, además, que las tonadas (llamadas también coplas de Pascua en algunas zonas de la Puna) son cantos lentos, quejumbrosos, individuales, presentes en la Cuaresma, en las fiestas religiosas patronales, en los rodeos, que actúan como «invitaciones colectivas para las *brincadas* al son de la flautilla y la caja»²⁶, sin que haya contrapunto pues los integrantes del grupo coplístico solamente repiten el primero y el último de los cuatro versos de las tonadas. Por lo que se refiere a la baguala, Zerpa sostiene que es una especie musical salteña colectiva, difundida en la Puna jujeña a través de la radio y de los discos²⁷.

Por lo que se refiere al componente musical, la copla está sujeta a un ritmo, a un compás que va “hilando” las unidades estróficas, de tal modo que éstas se “sostienen” a través del canto y es solamente a través de éste que se expresan las coplas. Se canta uniendo la voz y la percusión, siguiendo el compás de la baguala, especie musical típicamente serrana, al son de una caja, que es un tamboril rústico regional, un tambor indígena preincaico que, en la zona de los Valles Calchaquíes, se denomina caja vallista, en Perú *tinya* y en Bolivia *huancara*. La caja es un componente importante en el canto de la copla, porque constituye el *alter ego*, el espejo, el eco del que canta, y según la zona pueden variar su tamaño y las técnicas de percusión y agarre. En Salta y Jujuy se toca con un solo palo, denominado *huajtana*. La caja está compuesta por dos parches, el percutor, de cuero de cabra, y el resonador, de pellejo de estómago de vaca, que es atravesado por la *chirlera*, una trenza de crin de caballo²⁸. La caja está presente en el *topamiento* de las comadres, en los rituales de la Pachamama, de la marcación del ganado (la señalada) y en los carnavales. Antes de ser estrenada es costumbre, en algunos lugares, dejarla una noche en una salamanca, una cueva de montaña, para que se llene de fuerzas musicales y se una al duende o diablo del carnaval, pues en tanto la caja debe y puede manifestar «el latido de la montaña»²⁹, su construcción debe seguir un ritual preciso que le otorgará magia

cósmica. La caja acompaña el canto de la baguala, de la vidala y de la tonada, tres géneros musicales del Noroeste argentino que manifiestan «un sentimiento específicamente criollo con fuerte acento indio»³⁰. Manuel J. Castilla, en su recopilación de las coplas del cancionero popular salteño de 1971, refiriéndose al sentimiento presente en éste afirmó:

Aquello bien conocido de que el criollo del norte canta triste cuando más alegre está, es algo que no admite dudas. Y que esta entrañable particularidad suele ser algo rechazante para muchos que no comprenden el alma de este pueblo. [...] Y sin embargo es así no más. La alegría del hombre nuestro se transforma en tristeza cuando canta. Y ello, ese gozarse en el canto, no es sino plenitud vital, una actitud entre despreocupada y filosófica frente a la existencia³¹.

Sobre la importancia fundamental de la caja en la entonación de la copla, María Eduarda Mirande señala la conformación binaria de la voz y del ritmo, del cantor y de la caja, sea en lo referencial como en lo discursivo, y establece que «la caja 'presta' no sólo su voz para cantar la queja, sino que su misma materialidad sirve de referente desde el cual el cantor organiza su mirada sobre la propia existencia»³². Además de la caja, otros instrumentos musicales que en esta región acompañan el canto de las coplas son el *erke* o *erkencho* (corneta fabricada con el asta de un toro colocada en el extremo de una caña de dos metros de bambú), la corneta (el único aerófono, se toca en las *brincadas* y en la danza de los *samilantes*), el bombo (protagonista en procesiones llamadas *misa chicos*). Zerpa, al distinguir los instrumentos musicales que acompañan las coplas, aclara que «todos los demás instrumentos: charango, sicuri, anata, quena, que aparecen como regionales dentro de la geografía folklórica del Noroeste argentino pertenecen a las áreas urbanas, lo mismo que el carnavalito, el bailecito, la chilena, dentro de las danzas nativas»³³.

Leda Valladares reconstruye la conformación musical de la baguala y de la vidala y, siguiendo los estudios de Carlos Vega, fundador del Instituto de Musicología de Buenos Aires en 1936, señala que tanto la baguala como la vidala son ritmos precolombianos³⁴. La baguala, que tendría para Carlos Vega antecedentes en los cantos de los pueblos indígenas de lengua cacana (diaguitas, omaguacas, atacamas, capayanes)³⁵, posee un cuerpo de tres notas del acorde perfecto mayor (tritónica), con ritmos binarios y terciarios. Es un canto solitario, pero pueden cantarla tanto un hombre como una mujer (en octavas); en conjunto, como canto colectivo de una comparsa, es al unísono; y durante las fiestas de carnaval el *solista* canta la copla, cuyo estribillo es repetido por la comparsa, siguiendo la misma melodía. La vidala, por su parte, posee una mayor riqueza de melodías, ritmos y armonías, al seguir escalas

híbridas, bimodales y tetrafónicas y al tener la posibilidad de ser acompañadas, además de la caja, por diversos instrumentos musicales (guitarra, violín, bombos, silbatos, sonajeros). En Iruya (provincia de Salta), se cantan tonadas, cantos tritónicos similares a las bagualas, acompañados con cajas. Las tonadas o coplas de Jujuy pueden ser tonadas de varias notas, de dos a cinco como la pentatonía que se entona en Tarija (Bolivia). Valladares, además, diferencia la baguala de la vidala por la emotividad que despliega: «Las bagualas son furias. Las vidalas son penas, lamentos de amor, el ‘mal pago’ de los sentimientos, ceremonia de las raíces trémulas. Ambas son cantos llorados que braman y gimen en los Valles Calchaquíes»³⁶. Y agrega, en relación con el manejo de la voz:

El canto de la quebrada, el que galopa sobre la caja y la copla, es siempre descoyuntado, llorado o gritado. Canto de tripas y plexo solar. Para expresar, el hombre de campo no tiene límites cuando canta. Recurre a una maraña de explosiones guturales y se expande hasta la plenitud. Es el cantor ‘libre y dueño’ como dice la copla y el que escandaliza al hombre de la ciudad³⁷.

El canto de las coplas puede desarrollarse, como ya ha sido señalado, en un contrapunto, complejo sistema semiótico y práctica social heterogénea, en el que dos copleros, frente a un auditorio que los “juzga”, se enfrentan lúdicamente, cantando alternativamente, hasta que se concluye este “diálogo” con el “remate” exitoso o con el error de uno de los copleros. Además del componente musical, en el contrapunto de las coplas, al componente oral literario se une el teatral, por el cual cada coplero – contrapunteador y contrapuntatario – asume una identidad en una historia que se va construyendo y representando – como actores o personajes – a medida que se van cantando las coplas y exhibiendo el cuerpo en gestos que completan o sustituyen la palabra. En algunos espectáculos públicos, el código de la vestimenta influye en la representación y en el contrapunteo. Tal es el caso de los contrapuntos institucionalizados, en los que el espectáculo y el carácter agonístico conforman los rasgos principales de la *performance*, o en los contrapuntos mediatos o semi-inmediatos, que privilegian, en la primera modalidad, los fines comerciales, mediatizando y estructurando el espectáculo, o, en la segunda modalidad, la experticia artística o de aprendizaje. Si se consideran las instancias enunciativas que determinan el desdoblamiento de los actantes intradieгéticos y extradieгéticos, es posible reconocer en el contrapunteo de las coplas la construcción de sujetos intradieгéticos a partir del discurso, mientras los contrapunteadores (actantes explícitos) articulan esferas vinculadas con la memoria y la identidad colectiva de la comunidad y del

auditorio (actantes implícitos). Esta articulación, que se apoya en el dinamismo interactivo del contrapunteo, opera sobre un sistema de regulaciones performativas e ideológicas, organizadas discursivamente según tendencias hegemónicas y heteronómicas y construidas a partir de la oposición entre lo masculino y lo femenino en sociogramas vinculados con lo sexual y lo religioso³⁸.

Es necesario considerar, dentro del componente teatral, las “danzas” o movimientos que pueden acompañar el contrapunto, aunque estrictamente las especies líricas con la caja no se bailan, sólo se cantan, y tanto los movimientos en círculo como los desplazamientos grupales tienen como función seguir y acentuar el ritmo de la caja. En el Noroeste argentino se practica la ronda, esto es, el canto de las coplas por todo un grupo, en forma unánime, al ritmo de las cajas y, eventualmente, si se trata de trenzadas en verano, de un *erkencho* o *erke*³⁹, mientras los copleros giran, tomados de los brazos, siguiendo la velocidad de las coplas. El patrón del canto sigue un esquema de copleada, en el que la rueda repite los dos primeros versos propuestos inicialmente por un coplero que luego los completa con un remate que es, a su vez, repetido por la rueda. Esta práctica, la copleada en rueda, es definida por Janet Casaverde como un «espacio discursivo interactivo de carácter dialéctico»⁴⁰ en el que convergen y coexisten simultáneamente la colectividad y la individualidad, lo tradicional y lo innovador, lo repetitivo y lo improvisado, el anonimato y la autoría. La estructura de la copleada en rueda define «un espacio circular, cerrado, que sirve además para delimitar un nuevo espacio discursivo creado y mantenido por el canto colectivo»⁴¹.

La práctica de la copla en las fiestas, su ritmo y los desplazamientos de los copleros manifiestan el carácter comunitario y ritual de este canto, la celebración de una comunidad a través del espacio creado con la copla:

El círculo que se ordena alrededor del lugar sagrado de la ofrenda en la fiesta de la *Pachamama*, en que todos los copleros giran tocando por las espaldas al compañero, y cantando coplas se rocían con harina y papel picado; la rueda que forman en Carnaval cuando se mueven a son de la caja; el ofrecimiento religioso del primer trago de la bebida que se va a consumir; el modo concéntrico como rodona al *puntero*; el mito iniciático de la Salamanca que vincula la capacidad del canto con los poderes sobrenaturales, y el uso de la caja que involucra también la relación con un tipo de fe, todo es muestra del significado ritual del canto⁴².

El copleo y los contrapunteos inmediatos rituales de las comunidades andinas, se practican en las fiestas vinculadas con la propiciación del multiplico de animales y cosechas – el carnaval que se relaciona con los cultos de la *Pachamama* y el *Pujllay*,

la *minga*, las *jierras* o *marqueadas* de vacas, las señaladas de ovejas o llamas, los *ródeos* de burros – y con otras circunstancias de la vida de la comunidad, como las fiestas patronales y los velorios, especialmente el “velorio del angelito”. Todas estas fiestas siguen un conjunto de ritos que representan y manifiestan el trabajo comunitario de supervivencia y el carácter propiciatorio y vital del culto a la *Pachamama*, a la cual se le pide protección y multiplicación de la hacienda. Por ello, la copla, en tanto manifestación de una liturgia, «es parte de un culto viviente, de un acto comunitario y ritual [...], una unidad en la compleja red del fenómeno folklórico»⁴³ de un mundo fundamentalmente rural que pervive en su tradición oral. En las comunidades en donde se cantan coplas, como indicó Carrizo, «para expresar un estado del alma y la prohija sin importarle de dónde ni cómo ha venido»⁴⁴, la actualización de la liturgia se realiza en las fiestas comunitarias y familiares, en las que se representa teatral y afectivamente el canto y el sentido de los versos de las coplas, vinculados con las diferentes “celebraciones”. La actualización de las coplas, entonces, depende semánticamente de su realización concreta y efectiva, es decir, de su *performance*⁴⁵ contextualizada, por su carácter connotado. Esto deriva del hecho de que la *performance* es el elemento constitutivo de la forma poética en las culturas orales y es por ella que la experiencia témporo espacial se verbaliza, logrando la participación de los oyentes. Si bien las coplas son unidades autónomas, completas y comprensibles, de sentido y de forma, es su realización contextualizada lo que le permite actualizarse y complejizarse semánticamente, de tal modo que en su *performance* «cobran función elementos no textuales, el ambiente, las relaciones intersubjetivas, las relaciones entre la representación y lo vivido, la importancia de la voz y el cuerpo»⁴⁶.

La *performance*, por otra parte, sigue específicas estrategias intertextuales y discursivas propias de la poética oral, entre ellas: la primacía del ritmo, la acumulación y el estilo formulario. Con respecto a la acumulación y a la repetición, Ong señaló que en las culturas de carácter oral las expresiones poéticas suelen ser acumulativas, no analíticas ni subordinadas, con redundancias que permiten su memorización y repetición⁴⁷. Otras estrategias poéticas de la oralidad son el encadenamiento y la enumeración, que contribuyen a reforzar su conservación y su constante transformación. En cuanto al léxico y la dicción, las variaciones que se registran en las coplas de las provincias del Noroeste argentino, permiten que se reconozca su procedencia, en tanto «un mismo verso suele variar de una zona a otra, ya que por lo común a la adopción sigue siempre una adaptación»⁴⁸.

En la región del Noroeste argentino, además de las fiestas vinculadas con las costumbres ancestrales, como el Carnaval andino en el que se homenajea a la *Pachamama*, o con el calendario cristiano, como la celebración de la Pascua o del Santo Patrón de la parroquia, o aquellas domésticas relativas al mundo agrícola, como la señalada, se realizan eventos específicamente copleros en los que se reúnen y convocan auténticos y genuinos copleros. Son importantes los eventos copleros especialmente en la provincia de Jujuy, entre los que se pueden mencionar el Encuentro de Copleros de Purmamarca, el Festival de la Caja y de la Copla en Rodero (Humahuaca), que ya va por la XXVI edición; y en la provincia de Salta, los Encuentros anuales de copleros en Cachi, Cafayate, Campo Quijano, San Antonio de los Cobres y Salta capital, entre otros. Estas manifestaciones permiten la difusión de la producción poética oral y el desarrollo de actividades sociales a cargo de organizaciones comunitarias locales. Sin embargo, en estos encuentros, las relaciones sociales, la programación espacial, las redes afectivas y de acción y los diversos elementos rituales son diferentes de los que operan en las pequeñas comunidades y en las diferentes fiestas que las comprometen. El impacto mediático y los contactos con otros sujetos y con la cultura urbana de masa pueden modificar, además, la teatralización y la actualización de las coplas, con el riesgo de transformar el momento de su *performance* en espectáculo (semi)turístico y no en un evento comunitario interactivo y creativo.

La conservación de este patrimonio popular, «vivo y en constante transformación»⁴⁹, vinculado con las actividades rurales, agrarias o pastoriles, representa en ámbitos urbanos, cuando se producen migraciones internas, la subsistencia de una expresión identitaria. Las migraciones masivas, con los desarraigos y los contactos con otras manifestaciones culturales urbanas y de masas, tienden a “desarticular” y a crear discontinuidades, fragmentando la copla, mientras la comunidad y la familia actúan como sostenes y conectores de la identidad y la memoria colectivas. Algunas veces pueden olvidarse los versos, al menos hasta que la comunidad se recomponga. Lo que pervive es la tonada regional, la entonación. De esta manera, lo que se olvida por las migraciones, sean los versos o las historias, conforman estructuras ausentes y evidencian la ausencia de los miembros lejanos y del decir que se pierde al desintegrarse el lazo comunitario. Por ello, más allá del enfoque histórico, musicológico o lingüístico que se pueda dar al estudio de las coplas, éstas son fundamentalmente referentes identitarios y culturales vivos, supervivientes, con un fuerte carácter contracultural de resistencia, pedagogía emancipatoria de la

colonialidad y, como «artefactos culturales de nuestros pueblos significan, dan sentido de existencia, cohesionan y reafirman el sentido de lugar, sin pretensiones, sin soberbias, solamente con la necesidad de expresar lo que se ha sido y lo que se es, en una profunda relación entre el ser creador y la comunidad que conoce y re-conoce sus productos»⁵⁰. En pocas palabras, patrimonio cultural intangible a tutelar.

NOTAS

¹ Son fundamentales en el estudio de la poesía oral popular, especialmente en la región del antiguo Tucumán, los trabajos de Alfonso Carrizo: los *Cancioneros Populares* de Catamarca (1926), de Salta (1933), de Jujuy (1935), de Tucumán (1937) y de La Rioja (1942), los *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina* (1945), *La poesía tradicional argentina. Introducción a su estudio* (1951) y *Rimas y juegos infantiles*, publicado póstumamente en 1995 por la Universidad Nacional de Tucumán. Cfr. Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero Popular de Jujuy*, 2ª edic. facsimilar, Jujuy, 2009; Id., *Selección del Cancionero Popular de Salta*, Buenos Aires 1987.

² Bruno Jacovella, *Folklore argentino*, Buenos Aires 1959.

³ De Augusto Raúl Cortazar se pueden citar: *Bosquejo de una introducción al folklore*, Tucumán 1941; *Esquema al folklore*, Buenos Aires 1959 y *Folklore y literatura*, Buenos Aires 1964.

⁴ Enrique Palavecino, *Folklore argentino*, Buenos Aires 1959.

⁵ Josefina L. Racedo, *La copla en el Noroeste argentino*, en *El Romancero y la Copla: formas de oralidad entre dos mundos. España – Argentina*, editor Virtudes Atero Burgos, Sevilla 1996, p. 180.

⁶ Janet Casaverde, *El papel del espacio discursivo creado en la “copleada en rueda”*, en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, editor Ricardo J. Kaliman, Tucumán 1997, vol. I, p. 114.

⁷ Carrizo, *Cancionero Popular*, cit., p. CXXIX.

⁸ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, 6ª edic., Barcelona 1983.

⁹ María Stella Taboada de Pérez, *Los “Cancioneros populares”: ¿rescate o silenciamiento cultural? Aportes críticos a los estudios folklóricos sobre la copla campesina*, en Kaliman (editor), *Memorias de JALLA*, cit., p. 105.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, edic. Franklin Pease G. Y., Caracas 1980.

¹² Alonso Carrió de la Vandra, *El lazarillo de ciegos caminantes*, Caracas 1985.

¹³ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andina*, Lima 1994.

¹⁴ Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, La Habana 2000; Id., *La poesía oral improvisada: un ritual desconocido*, en *Ritualidades latinoamericanas*, coord. Martin Lienhard, Madrid 2003, pp. 281-304.

¹⁵ Andrea Paola Campisi, *“Nosotros los copleros”: la construcción del sistema de la copla desde la perspectiva de sus practicantes*, en Kaliman (editor), *Memorias de JALLA*, cit., pp. 116-123.

¹⁶ María Fanny Osán de Pérez Sáez, *Oralidad y escritura en el Noroeste Argentino*, Salta 2001.

¹⁷ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid 1953.

¹⁸ Además de los *Cancioneros* de Carrizo, cfr. Horacio Jorge Becco (comp.), *Cancionero Tradicional Argentino*, Buenos Aires 1960; Jorge W. Ábalos (comp.), *Coplero Popular*, Buenos Aires 1973; Ricardo Mario Borsetti (comp.), *Antología de la Copla del Noroeste*, Buenos Aires 2008. Entre los numerosos textos que recogen coplas de autoría reconocida, se pueden citar: Lidia Zalazar, *Sentimientos en coplas*, Iruya 2003; Domingo Zerpa, *La Puna al Son de las Cajas*, Jujuy 2004; Eulogia Tapia, *La hacedora de coplas*, Salta 2008; Armando César Torino, *Sembrando coplas*, Salta 2009; Barbarita Cruz, *Coplas de mi tierra... Purmamarca*, Purmamarca 2010. Otras compilaciones clásicas de coplas del Noroeste argentino: Orestes Di Lullo, *Cancionero popular de Santiago del Estero*, Buenos Aires 1940; Jaime Dávalos, *Coplas y canciones*, Buenos Aires 1959; Juan Carlos Dávalos, Manuel J. Castilla, *Coplas para cantar con caja*, 3ª edic., Salta 1966; Manuel J. Castilla, S. Gurevich, *Coplas con picardía*, Buenos

Aires 1975. Es interesante además el largometraje documental *Esta cajita que toco tiene boca y sabe hablar*, dirigido y producido por La Pedregosa Películas y por Lorena García (2009), protagonizado por cantantes profesionales de coplas y por copleras del norte argentino.

¹⁹ Luis Díaz G. Viana, *Los guardianes de la tradición: el problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares*, en "Revista Transcultural de Música. Transcultural Music Review" N° 6 (2000). Revista cibernética: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm>.

²⁰ Carrizo, *Cancionero Popular*, cit., p. C.

²¹ Zerpa, *La copla puneña*, en Id., *La Puna*, cit. p. 47.

²² Racedo, *El Romancero*, cit., p. 190.

²³ Carrizo, *Cancionero Popular*, cit., p. CXVI.

²⁴ Zerpa, *La copla*, cit., pp. 47-56.

²⁵ Andrés Hidalgo, *Panorama de la Literatura Jujeña*, Buenos Aires 1975.

²⁶ Zerpa, *La Puna*, cit., p. 52.

²⁷ Ivi, p. 51.

²⁸ Rubén Pérez Bugallo, *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*, Buenos Aires 1999.

²⁹ Leda Valladares, *Cantando las raíces: coplas ancestrales del Noroeste argentino*, Buenos Aires 2000, p. 31.

³⁰ Ivi, p. 38.

³¹ Manuel J. Castilla (recop.), *Coplas de Salta*, Salta 1971. Cfr. también Id., *Coplas para cantar con caja*, Salta 1972.

³² María Eduarda Mirande, *La matriz binaria de la copla y de las formas de la existencia colectiva e individual*, en *Actas de JALLA 99 Cusco*, comp. Enrique Rosas Paravicino, Lima 2001, Tomo II p. 88.

³³ Zerpa, *La Puna*, cit., p. 53.

³⁴ Valladares, *Cantando las raíces*, cit.

³⁵ Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina con seis ensayos sobre la esencia del folklore*, Buenos Aires 1944.

³⁶ Valladares, *Cantando las raíces*, cit., p. 19.

³⁷ Ivi, p. 37.

³⁸ Marcelo Fortunato Zapana, *El contrapunto como discurso social heterogéneo*, Tesis de Maestría en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Salta, 2009, inédito.

³⁹ Zerpa, *La Puna*, cit., p. 53.

⁴⁰ Casaverde, *El papel*, cit., p. 106.

⁴¹ Ivi, p. 107.

⁴² Osán de Pérez Sáez, *Oralidad y escritura*, cit. p. 53.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Carrizo, *Cancionero Popular*, cit., p. CXXIV.

⁴⁵ Cfr. Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid 1991.

⁴⁶ César Real Ramos, *La copla popular*, en Atero Burgos (editor), *El Romancero*, cit. p. 43.

⁴⁷ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México 1987.

⁴⁸ Ricardo Mario Borsetti, *Prólogo*, en Id., *Antología de la copla*, cit., p. 10.

⁴⁹ Racedo, *El Romancero*, cit. p. 181.

⁵⁰ Adolfo Albán Achinte, *Prólogo. El acto creador como pedagogía emancipatoria y decolonial*, en Liliana Madrid de Zito Fontán, Zulma Palermo, *Cuentan las culturas, los objetos dicen...*, Salta 2008, p. 14.