


La vidala del noroeste argentino: un compendio de silencios, coplas y energías cósmicas

Agustín Arosteguy

Universidad de Buenos Aires.
Facultad de Filosofía y Letras.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Buenos Aires. Argentina

agarosteguy@yahoo.com.ar

 0000-0003-3838-2676

revista

Geo 
USP
espaço e tempo

Volume 26 • n° 3 (2022)

ISSN 2179-0892

e-198497

Como citar este artículo:

AROSTEGUY, A. La vidala del noroeste argentino: un compendio de silencios, coplas y energías cósmicas. **Geosp**, v. 26, n. 3, e-198497, dic. 2022. ISSN 2179-0892. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/198497>. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geosp.2022.198497.es>



Este trabajo está licenciado bajo una licencia Creative Commons

La vidala del noroeste argentino: un compendio de silencios, coplas y energías cósmicas

Resumen

El presente artículo busca reflexionar sobre la vidala como una expresión del espacio geográfico. Partiendo de la idea de que las músicas, cantos, melodías, sonoridades de un territorio conforman las reminiscencias sonoras de ese espacio, se desea pensar que la vidala posee un anclaje geográfico desde varios puntos: el canto, la caja, las coplas, los silencios y el cosmos. Estos elementos no solo caracterizan este género musical ancestral sino que también son los aspectos a partir de los cuales esta forma de expresión musical se vincula con la tierra. En la primera parte, describo el instrumento principal de este tipo de canto: la caja. Y en la segunda, desdoble la vidala en los tres aspectos que la conectan con la tierra: el silencio, la copla y el cosmos. A modo de conclusión, se reflexiona de qué forma la vidala puede evidenciar aspectos de la geografía del noroeste argentino.

Palabras clave: Reminiscencia sonora. Espacio. Canto con caja. Vidala. Noroeste argentino.

A vidala do noroeste argentino: um compêndio de silêncios, coplas e energias cósmicas

Resumo

O presente texto busca refletir sobre a *vidala* como uma expressão do espaço geográfico. Partindo da ideia de que as músicas, os cantos, as melodias e as sonoridades de um território conformam as reminiscências sonoras dos espaços, deseja-se pensar que a *vidala* tem uma ancoragem geográfica com vários pontos: o canto, a caixa, as *coplas*, os silêncios e o cosmos. Esses elementos não só caracterizam esse gênero musical ancestral como também são aspectos a partir dos quais essa forma de

expressão musical está ligada à terra. Na primeira parte, descrevemos o principal instrumento desse tipo de música: a caixa. E na segunda, desdobramos a *vidala* nos três aspectos que a conectam com a terra: o silêncio, a *copla* e o cosmos. Como conclusão, refletimos sobre como a *vidala* pode evidenciar aspectos da geografia do noroeste argentino.

Palavras-chave: Reminiscência sonora. Espaço. Canto com caixa. *Vidala*. Noroeste argentino.

The Vidala of Northwest Argentina: a compendium of silences, *coplas* and cosmic energies

Abstract

This text seeks to reflect on *vidala* as an expression of geographic space. Starting from the idea that the music, singing, melodies and sounds of a territory form the sound reminiscences of spaces, it is desired to think that *vidala* has a geographical anchor from several points: the singing, the *caja*, the *coplas*, the silences and the cosmos. These elements not only characterize this ancestral musical genre but are also the aspects from which this form of musical expression is linked to the land. In the first part, I describe the main instrument of this type of music: the *caja*. And in the second, I unfold the *vidala* into the three aspects that connect it with the earth: silence, the *copla* and the cosmos. By way of conclusion, we reflect on how *vidala* can evidence aspects of the geography of northwestern Argentina.

Keywords: Sound reminiscence. Space. Singing with *caja*. *Vidala*. Northwest Argentinean.

Introducción

Leda Valladares eleva los brazos de las cantoras y cantores provincianos, con la caja vidalera en alto, como ofreciendo una luna preñada de coplas, y así nos regala, salvándola del olvido, una antigua ternura argentina.

Atahualpa Yupanqui

Al buscar los orígenes del canto con caja hay que remontarse al año 1600 aproximadamente, según las ilustraciones del libro de Guamán Poma de Ayala, un cronista indígena peruano que documentó en el antiguo Imperio Inca la presencia de la *tinja*, un tambor de mano que solía ser usado por mujeres y tocado de un modo similar a como es tocado hoy en día en el noroeste argentino. La vidala, uno de los tres cantos con caja,¹ se sabe que este género folclórico tiene su zona de influencia en las provincias del norte argentino de Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero, aunque también llega abarca a Jujuy, Tucumán y San Juan. Si bien concuerdo con la visión según la cual en la geografía existe la idea de “una relación determinista entre el lugar y la cultura – ya que los estilos musicales y sonidos emergen de diferentes lugares, y los músicos se relacionan con sus entornos” (Connell; Gibson, 2003, p. 90-91), creo que en el caso de la vidala ella se conecta con otros aspectos no representacionales que le otorgan otro tipo de aura.

Según la mitología santiagueña, ella nace en sus montes como forma de música para rituales desconocidos y su ritmo posee la característica de llenar de vigor a los cuerpos circundantes. En sus letras el tema principal es la vida de las personas en el monte, aludiendo a los desamores y a las ausencias, con una poesía particularmente tristonca (El arcón de..., [s.d.]). Por ejemplo, la vida de un hachero que trabaja en este ambiente, *la poesía de la vidala, algunas veces resulta tan indescifrable como el mismo monte*. Entendiendo que el monte es un terreno no urbano y sin cultivar en el que predomina una vegetación frondosa, es factible otorgarle una serie de misterios que Atahualpa Yupanqui, influenciado por Ricardo Rojas (1956[1907]), le adjudicaba a este tipo de lugares. Dichos *misterios*, según Rojas, poseían forma de mitos, leyendas e historias variopintas que le otorgaban a este paisaje un halo enigmático y secretos ancestrales.

La vidala se caracteriza por no tener una danza o coreografía vinculada a su música. Se sabe también que es considerada el primer género folclórico argentino porque se constituye paralelamente al Estado-Nación (Irigoyen, 2013). El músico tucumano Juan Quintero nos cuenta que “Nace como una especie folclórica criolla, misturada con elementos culturales propios de la cultura española. A diferencia de la baguala y la tonada, en la vidala también se utilizan otros instrumentos, como el bombo legüero, la guitarra y el violín” (Irigoyen, 2013). Si bien esto es posible, el instrumento típico que acompaña la vidala es la llamada caja, que es una percusión de origen andino.

A partir de esta relación entre el canto, la caja y el paisaje del noroeste argentino, se pretende ahondar en la vidala para encontrar rasgos que la vinculen con este espacio geográfico

¹ Los otros dos son la baguala y la tonada.

y conseguir delinear qué aspectos geográficos **están** presentes en tres elementos que, a mí entender, caracterizan a este género: los silencios, las coplas y el cosmos. Articulando estos tres elementos se procura encontrar conexiones que nos den información sobre los vestigios espaciales en esta música y, a su vez, sobre las reminiscencias sonoras de este territorio. Como inspiración que atraviesa este escrito se postulan dos frases. La primera fue pronunciada por Atahualpa Yupanqui² en la que sentencia que “La **música** es un accidente de la tierra misma, por eso en las montañas, selvas y llanuras americanas, la canción es el resultado de una fusión admirable: el paisaje y el hombre” (Yupanqui, 2012, p. 69). La segunda proviene de Leda Valladares³ quien se guiaba por la energía de la tierra cuando sostenía que “La libertad es la esencia del grito y el grito significa sangría, parto, **develamiento de fuerzas ocultas**. Por ese alarido se expresa la historia del hombre largado a la tierra, **imantado por el cosmos**, agredido por la muerte” (Valladares, 2000, p. 12, resaltado del autor). Hablando del cosmos la musicóloga argentina Miriam García agrega que este canto “tiene que ver con la conexión del ser humano con la tierra y con el cielo. O sea, hay un concepto de universo, de sistema, de cosmos” (Irigoyen, 2013). Aquí resulta pertinente traer a colación el pensamiento del crítico musical italiano Gianni Cesarini (2017) cuando poéticamente declara que la vidala canta a la vida en una forma musical típicamente argentina, y yo agregaría, típicamente del norte argentino.

El artículo se estructura en tres partes. En la primera, se describe el instrumento principal de este tipo de canto: la caja. Partiendo de su origen andino latinoamericano se busca trazar las coordenadas que permiten situarlo en el espacio geográfico en cuestión. En la segunda parte se caracteriza la vidala teniendo en cuenta tres aspectos pilares que, según mi opinión, la conectan con la tierra: el silencio, la copla y el cosmos. Finalmente, a modo de conclusión, se aboga por una descripción de este territorio por medio de esta música tan ancestral como telúrica, tan poética como existencial, tan humana como sideral.

La caja, percusión preincaica que trae en sí los ecos de las montañas del noroeste argentino (metonimia sonora)

La montaña está llena de ecos, por eso el hombre de allí es medio supersticioso con la voz. Baja la voz al hablar, porque el eco le despierta un mundo desconocido que no puede manejar ni dominar.

Atahualpa Yupanqui

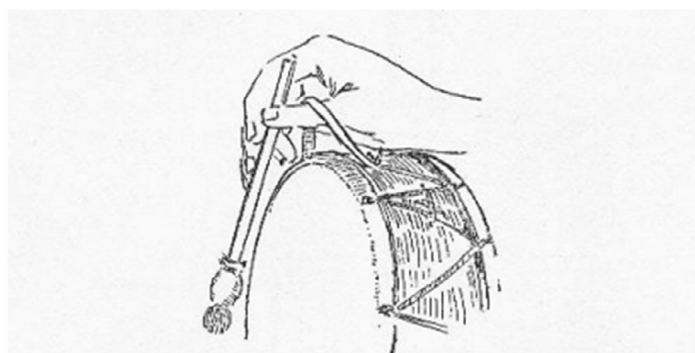
2 Atahualpa Yupanqui, nombre artístico de Héctor Roberto Chavero (Juan A. de la Peña, Pergamino, 31 de enero de 1908 – Nîmes, Francia; 23 de mayo de 1992), fue un cantautor, guitarrista, poeta y escritor argentino. Ampliamente considerado como el músico argentino más importante de la historia del folklore por llevar la música de su país en la década de 1950 a países tan remotos como República Checa, Hungría, Alemania, Bulgaria, Rumania, y Japón en la de 1960, país que recorrió de norte a sur y de este a oeste.

3 Leda Nery Valladares Frías (San Miguel de Tucumán, 1919 – Buenos Aires, 2012), fue una cantante, compositora, literata, poeta, musicóloga y folkloróloga argentina, que realizó un trabajo de rescate y conservación de la música del noroeste argentino.

La caja es un instrumento de percusión, característico de las culturas andinas, principalmente de origen quecha que se extendieron por las actuales provincias argentinas de Catamarca, La Rioja, oeste de Tucumán, Salta y Jujuy y la provincia boliviana de Modesto Omiste. Es de tamaño relativamente pequeño (con un diámetro de aproximadamente 45 centímetros) y su altura varía entre 10 a 15 centímetros. Se encuentra formado por dos membranas de piel tensadas a ambos lados del aro mediante un cordel dispuesto en zigzag. Para confeccionar el aro se suele usar tradicionalmente una madera liviana (siendo el cardón el más utilizado), aunque también se emplea la hojalata. Para los parches se utilizan diferentes tipos de cuero animal, entre los más comunes están los de oveja, cabra y vaca. En la parte inferior del parche se ubican los llamados bordones o más comúnmente chirleras o charleras. Las chirleras, por lo general, son “cerdas de cola de caballo trenzadas que pasan rozando la superficie del parche posterior [...] y su objeto es recibir el castigo del parche en vibración, con lo que se aumenta y particulariza la sonoridad” (Vega, 2016[1946], 93). El instrumento se completa con una manija de cuero de la cual el ejecutante o cajisto/a la sostienen y un palillo llamado *huajtana*.⁴

Por lo general, para este tipo de percusión se emplea solamente un palillo (Figura 1). El/la cajisto/a puede sostener el palillo y la caja con la misma mano o puede hacerlo con la otra, a través de un lazo de cuero atado al encordado que une y tensa ambos parches (Figura 2).

Figura 1 – Caja ejecutada con una sola mano



Fuente: Vega (2016 [1946]).

Figura 2 – Caja ejecutada con ambas manos



Fuente: Vega (2016 [1946]).

⁴ Esta palabra proviene del verbo quechua *huajtay*, que significa pegar (Vega, 2016 [1946]).

En el caso de la Argentina, la caja se utiliza para acompañar rítmicamente bagualas, vidalas, vidalitas y coplas de carnaval. A su vez, está presente en varios rituales en los que se realizan coplas, como, por ejemplo, la marcación de ganado, siembra y cosecha, y el Día de la Pachamama. Hablando de rituales, Leda Valladares en su libro *Cantando las raíces: coplas ancestrales del noroeste argentino* nos cuenta el ritual involucrado en la confección y bautismo de la caja en los valles tucumanos:

[...] mientras se la construye se la mantiene oculta, en secreta relación con su misterio. La caja tiene madrina y padrino. Cuando se la estrena el primero en hacerla sonar es el artesano que la construyó; moja sus parches con bebida alcohólica y bebe para celebrarla. Debe hacerla sonar en la oscuridad. Al agregarle la chirlera se convierte en caja zumbadora y queda en condiciones de vibrar con toda su magia. Entonces se la ubica en el horcón del rancho. Para el cantor vallisto,⁵ la vibración de la caja es el latido de la montaña. En algunas zonas, antes de estrenarla, se deja la caja durante la noche en cierta cueva de la montaña (salamanca),⁶ donde se cargará de fuerzas musicales y se impregnará del diablo o duende de la fiesta del carnaval. Con esta maceración nocturna en la montaña la caja recibe su bautismo (Valladares, 2000, p. 31).

En los carnavales la caja participa de las rondas que se suelen formar en las cuales se cantan en forma colectiva y se realizan juegos de diálogos, improvisando **coplas** siguiendo la tradición oral.

Cantos con caja

Quien efectuó un trabajo sumamente importante en la recopilación y divulgación de este tipo de música fue Leda Valladares. Según la propia Leda Valladares, su aproximación a este tipo de músicas sucedió de la siguiente forma:

Estaba en Cafayate (Salta), era una noche de carnaval, yo tenía 21 años y allí descubrí la baguala. Me desvelaron tres mujeres que se detuvieron frente a mi balcón. Yo nunca había oído hablar de la baguala y entonces me parecía que tenía que ser algo muy misterioso, muy poderoso. Después de escucharlas me prometí recuperar semejante regalo de la tierra. Eran rastros de una canción que tenía muchos siglos y se estaba descolgando, estaba desapareciendo. Salí a buscar los vestigios de este milagro que hasta ese momento desconocía. A mí nunca me había tocado encontrar la voz agreste y salida de la montaña. Pero era un grito muy solitario, y ya ese pobre grito estaba tan viudo, tan solo, que daba pánico. Entonces tomé una especie de conciencia bastante trágica. Un país que estaba al borde de perder su historia, sus tradiciones, y nadie se daba cuenta de que todo eso se estaba muriendo o que ya estaba muerto (Valladares, 2000, p. 31).

5 Se designa a la persona que es natural de los valles del norte de la Argentina (Drae).

6 Cueva natural que hay en algunos cerros (Drae).

Aunque ella menciona solamente a la baguala, entiendo *que lo mismo se puede aplicar al canto con caja en general*, que incluye también a la vidala y a la tonada. Prueba de ello es su trabajo de recopilación, rescate y grabación de estos cantos del noroeste argentino, en donde podemos encontrar los tres géneros folclóricos. Por ejemplo, en el bellissimo disco compacto doble llamado el “Grito en el cielo I y II” (1989, 1990 respectivamente), vemos que la composición es la siguiente: en el volumen I de las 38 canciones, 16 son bagualas, 12 vidalas y 10 tonadas mientras que en el volumen II, compuesto por 34 canciones, 15 son bagualas, 10 son vidalas y 8 son tonadas. Esto nos arroja los siguientes porcentajes: baguala con 43, vidala con 30 y tonada con 25.

Además de esto, en una entrevista radial realizada por Blanca Rébora (1995) a Leda Valladares para la serie *Retratos Sonoros* para la Secretaría de Cultura de la Nación, al ser preguntada por la diferencia entre la baguala y la vidala ella apunta aspectos relacionados con las letras, es decir, el contenido: “casi todas las vidalas son lamentos de amor, en cambio las bagualas tienen temáticas muy distintas [...] hay bagualas alegres, hay bagualas sarcásticas, hay bagualas románticas, en fin, hay bagualas muy trágicas también”. Y más adelante enfatiza: “la vidala se refiere a los amores, a los malos pagos en amores, se queja de los malos pagos en amores. Es la temática obsesa de las vidalas” (Rébora, 1995). En la primera parte de la entrevista, cuando la periodista le pregunta qué fue lo que la impresionó de la baguala, Valladares sentencia:

Fue ese canto de *precipicios*, esos gritos, esos *despeñaderos* del canto que son tremendamente dolorosos y abismales, ¿no?, y además de estar registrado eso se encuentra en todas las culturas ancestrales del tercer mundo, América, África y Asia, se encuentran en los *precipicios* del canto. [...] el canto se *desbarranca*, pero al mismo tiempo se empina y llega a alturas enormes. Así que es un ir y venir de la voz, pero con un dramatismo y un misterio musical nunca comparable a nada de lo que uno escuchó en las ciudades, donde ya la voz está tecnificada o está maniobrada por las modas. Aquello es totalmente natural, cada uno tiene su modo de cantar la baguala, sus falsetes propios... (resaltados del autor).

Es interesante observar que las palabras que Valladares utiliza para describir el canto están vinculadas con el paisaje: *precipicios*, *despeñaderos* y *desbarranca*. Sin explicitarlo su entendimiento del canto con caja parece dialogar con la idea que Ricardo Rojas expresó sobre los misterios del paisaje argentino y que Atahualpa Yupanqui (Arosteguy, 2021) persiguió en cada una de sus melodías y de sus letras: “el canto (de la baguala y de la vidala) es muy dramático y sobre todo responde a ese enorme paisaje y a esa cultura de siglos que está en los tres continentes, Asia, África y América, y que es música de *desiertos*, de *montañas* y de *selvas*” (Rébora, 1995, resaltados del autor). Todo ese conjunto de misterios sonoro-paisajísticos Leda Valladares lo vincula con lo mágico, con el componente esotérico de dichos cantos de los cuales se desconoce su origen exacto pero que, sin embargo, posee un anclaje profundo en dimensión simbólica del territorio (Haesbaert, 1999): “La magia del sonido, la magia del grito y la magia de ese paisaje enorme de donde vienen esos cantos” (Rébora, 1995).

Base melódica de la vidala

De acuerdo a la clasificación de instrumentos creado por Erich von Hornbostel y Curtis Sachs en 1914, la caja se clasifica dentro de la categoría membranófonos,⁷ ya que son las membranas las que entran en vibración y producen los sonidos.

Para Leda Valladares (Rébora, 1995) es importante tener en cuenta que estos tres cantos con caja (baguala, vidala y tonada) pertenecen a tres sistemas musicales distintos. En primer lugar, la baguala corresponde a un sistema de tres notas o tritónico. En segundo lugar, la tonada va de dos a cinco notas, es decir, de un sistema bitonal a un pentatónico. Y, por último, la vidala usa un sistema de tonos y semitonos. En palabras de la propia Leda Valladares “Su línea melódica es ondulada y curva, por momentos un poco laberíntica” y más adelante agrega “Los sistemas musicales que originan las vidalas son varios: escalas bimodales, tetrafónicas y escalas híbridas. De allí la enorme variedad de sus melodías, armonías y ritmos” (Valladares, 2000, p. 18-19). Silvia Long-Ohni (2010) rescata la opinión del musicólogo y compositor argentino Carlos Vega, cuando deja claro que, en la vidala, los versos son octosílabos y responden a un pie rítmico de una nota breve y otra larga. En este sentido, Gianni Cesarini (2017) comenta que en este tipo de composiciones su forma está condicionada por la letra o texto. En ellas pueden presentarse coplas solas, quintillas y/o sextillas, y coplas con estribillos intercalados a los que a veces acompaña una trova. En relación a la estructura melódica aclara:

Se distinguen varios grupos de melodías, según sus determinadas escalas: los antiguos modos de RE y FA, la escala bimodal, con cuarta aumentada, con cuarta justa o con ambas alternadas, con la tetrafónica y la pentatónica, o escalas híbridas con mezclas de estas últimas con europeas, modernas y antiguas. La más constante es el acoplamiento de terceras paralelas (excepto en las vidalas tetrafónicas y pentatónicas).

Para poder entender mejor las diferencias entre estos tipos de coplas, entré en contacto con Cesarini a través de facebook y, a partir de los ejemplos que me brindó, me valí de las canciones del álbum “Grito en el cielo” para caracterizar cada una de las categorías:

- (a) De copla sola, se refiere a la copla tradicional que está compuesta por estrofas de cuatro versos, octosílabos y suelen estar organizadas a modo de cuarteta de romance, donde el segundo y cuarto verso riman; de redondilla, donde riman el primero y el cuarto verso, al igual que el segundo y el tercero; y de seguidilla, compuesto por heptasílabos y pentasílabos. La vidala de Catamarca “Ahí está mi corazón”, corresponde a esa categoría, ya que, como se puede observar el segundo y el cuarto verso riman. Es la décima octava música del primer volumen del álbum “Grito en el cielo”.

7 En total Sachs y Hornbostel (1985) establecen cinco categorías de instrumentos: (1) Aerófonos, que utilizan el aire como fuente de sonido; (2) Cordófonos, donde los sonidos son producidos mediante la vibración de una o más cuerdas; (3) Idiófonos, que están compuestos por materiales naturalmente sonoros; (4) Electrónos, en los cuales los sonidos se producen y/o modifican por medio de corrientes eléctricas (categoría que fue adicionada en una revisión posterior).

- (b) De quintillas y sextillas, es decir, cuando las estrofas están compuestas por cinco y/o seis versos. En este caso la vidala “Vidala sola”, del compositor y músico salteño Eduardo Falú. Es la sexta música del álbum “El sentir de Eduardo Falú (1972)” y está organizada en quintillas y sextillas.
- (c) Como ejemplo de copla con estribillos intercalados, tenemos una vidala de Catamarca llamada “Solo canto esta copla”, que corresponde a la música número 25 del segundo volumen del álbum “Grito en el cielo”.

De este modo, podemos observar la riqueza melódica que posee este género en donde la voz es la brújula que guía y estructura este canto lleno de misterios cósmicos y paisajísticos.

La vidala como reminiscencia sonora del noroeste argentino

*Estos cantos están muy pegados a la tierra, a la naturaleza, a la cosa
cósmica, a lo sideral, sobre todo, al gran espectáculo de la montaña,
a todas las fuerzas del universo.*

Leda Valladares

Según la historiadora de las artes, poeta y compositora argentina Silvia Long-Onhi (2010), vidala es una palabra híbrida entre el quechua y el español, en donde “el sufijo quechua ‘la’ se une tanto a nominativos como a adjetivos para formar diminutivos de gran carga afectiva”. O sea, vidala significa vidita y “representa lo más rico y variado de nuestro folklore” (Valladares, 2000, p. 18). Long-Onhi cuenta que el compositor y músico argentino Josué Teófilo Wilkes cree que la vidala descende del “yarahué”, al que asimismo se vincula el “yaraví”, que es un género literario-musical típico y originario de la provincia de Arequipa, Perú. De aquí se desprende su estrecha vinculación con la vida cotidiana de los habitantes de la región andina de América Latina, de los pastoreos de “las cabras, las llamas, las ovejas. En las siembras, en los carnavales, en la soledad, en el alboroto o en cada arista de la vida de donde vivo y vengo”, concluye la coplera salteña Mariana Carrizo (2020). Estos cantos se entonan en el contexto de desarrollo de estos quehaceres cotidianos que poseen como telón de fondo estos paisajes. En esta línea, Leda Valladares comenta que tal canto “es muy dramático y sobre todo responde a ese enorme paisaje y a esa cultura de siglos que está en los tres continentes, Asia, África y América, y que es música de desiertos, de montañas y de selvas” (Rébora, 1995). Por ejemplo, durante los carnavales del noroeste es común disfrazarse y reunirse en comparsas para tocar, cantar y festejar el carnaval. En el mes de febrero, 40 días antes de la Semana Santa se inicia esta celebración popular; lo primero que se hace es desenterrar al diablo del carnaval representado por un pequeño muñeco llamado *Pucllay* (Figura 3). *Pucllay* proviene del quechua *pukllay* que etimológicamente significa jugar, alegrarse y, a su vez, se refiere a la fiesta que se realiza para agradecer a la naturaleza, a los apus o divinos guardianes y a la madre tierra, Pachamama, que es la que provee los alimentos y la vida. Según se cree, “este personaje es el encargado de fecundar a la Pachamama” y por esto “el Pucllay es sacado de debajo de la apacheta o mojón (montón de piedras) y es ahí cuando comienza la revelación” (Ruggia, 2021).

En el desentierro del carnaval es la hora de la albahaca, la harina y las coplas. El uso de albahaca y la harina tiene su raigambre en la tradición diaguita. En este sentido, Santiago Pfeleiderer (2015) nos cuenta que:

[...] la harina ritualiza un pedido de bienaventuranza o un agradecimiento por la abundancia de los bienes que provee la naturaleza. El ramo de albahaca también tiene un peso fuerte en los ritos del carnaval: colgado de la oreja izquierda, simboliza que la persona está soltera dispuesta a dejarse llevar por los duendes del amor, y si el ramo está sobre la oreja derecha quiere decir que se ofrenda la fiesta a alguien.

En la Figura 4 se puede ver un grupo de jóvenes mujeres en la localidad de Abra Pampa (provincia de Jujuy) con las caras y manos enharinadas sujetando cada una su caja.

Figura 3 – Diversos tipos de muñecos Pucllay



Fuente: Cabrita del Monte. Moda y Design.

Figura 4 – Trío de copleras en el carnaval de Abra Pampa (Jujuy)



Fuente: *El Tribuno de Jujuy*, Salta, AR, 11 feb. 2017.

De Abra Pampa viajamos hasta Andalgalá, ciudad natal de la cantora catamarqueña Nadia Larcher. En 2012 protagonizó un programa que se llamó “El país de la vidala”, en el que recorre diferentes localidades de su provincia, Catamarca, tratando de develar los secretos y misterios de este canto y, a su vez, encontrarse a ella misma como cantora y artista. A lo largo de cuatro capítulos, Nadia Larcher entabla diálogos con diversos exponentes de este género y también conversa con las personas que encuentra en su camino, destacando aspectos que configuran la conexión que este canto posee con la geografía. Ya desde el título del segundo y tercer capítulo, “La vidala se hace copla en los valles” y “La vidala se hace copla en los cerros” respectivamente, se vislumbra este vínculo simbólico y poético con el paisaje. Tanto los valles como los cerros son protagonistas y elementos inspiradores de este canto que reverbera en los ecos que producen el choque de las voces con estas irregularidades geográficas. A lo largo de las casi dos horas que duran los cuatro capítulos, Larcher aborda las sensaciones personales que le provoca la vidala sin descuidar aspectos más profundos que hacen de este canto algo tan mágico. Aunque ella no los tome como elementos estructurantes, ellos son mencionados de alguna manera, ora más explicitados, ora más implícitos. Dichos aspectos, a mi entender, son cruciales para entender la esencia de la vidala.

A continuación discuro sobre el silencio, materia que compone tanto los paisajes como el habla (y por ende también el canto) de los habitantes. Acto seguido, describo el formato de la copla, tan singular y específico, que otorga una fuerza y destaque a estos cantos. Por último, ahondo en el aspecto más misterioso de todos, la energía cósmica que está detrás y que tal vez no pueda ser explicado con conceptos sino con metáforas. Retomando las palabras con las que Leda Valladares describe el canto con caja y que abren este apartado, puedo intuir que los tres elementos mencionados sin lugar a dudas son parte de este universo sonoro que es el noroeste argentino.

Los silencios

Cuando los/as cantores/as comprenden que el canto es también silencio, este se eleva hacia otras dimensiones. Por eso al referirse a los vallistos Valladares sentencia “Nuestro *vallisto* tiene el culto del **silencio**, de modo que cuando canta se le abren las vísceras [...] usa el *do* de sangre y llaga, estallido que va a parar al cielo de la intemperie infinita” (Valladares, 2000, p. 19, resaltado del autor). Ese culto del silencio se entiende como un lenguaje de la geografía del noroeste, es decir, una característica latente y sutil de la naturaleza compuesta por esos paisajes amplios y ondulados, llenos de colores y sinuosidades. En este sentido, el silencio es, arriesgaría a decir, un componente esencial de la vidala y, de algún modo, la estructura, le otorga forma y potencia. Por lo cual se puede decir que el canto, en toda su furia y esplendor, es la representación vocal de esta singular geografía.

Como gran explorador de esta región y eximio cultor de todo lo ancestral e incluso del silencio, Atahualpa Yupanqui en su libro **Este largo camino: memorias**, rescatado y organizado por Víctor Pintos, le destina las siguientes palabras:

Siempre he pensado en el silencio. Una vez casi me volví loco buscando un silencio, buscando un tono que sea la representación del silencio en la guitarra. Primero buscaba en la bordona pero esa cuerda no me decía mucho desde el punto de vista melódico. [...] Busqué algo que la gente diga: “Eso es como el silencio”. Hice “La vidala del silencio”, la toqué bien gravemente, la toqué muchas veces, la toco siempre. Pero solamente para mí es la vidala del silencio, nunca oí a alguien que dijera “cierto, ahí hay algo del silencio” (Yupanqui, 2008, p. 206).

“La vidala del silencio” compuesta en 1942, nació tanto de esa búsqueda del silencio como de la observación de las nubes que pueblan los cielos, en especial el de un “país de montañas azules, [...] que suelen quedar como prendidas de las piedras en la mitad del cerro”, en verdad no son nubecitas, en realidad son “vidalas olvidadas, son melodías olvidadas, esperando que alguien comprenda su silencio, entienda su palabra, intuya su canción. Poco tiempo después de ese momento [...] poco tiempo después, nacía esta vidala del silencio”.

Es interesante escuchar esta vidala reflexionando sobre qué es el silencio y por qué es tan relevante en la música no solo de Yupanqui sino en toda ella. Como vimos, para Yupanqui, el silencio fue una búsqueda y no un descubrimiento. Era algo que como cantor y compositor apreciaba y deseaba incorporar en sus poemas, letras y melodías. Para él quien alzaba la voz lo hacía porque no tenía cosas importantes para decir o quería llamar la atención. El silencio era tan primordial para la comunicación entre personas como para la interacción con la naturaleza. A su vez, Yupanqui concebía el silencio como un componente esencial para la composición, el punto de partida para la creación musical:

En cuanto al silencio, es necesario. Hasta en la música se parte del silencio, sin el silencio no hay nada. No hay nada creativo. El silencio es un detener, si es posible, el pulso del pensamiento para uno poder después volar, volar bien afirmado, por lo menos afirmado en lo que uno cree que es bueno y saludable para el alma (Montes-Baquer, 1985).

Esta importancia que Yupanqui le adjudicada al silencio lo llevó a homenajearlo poniendo como nombre a un sendero que forma parte del lugar que ocupa su casa en el Cerro Colorado y que está pasando Agua Escondida (norte de la Provincia de Córdoba). En el inicio de dicho sendero hay un cartel de considerable tamaño que interpela a los visitantes para que respeten el silencio del lugar y eviten así “estropear el paisaje” (Figura 5).

Figura 5 – Cartel que da inicio al sendero El Silencio



Fuente: Foto del autor, 2018. Archivo personal.

Estas palabras resumen la manera en la cual el silencio era entendido por los pueblos ancestrales y que formaba parte de los misterios del paisaje. Es justamente en este movimiento de búsqueda estos misterios que Yupanqui se conecta con Valladares, ya que ambos desarrollaron la capacidad de empatía por los elementos de la naturaleza con el fin de conseguir develarlos. Tan esencial era aprender a oír las voces de los dioses de la naturaleza para Valladares que llega a manifestar “antes de ver el mundo me puse a oírlo, por mi padre, tocando y cantando entré al follaje de la música” (Valladares, 1978).

Las coplas

El término copla abarca a los tres géneros musicales antes mencionados: la baguala, la vidala y la tonada. Este canto es una reconocida práctica antigua preservada y mantenida en la región andina hasta los días actuales. Por lo general, está conformado por estrofas de cuatro versos, que en su mayoría poseen una métrica octosilábica y una rima consonante, es decir, es “la rima que se produce entre dos o

más versos similares, cuando los fonemas de sus últimas letras coinciden a partir de la vocal acentuada” (Rima consonante, 2022).

La copla en sí es lo que se canta y que está compuesto por “un poema breve, de una gran síntesis. Llegó de la gran literatura española (Siglo de Oro Español), aterrizó en América y se folklorizó fundiéndose con melodías de diversos repertorios latinoamericanos” (Valladares, 2000, p. 33). Parafraseando la locución de Atahualpa Yupanqui mencionada en la Introducción, el canto puede entenderse como la fusión admirable entre el paisaje y el ser humano, Valladares aclara con su léxico cargado de poesía: “la copla es una forma española pero el giro poético nos pertenece, tiene un contenido que se relaciona con el *paisaje* y el modo de **sentir del indio** que cantaba en su lengua (quechua)” (Valladares, 2000, p. 29, resaltado del autor). En relación a este cruce, este mestizaje entre indios, mestizos y criollos, José de Guardia de Ponté – actual presidente y director del Consejo Federal del Folklore de Argentina (Coffar) – defiende que:

[...] en el valle [calchaquí] hay canto derivado de cantos originarios porque el indígena ya tenía el ritmo. Lo único que adosa, cuando llega el español, es la copla. O sea, la letra, picaresca [...] Ahora bien, el originario tenía su ritmo, no tenía melodía; la melodía venía de Europa. El indígena usaba cualquier cosa como instrumento de percusión. Un ejemplo de ritmo monótono es el *jói-jói* del norte argentino. Luego se le incorporará la copla y va a cantar el bagualero del norte argentino con ese ritmo y según la región (Gutiérrez, 2016, p. 29).

Cabe señalar que en este fragmento de la entrevista que Gutiérrez le realizó a Ponté se puede entrever cierto tono peyorativo en relación al indígena, sobre todo cuando leemos “lo único que adosa”, “El indígena usaba cualquier cosa como instrumento de percusión”, “el originario tenía su ritmo, no tenía melodía”. En contraposición, nos interesa resaltar el proceso de hibridación del cual surge la copla y el canto coplero, y que es constitutiva de la tradición oral de nuestros pueblos originarios. Esto quiere decir que no existen registros, documentos, textos que contengan este vasto tesoro cultural cantado. Dado este carácter inasible, esta tradición se transmite de una generación a otra, confiando en la memoria individual y colectiva de estas personas que le cantan a los paisajes y a sus componentes cósmicos.

El cosmos

Antes de adentrarnos en las nociones de cosmovisión y cosmos, resulta pertinente demarcar la región geográfica sobre la cual este apartado se basa: la andina. En América Latina se denomina países andinos o Estados andinos al grupo de países que comparten la Cordillera de los Andes y una cultura heredera de la civilización incaica. De esta manera tenemos dos grupos: el primero compuesto por Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú considerados como plenamente andinos y el segundo, integrado por Venezuela, Chile y Argentina, que su nominación viene dada por la cuestión geográfica. En el caso de Argentina dicha región se extiende desde las provincias de Mendoza pasando por San Juan, La Rioja, Catamarca, Tucumán hasta llegar a Salta y Jujuy.

Basada en la cultura incaica esta región comparte una cosmovisión andina, la cual establece que el cosmos estaba dividido en tres reinos o pachas: *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha* (Achig-Balarezo, 2019). Estos tres reinos guardarían cierta correspondencia con la estructura católica de la tierra, el cielo y el infierno. De esta manera y, según aparece en el ensayo de Germán Rodríguez (1999) sobre el saber andino, *Hanan Pacha* representa el mundo superior, es decir, el lugar donde habitan los dioses incas tales como *Inti* (el dios del sol) y *Mama Quilla* (la diosa de la Luna). Los incas creían que quienes llevaban una buena vida llegaban a ascender a este sitio después de la muerte. En el caso de *Kay Pacha*, hace referencia al mundo medio, al físico terrenal caracterizado por nacimientos, muertes y decadencia. Por esto los incas entienden que este mundo ha sido testigo de ciclos de destrucción y renacimiento. Por último, el *Uku Pacha* corresponde al mundo inferior, el que se encuentra debajo del mundo terrenal y donde van las personas que no consiguen ir al cielo o mundo superior una vez muertos. Según la mitología inca este reino era el dominio de *Supay*, dios inca de la muerte, responsable del mundo subterráneo y líder de los demonios. A pesar de todo esto, *Uku Pacha* no es un ámbito por completo negativo y/o falso, ya que está vinculado con la madre tierra femenina y los antepasados.

Entonces, resumiendo, las tres pachas representan tres planos diferentes de la existencia. Los tres se encuentran en estrecha unión y conectados por elementos tanto físicos como espirituales. Los incas creen que estos tres reinos fueron el fundamento para la religión, el concepto del cosmos y la cosmovisión que caracterizan al pueblo inca. A continuación, tomamos del libro publicado en 2005 por el Centro de Culturas Originarias Kawsay que tiene como título *Metodología propia: educación diferente* que entienden que la cosmovisión:

[...] es la elaboración humana que recupera las maneras de ver, sentir y percibir la totalidad de la realidad, esto es los seres humanos, el conjunto de la naturaleza y el cosmos. Todas las culturas del mundo tienen su particular cosmovisión, por lo tanto, las nuestras ubicadas en esta parte del planeta y en este continente también las tienen (Centro de Culturas Originarias Kawsay, 2005, p. 14).

Esta idea de conjunción entre los seres humanos, la naturaleza y el cosmos es el eje central desde el cual se articula la concepción de la cosmovisión incaica (Zenteno Brun, 2009). A su vez, esta cosmovisión también se encuentra en la andina, que según palabras de Leda Valladares “surge del amor a la tierra, de ésta como bien colectivo y sagrado, del sentido comunitario, de la solidaridad humana, de su ritualidad agraria y cósmica, de la fidelidad a la tradición y a sus antepasados. Para el andino la naturaleza tiene latido y alma” (Valladares, 2000, p. 39). Como forma de conseguir explicar estas cuestiones tan abstractas y espirituales, resulta propicio traer a colación el tercer párrafo del apartado “Canto andino con caja” cuando Valladares sentencia: “Hay que ubicarse en la majestuosa inmensidad, en el silencio y la soledad del paisaje para entender este canto cósmico, libre y dueño de sus guturaciones, de su primordial alarido y de cuanto entrañable expresa en quejidos y corcovos” (Valladares, 2000, p. 25). Esta sentencia puede ser interpretada como una manera de conectarse con la energía cósmica en toda su magnitud y misterio, y que, a través del canto, aunque no se lo pueda asir, es posible sentirse conmovido y tocado por él. Es justamente la voz la que hace el canto posible, en ella radica el cosmos, en

ella se encuentra el infinito, el principio de todas las cosas, seres que habitan nuestro planeta, el misterio de todos los paisajes. Es por esto que Valladares explica que la voz con la que se canta “Es una cosa mixta entre tierra y cosmos” (Rébora, 1995) o esos cantos son “‘partos de la tierra’, y surgen del enlace profundo e inexplicable del hombre con la naturaleza” y “con el infinito de los cielos, de los montes, de los desiertos, de los campos, no sé... Creo que ahí está el gran enlace del hombre con la naturaleza y brota esa música poderosísima” (Rébora, 1995). O sea, es terrenal y al mismo tiempo divina, pertenece al ser humano y también a dios. Fueron esos aullidos tan viscerales los que le dieron la pauta de que allí, en los Valles Calchaquíes, existía un misterio a ser rescatado y guardado para que no se perdiese. Fueron estos cantos, entre furias y penas, los que le abrieron los ojos a rituales antiguos, precolombinos o preincaicos, dependiendo del musicólogo que se tome, donde el alma humana y no humana se fusiona con el universo.

La vidala como representación sonora de un espacio

El universo me pegaba un grito. Quedé atónita por semejante llamado, palmario, sideral, de intemperie. En ese momento desperté para América.

Leda Valladares

Cuando Leda Valladares sintió el llamado de la tierra, asumió como propósito de vida la recopilación y rescate de este tesoro musical que es el canto con caja. Así recorrió el territorio comprendido desde el país de Ecuador hasta la provincia de Santiago del Estero en Argentina. Así ella entendió que la única manera de hacer esta recopilación era entremezclarse entre los habitantes de estos pueblos, valles, quebradas, montañas, cielos y sumergirse en estos paisajes tan misteriosos como mágicos. Así fue que dedicó su vida a esta aventura guiada únicamente por su afán y voluntad infinitas. Aquel encuentro fortuito en una noche de carnaval en 1940 estuvo presente durante toda la vida y aún perdura en todo el legado que esta “cantora que investiga” (Valladares *dixit*) dejó no solo para Argentina sino para toda América Latina. Fue tan potente este encuentro que después de escucharlas se prometió que iría a recuperar semejante regalo de la tierra. Siempre reivindicó a los habitantes del campo y del cerro en contraposición a los de la ciudad. En la nota brindada al diario tucumano *La Gaceta* el 2 de julio de 1970 titulada “Leda Valladares: su pasión por América”, Leda deja claro el trasfondo espiritual y cósmico de los seres de los cerros que, haciendo uso de su voz, despertaban los más recónditos sentimientos propios y de los seres que habitan estos paisajes:

En el campesino y el hombre del cerro podemos encontrar la pista de muchas cosas espirituales: su silencio, sin contenido, sin técnica ni finalidad, su capacidad de estar estando, manifiestan una *sabiduría cósmica*, de raíz, que nosotros carecemos. A su vez el uso de la voz en la baguala revela un lanzamiento del ser humano hasta cosas extremas, totalmente metafísicas. [...] El confort es la peor droga: le quita al hombre sensibilidad, la dimensión heroica, el sentido de la aventura, de la *poesía* y el *misterio*; lo apoltrona, lo

aburguesa, lo hace raquítrico. [...] Hay que volver al campo y a las montañas (Valladares, 1970, resaltados del autor).

Fue esta la manera en la cual Leda opuso al perfil europeizante tan arraigado en la identidad argentina, invitando de manera provocadora a escuchar lo que el territorio andino tenía para decirnos en relación a nuestra identidad, cultura, idiosincrasia, temperamento, poesía, música y canto. Este sentir americano la colocó en la vereda opuesta al pensamiento sarmientino y la acercó al de Rodolfo Kusch.⁸ a quien conoció y con el cual mantuvo una relación de amistad. En este sentido, Fabiola Orquera nos cuenta que “Ambos creen en una especie de pureza de lo ancestral, que se habría mantenido a salvo de los embates de la industria, la técnica y la cultura de la mercancía, y en la relevancia de lo sagrado” (Orquera, 2015, p. 19).

Escuchando o leyendo a Leda Valladares por momentos uno tiene la impresión de que ella describe una imagen idílica del mundo andino: “el trabajo es como una fiesta, porque va acompañado de rituales, de danzas y de cantos. [...] Un pastor anda con su caja, cantando y tocando la quena. Todo está hecho con música, con bailes. Es una cultura muy poética”.⁹ Exagerado o no, lo cierto es que Leda Valladares poseía una visión muy poética de todo lo que rodeada a este canto. Fue tal la entrega con la cual realizó este rescate que resulta difícil encontrar alguna objetividad al hablar de alguno de los tres cantos. Ella consideraba a la baguala, la vidala y la tonada eran símbolo de la identidad nacional argentina¹⁰ y adjudicaba a esta música la capacidad de conservación de la identidad:

La vidala podría ser una mujer enamorada y sufrida. Y es una canción argentina con ese clima denso que da el amor y el sufrimiento. Con su aire de soledad irreparable es nuestra reina de las melodías, nuestra diosa de las canciones desamparadas, difícil de alcanzar en belleza y laceramiento. Su poder trasciende de sus palabras doloridas, de su ritmo angustioso, de la caja que la nimba con su clima de presagio y de las voces rugosas que la cantan. Liturgia pura, cuando la cantan los paisanos de La Rioja, de Santiago, de Tucumán o Catamarca, se escucha la espesura de lo argentino que se incuba y florece en las provincias andinas (Valladares, 2000, p. 94).

Fue así que Leda Valladares se despertó no solo para la Argentina andina sino para América y en América. O quizás fue la propia América que estaba a procura de una persona como Leda y tal vez, solo tal vez, le sucedió lo mismo que sintió Atahualpa Yupanqui, el paisaje de América lo persiguió tanto que les dejó un signo, una marca, un vestigio en la cara, en el cuerpo, en el alma, en forma de canto desgarrado, casi olvidado de tan postrero, pero nuestro, muy nuestro.

Para finalizar, me despido con una vidala que a mi entender representa cabalmente aquello que Leda Valladares deseó dejarnos como legado:

8 En pensamiento de Rodolfo Kusch se puede sintetizar en reflexionar a América en y desde América, y no desde Europa. De esta manera, rompe la dicotomía de pensar a Europa como lo moderno y civilizado, y a América como lo atrasado y bárbaro.

9 La permanente búsqueda del folklore olvidado (1982, diciembre 19). *La Voz del Interior*, Tercera sección, p.s.d.

10 Un día en la vida de... Leda Valladares. Con la música y la gente (2000, 13 de mayo). *La Nación*, p.s.d.

Vidala del monte

(vidala tradicional de una *comparsa* de la provincia de Salta)

Yo vivo en medio del monte
hacha, machete y sudor
Mi sangre se va secando
bajo los rayos del sol (bis)

Yo soy el cóndor que vuela
serenito por el aire
Mientras no me falten alas
no le tengo envidia a nadie (bis)
Mi corazón es de tierra
mañana lo pienso arar
Voy a sembrar un cariño
con tu amor lo he'i de regar (bis)

Referencias

- ACHIG-BALAREZO, D. Cosmovisión Andina: categorías y principios. Editorial. **Revista de la Facultad de Ciencias Médicas**, Cuenca, EC, v. 37, n. 3, 2019. doi: <https://doi.org/10.18537/RFCM.37.03.01>.
- AROSTEGUY, A. Cerro Colorado: misterios de un paisaje sonoro. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 49-69, 2021. doi: <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2021.65188>.
- CARRIZO, M. Leda Valladares. guardiana de nuestras memorias sonoras. Ministerio de Cultura – Argentina. Buenos Aires, 17 dic. 2020. Disponible en: <https://www.cultura.gob.ar/leda-valladares-la-recopiladora-de-la-memoria-y-el-sonido-ancestral-9915/>. Acceso en: 20 oct. 2022.
- CENTRO DE CULTURAS ORIGINARIAS KAWSAY. **Metodología propia**: educación diferente. Cochabamba, BO: Centro de Culturas Originarias Kawsay, 2005.
- CESARINI, G. Blog <http://Gianni Cesarini & amig@s: músicas, palabras y rincones de bellezas, 2017>. Disponible en: <http://www.giannicesarini.com/vidala-canta-la-vida-en-una-forma-musical-tipicamente-argentina/>. Acceso en: 20 oct. 2022.
- CONNELL, J.; GIBSON, C. **Sound tracks**: popular music identity and place. London/New York: Routledge, 2003.

- EL ARCÓN DE la historia argentina. Disponible en: <https://elarcondelahistoria.com/>. Acceso en: 20 oct. 2022.
- GUTIÉRREZ, V. H. **Performance del canto coplero**: la baguala y la vidala como práctica cultural andina. Dissertação (Mestrado em Estudos Latino-Americanos) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, PR, 2016.
- HAESBAERT, R. Identidades territoriais. In: ROSENDAHL, Z., CORRÊA, R. L. (Org.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999. p. 169-190.
- IRIGOYEN, A. El origen de las especies: canto con caja (cuatro episodios) [serie documental]. Argentina: Luciano Olivera, 110 min., 2013.
- LONG-ONHI, S. La vidala y la vidalita no son la misma cosa: ambas formas musicales y poéticas, a las que se las suele confundir, tienen marcadas diferencias entre sí. **La Nación**, Buenos Aires, 14 agosto 2010. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/economia/campo/la-vidala-y-la-vidalita-no-son-la-misma-cosa-nid1294247/>. Acceso en: 20 oct. 2022.
- LOVELL, I. El país de la vidala (cuatro episodios) [serie documental]. Argentina: Carolina Cabrera, 106 min., 2012.
- MONTES-BAQUER, J. Atahualpa Yupanqui. Un río que no cesa de cantar [documental]. Alemania: SWF Badén-Badén, 43 min., 1985.
- ORQUERA, Y. F. V. El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral vanguardista de la argentinidad. **Corpus**, Buenos Aires, v. 5, n. 2, p. 1-30, 2015.
- PFLEIDERER, S. El sonido de los cerros quebrados. **Diario Alfil**, Córdoba, AR, 15 sept. 2015. Disponible en: <https://www.diarioalfil.com.ar/2015/09/15/el-sonido-de-los-cerros-quebrados/>. Acceso en: 20 oct. 2022.
- RÉBORI, B. Colección retratos sonoros 09. Leda Valladares. [Programa radial Raíces- CD] Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 1995.
- RIMA CONSONANTE. In: Wikipedia: la enciclopedia libre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2022.] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Rima_consonante. Acceso en: 20 oct. 2022.
- RODRÍGUEZ, G. **La sabiduría del Kóndor**: un ensayo sobre la validez del saber andino. Quito: Abya-Yala, 1999.
- ROJAS, R. **El país de la selva**. Buenos Aires: Hachette, 1956[1907].
- RUGGIA, B. 4 simbologías del carnaval humahuaqueño. Blog SerArgentino.com, Buenos Aires, 2021. Disponible en: <https://www.serargentino.com/argentina/tradiciones/4-simbologias-del-carnaval-humahuano>. Acceso en: 20 oct. 2022.
- SADIE, S. **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**. London: Macmillan, 1985. v. 1. v. 2. v. 3.

- VALLADARES, L. **Cantando las raíces:** coplas ancestrales del noroeste argentino. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- VALLADARES, L. Autopresentación. Ciclo “La Argentina actual, por sí misma”. Tucumán: Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, AR, 1978.
- VALLADARES, L. Leda Valladares: su pasión por América. **La Gaceta**, San Miguel de Tucumán, AR, 1970.
- VEGA, C. **Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina.** Buenos Aires: Centurión, 2016[1946].
- YUPANQUI, A. **La Capataza.** San Luí: Nueva Editorial Universitaria, 2012.
- YUPANQUI, A. **Este largo camino:** memorias. Buenos Aires: Cántaro, 2008.
- ZENTENO BRUN, H. Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino. **Punto Cero**, Cochabamba, BO, v. 14 n. 18, p. 83-89, 2009. Disponible en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762009000100010. Acceso en: 20 oct. 2022.

Editora del artículo:

Perla Zusman

Recepción: 1 jun. 2022

Acepte: 20 oct. 2022