

**Contrapulso**

Revista latinoamericana de  
estudios en música popular

## **Sinuosidades sonoras: los *kenkos* como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino**

Sound sinuosities: the *kenkos* as spirals of the voice in the *Canto con Caja* of northwestern Argentina

**Paula Vilas**

Universidad Nacional de Avellaneda  
paulacristinaamerica@gmail.com

**María Pía Latorre**

Instituto Vocacional de Arte  
pialatorre@yahoo.com.ar

**Gabriela Castelli**

Centro Fonoaudiológico  
Fonoar La Plata  
gabrielaacaste@gmail.com

**Virginia Zangroniz**

Conservatorio de Música  
Gilardo Gilardi  
virginiazangroniz@hotmail.com

**Marcelo Martínez**

Universidad Nacional de  
Quilmes<sup>1</sup>  
marcelofmartinez@gmail.com

Recibido: 17/ 6/2021

Aceptado: 6/ 7/2021

**Resumen:** Reflexionamos a partir de la vivencia de integrar “Comparsas de Canto con Caja”, nombre dado por la coordinadora, la *cantora-recopiladora- divulgadora* Leda Valladares, al canto de bagualas, vidalas y tonadas del noroeste argentino—acompañado de tambor de marco bимembranófono conocido como “caja chayera”. Nos centramos en el *kenko*, o *q’eq’o*—forma vocal emblemática de la dimensión performativa de esta vocalidad— que en lengua quechua significa aproximadamente *sinuosidad*. Nombramos a esta vivencia —y al ejercicio mimético de experimentación vocal que incluye esta investigación— con el nombre de *a-propiación*, diferenciándola de la *ex-propiación*, que niega o desconoce las violentas asimetrías de la colonialidad del saber-poder entre los cantores. Este *repertorio* de nuestra memoria vocal in-corporada es indagado por la escucha del *archivo*, compuesto por registros fonográficos y textos que demandaron un rastreo histórico de la noción de *kenko* a lo largo de los casi 100 años de investigaciones musicológicas existentes. También dialogamos con estudios más recientes como los estudios culturales, el análisis musical y estudios de técnica vocal para el canto. Presentamos un análisis espectral comparado, así como nociones operativas para ir nombrando la dimensión performativa de esta vocalidad, o su *modo de hacer* en distintos marcos performáticos, los cuales dibujan un haz que abarca desde su usina en montañas y valles, pequeñas ciudades, en centros culturales o calles, y plazas de grandes urbes o experiencias pedagógicas.

**Palabras-clave:** vocalidad, Canto con Caja, *kenko*, técnicas vocales.

---

<sup>1</sup>Agradezco los años de reflexión y canto compartidos con María Pía Latorre y la intensa tarea que desarrollamos en el grupo de investigación Voces y Vocalidades del IIET, parte de la cual está expresada en este texto. Especialmente agradezco, con el mayor cariño, a Gabriela Castelli y Virginia Zangroniz por su vocación de escucha y análisis de “otras” voces. También agradezco el largo diálogo, siempre activo, sobre músicas y sonido que sostenemos con Marcelo Martínez.

**Abstract:** We reflect on the experience of participating in ‘comparsas’ (choruses) of *Canto con Caja*, the name given by their coordinator, the singer-collector-disseminator Leda Valladares, to the singing—with a bimembranophone frame drum known as ‘caja chayera’—of the song genres called *bagualas*, *vidalas* and *tonadas* of northwestern Argentina. We focus on the *kenko*, or *q'enq'o*—emblematic vowel form of the performative dimension of this vocality—which in the Quechua language has an approximate translation of sinuosity. We name this experience and the mimetic exercise of the vocal experimentation of this research as *ap-proprietation*, differentiating it from the *ex-proprietation* processes that deny or ignore the violent asymmetries of the coloniality of knowledge-power with respect to these ‘cantores’ (singers). This *repertoire* of our embodied vocal memory is investigated by listening to the *archive*, phonographic records and texts that demanded a historical tracing of the notion of *kenko* in almost 100 years’ worth of musicological research. We also dialogue with more recent studies such as Cultural Studies, musical analysis and approaches from studies of vocal technique for singing. We present a comparative spectral analysis, as well as operative notions to name the performative dimension of this vocality or its *way of doing* in different performative frames: a beam, from its source in mountains and valleys to small cities, to cultural centers, streets and squares of large cities, or pedagogical experiences.

**Keywords:** vocality, canto con caja, *kenko*, vocal techniques

“Canto con Caja” es la expresión con la que Leda Valladares<sup>2</sup>, piensa y nombra, más allá de la clásica fórmula etnomusicológica de “cantos de tradición oral”, a las *bagualas*, *vidalas* y *tonadas*—entre otros variados nombres locales existentes en el vasto espacio de su diseminación— para solistas, dúos o comparsas. De este modo, más allá de la taxonomía de estas tres formas ampliamente abordadas por la musicología nacional como “estilos”, “géneros” o “especies” los reúne en un campo único. Nuestra perspectiva es que Valladares piensa estos cantos como *vocalidad*<sup>3</sup> ya que los ancla en el *modo de hacer*<sup>4</sup>, o sea en la dimensión performativa de la vocalidad.

Reflexionaremos a partir de la vivencia de haber integrado comparsas dirigidas por Leda Valladares a inicios de los años 90, y de nuestra labor en el Canto Colectivo, concepto que forjó Valladares. La vocalidad, en su dimensión de memoria in-corporada, ilumina la tarea de pensar las vivencias *entre* vocalidades —es decir, nuestras voces y las vocalidades que las constituyeron— para ir al encuentro de una vocalidad de la diferencia colonial, negada y/o exotizada por el imaginario sonoro nacional, y al mismo tiempo una vocalidad de *cantos floridos*<sup>5</sup>, esto es, deseada, deslumbrante y admirada (a falta de

---

<sup>2</sup>“Cantora-recopiladora-divulgadora” es el nombre triangular con el que presento el perfil de Leda Valladares (Vilas 2007), dado que en su trabajo las tres labores se imbrican en un hacer común. Este perfil triangular encuentra correlatos en Nuestramérica, con semejanzas y diferencias, pero con la convergencia de que el “dar a conocer para re-conocer” es tarea que involucra la vivencia corporal-vocal.

<sup>3</sup>Usamos *vocalidad* en el sentido otorgado por Paul Zumthor (1997), más allá de la oralidad que piensa la voz en su tiempo-espacio, en dimensión socio-histórica y cultural.

<sup>4</sup>Usamos el concepto “modo de hacer” o “aspecto performativo de la vocalidad” en el sentido que Marcel Mauss dio a la noción de “técnica corporal” (1934). La vigencia de este concepto está dada por el carácter específico de cada técnica en relación a su marco socio- histórico y cultural.

<sup>5</sup>La diferencia colonial da cuenta del espacio, en nuestro caso sonoro y vocal, donde actúa la colonialidad del poder; esto es, donde los proyectos globales son ignorados, rechazados o adaptados por las historias locales. Tales historias locales —nuestras vocalidades tradicionales— necesitan ser nombradas *per se* y no apenas desde los proyectos coloniales, ya que desde nuestras escuchas son fuente de acción vocal o *cantoyflor*, como las llamamos recogiendo el difrasismo mexica “flor y canto” —*in xochitl in cuicatl*—, herramienta conceptual para pensar no apenas la resistencia colonial, sino la vitalidad producida por estas vocalidades (Vilas 2007).

adjetivos sonoros), que convoca el *cantar junto*. En este encuentro vocal con los cantos de esta vocalidad histórica y tradicional –vinculada a pueblos originarios y forjada en el proceso colonial, antigua pero viva, plena y vitalizada por la potencia vocal en cada puesta en acto de su transmisión, hay un sonido vocal que da cuenta del “quejido”, al decir de Valladares, pero al mismo tiempo de la “plenitud”. Dolor y alegría intensa: este sonido va de la resistencia a la brutalidad colonial que se reproduce a sí misma incesantemente, a la vitalidad producida en el resguardo y fortalecimiento de los más profundos sentidos del cantar.

En su obra Valladares no menciona el *kenko* y tampoco recordamos haber escuchado tal expresión en sus comparsas. Posiblemente –y esto apenas lo inferimos– no la haya escuchado en sus muchos años de trabajo de registro fonográfico en campo. Sin embargo, con certeza la leyó en las obras de Carlos Vega e Isabel Aretz, quienes se la adjudican exclusivamente a la baguala. Estos autores son tratados como “nuestros musicólogos” por Valladares (1985), a pesar de que la musicología no siempre comprende ni ha puesto en valor la labor del canto-recopilación-divulgación<sup>6</sup>. En este trabajo buscamos argumentar la decisión de incluir en la tarea pedagógica y estudiar en lengua quechua este concepto –cuya traducción literal es “serpenteado, ondulante”– como un saber que es fruto de *otro* pensamiento, y una noción que creemos operativa para el campo del trabajo vocal y la mediación *entre* vocalidades, que contribuye a las discusiones ya abiertas sobre técnica vocal y Canto con Caja.

Para pensar esta tarea *entre* vocalidades, encontramos altamente operativa la formulación de Silvia Davini, quien piensa el entrecruzamiento entre la *producción* –experimentación sonora vocal– la *reproducción*–escucha de registros fonográficos históricos–y la *representación* – retórica y conceptos que circulan en ámbitos académicos o talleres, y en la bibliografía producida (Davini 2007). Esto es: sonamos como escuchamos y pensamos, y ese pensar está atravesado por el poder del letramiento dado por las partituras y todo tipo de textos, incluidas las herramientas digitales. Por tal motivo, realizamos un rastreo histórico de la noción de *kenko* en la musicología argentina, analizamos la obra escrita de Valladares, relevamos las nociones ya aludidas sobre la voz en sus textos sobre técnica vocal, y presentamos un análisis espectral de *kenkos*, comparando una grabación de campo y nuestra “imitación” de la misma.

## Primero

Desde inicios y a lo largo del siglo XX se han realizado registros, grabaciones de campo y estudios llevados adelante por distintos tipos de investigadores: recopiladores de poesía, músicos y musicólogos, como Manuel Gómez Carrillo, Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Isabel Aretz, Rubén Pérez Bugallo y Enrique Cámara de Landa. Es interesante destacar que en los primeros registros letrados, de 1895, sobre esta vocalidad, el estudioso Juan Bautista Ambrosetti, describe ruedas formadas por cantores en los valles calchaquíes, tal como consignan Carlos Vega (1965) y Enrique Cámara de Landa (1999). Clara Inés Cortázar (1966) también busca activar una imaginación histórico-sonora y reproduce dos grabados de Felipe Huamán Poma de Ayala, cronista

---

<sup>6</sup> Con la excepción de *Las canciones folklóricas de la Argentina* (edición del Instituto Nacional de Musicología, 1969) donde Valladares aparece como colaboradora especial. La obra consta de tres LPs: *Reproducciones*, selección de grabaciones de campo del acervo institucional y dos *Reconstrucciones*, grabaciones de estudio de repertorio tradicional en los cuales participó Valladares cantando y dirigiendo conjuntos vocales. En el librito que acompaña la edición, comparando a los músicos de la escena folklórica, se dice que Valladares se sitúa “a medio camino entre la documentación científica y la divulgación artística”.

inca de la Conquista del Perú: en ambos una mujer inca, la *ñusta*, sostiene un tambor bimembranófono, tal como se sostiene la caja chayera hasta hoy.



Grabados de Poma de Ayala en Cortázar, 1966.

En 1929, Adán Quiroga (en Aretz 1946: 172) realiza una descripción de bailes de los valles calchaquíes: alguien sostiene una “caja chuyera” y al percutirla suena un “tan tan...tan tan..tan”, rodeado de personas que “brincan”<sup>7</sup>. Es interesante destacar el verbo utilizado, el cual alude, en nuestra opinión, no solo a saltar sino al juego y al movimiento, a la dimensión performática de esta vocalidad y su matriz de Canto Colectivo en ronda, como muestra la antigua copla citada por Quiroga: “Hagan redonda esa rueda/ que no quede ni una esquina/ así me enseñó a cantar/ una llamada Martina”.

En 1920, en una conferencia sobre música “nativa”, Manuel Gómez Carrillo presenta, junto a un breve análisis, dos piezas que denomina *cantos indígenas*, tomadas en el norte de Jujuy como “las formas de expresión más comunes en esas tierras que encierran dentro de su notoria simplicidad todo un poema de ternura y de pena” y que “se oyen en las fiestas durante días enteros, sin más acompañamiento que el de la caja” (2007:2). Posteriormente las encontramos publicadas en la revista *Música de América*,<sup>8</sup> en la que Gómez Carrillo figura como recopilador, junto a notables compositores latinoamericanos. Entre estas recopilaciones encontramos una zamba, dos vidalas, un bailecito y un canto trifónico que llama de “canto indígena”. ¿Habrán sido los *kenkos* los que llevaron al compositor a nombrarlo así a este canto?

Entre 1926 y 1942 durante sus viajes por el noroeste argentino, Juan Alfonso Carrizo recopila las coplas que reúne en los *Cancioneros Populares*, exhaustivo proyecto de recopilación literaria, realizado con papel y lápiz en mano. Sus textos tienen pocas referencias al canto: “los quebradeños suelen pasarse una noche cantando de claro a claro”. Carrizo cuenta que en carnaval y en las fiestas del “santo patrono del lugar” comienzan “con recelo, casi con vergüenza” el canto de coplas, pero que poco a poco, aparece el caudal inagotable de cantares (1935:45). Carrizo también habla de la caja

<sup>7</sup>Brincar es un concepto axial en el mundo de las prácticas tradicionales brasileñas. Sus cultores son llamados de “brincantes”, en un sentido que bien podría ser análogo a la noción norteamericana de *performance* y la interrelación que esta establece entre juego, música y danza.

<sup>8</sup> Revista mensual editada en Buenos Aires entre marzo de 1920-22, cuyo propósito fue fomentar una estética “americanista” constituida por los nacionalismos musicales propios de cada país latinoamericano (Wolkowicz 2012: 15).

como único acompañamiento para el canto en las coplas lo largo de su obra (1926, 1933, 1935, 1937, 1942). Una vez más, se menciona en este texto histórico la larga duración de las performances de esta vocalidad y la prodigiosa capacidad mnemotécnica de sus cantores/as, rasgo que tiene que ver, en nuestra opinión, con la gran capacidad de improvisación constitutiva de esta vocalidad (1935: 240).

Carlos Vega, ya en 1944 se refiere, dentro del que él llama “cancionero tritónico”, al *kenko* como una “llamativa manera de externación”, y habla de “sonidos ligados por portamentos de un matiz especial; son, prácticamente, el ataque a la nota que sigue” y rápidas inflexiones, afirmando que “ejecutar una melodía con *kenko* ó *kenkito* equivale a lo que los norteamericanos llaman *tocar con swing*, en el sentido de dar a la ejecución la emocionada vitalidad específica del género” (Vega 1944: 120).

En dos trabajos sobre Tucumán (1946) y La Rioja (1978), publicados con cuarenta y dos años de diferencia, Isabel Aretz realiza descripciones muy semejantes, que dan cuenta de una percepción sensiblemente performática de esta vocalidad. Describe ruedas de canto donde los/as cantores/as son varones, mujeres y niños. En esas ruedas con pluralidad de voces, los “cajeros baten el parche”, mientras los cantores/as “*acuerdan* mentalmente sus voces y *buscan la armonía* del tono de la voz con el que se da la caja” (1946: 174). Aretz menciona la caja que acompaña rítmicamente el canto con uno o dos palos o mazos, y sostiene que su función no es solamente de acompañamiento rítmico sino de interrelación sonora con la voz en el canto, pues busca un encuentro sonoro de las voces entre sí y de ellas con los sonidos de la cajas –entendiendo por armonía una capacidad de escucha y de producción de encuentros sonoros complejos, dados por los sonidos de cajas con chirleras y de voces sonando en distintas octavas y produciendo *kenkos*. Afirma que el inicio del canto es con “una copla que es dictada” – esto es, recitada o declamada– y luego “se ponen de acuerdo sobre la ‘tonada’”, es decir, sobre la melodía que entonarán, a la que se ajusta un estribillo más o menos fijo en cada región:

En seguida comienzan a cantar, al unísono, a la octava, o a varias octavas; unos *por grueso* y otros *por delgadito*, es decir con voz grave o aguda, con tonos de cabeza o aun de *falsete*, tal como dicen en la copla popular, que recogió Juan Alfonso Carrizo: ‘Yo no canto delgadito/ porque se me va a cortar/ Yo canto grueso, gruesito/ como pa’trama ‘i costal’ (Aretz 1946:174).

Esta copla denota cómo los cantores/as nombran y piensan sus cantos. Aretz comenta que “por grueso” o “por delgadito”, alude a una voz atiplada intencionalmente. Sobre los *kenkos*, la autora los define como adornos con efecto expresivo y como cambios de registro, habla de “glisados”, “ligados” o “arrastres”, hacia el grave o al agudo, incluso entre dos notas iguales o dos notas de la trifenía. Sostiene que hay cantores que los realizan de manera ostensible, produciendo matices muy particulares y que el cambio de registro se realiza en ciertas “notas escapadas y bordaduras”, siempre dentro de la noción de Carlos Vega de que éstas funcionan “dentro del acorde perfecto mayor”.

Rubén Pérez Bugallo y Jorge Pítari, en su entrada “baguala” (1999) se refieren al *kenko* como recurso interpretativo, con “falsetes, bordaduras, glisandos y apoyaturas”. Pérez Bugallo (1988: 14) relaciona al *kenko* con las bagualas, llamadas “coplas” en toda Salta, y afirma que sus melodías guardan directa relación con las coplas “chaqueñas” que poseen menos *kenkos*, a los cuales describe como “adornos vocales consistentes en apoyaturas y glisados, generalmente en voz de falsete”.

Más allá de adornos, para Enrique Cámara los *kenkos* forman parte de los “rasgos que definen el género”, ya que los factores tímbricos son de primera

importancia y están en relación con la chirlera de la caja. Aun así, usa la noción de “ornamentación de la melodía” por medio de “glisandos, apoyaturas, quejidos y otros artificios” muy “apreciados por cantores y oyentes”. Cámara alude a la capacidad de emitir sonidos agudos y de mantenerlos con una potencia que da cuenta de una “gran capacidad pulmonar a través de la prolongación de los finales de frase” (1999: 91-92).

## Segundo

Diversos musicólogos esbozan definiciones sobre el *kenko* en las que aparecen términos vinculados a indicadores dinámicos sonoros y musicales, a efectos sonoros y a conceptos venidos del campo de la técnica vocal, que nos parece útil examinar detenidamente. El concepto principal es el de *registro*, en relación a su extensión, a sus zonas –voz de pecho y voz de cabeza–, al pasaje entre estos y al *falsete*. Aluden también a algunos términos asociados a la calidad sonora, como *vibrato*, *intensidad* y *ataque* del sonido, y también a recursos expresivos o externaciones, como *apoyaturas*, *bordaduras* y *portamentos*. Los ligados o *glissandos* son pensados como adornos vocales o como un recurso melódico, lo cual presenta una diferencia substancial.

Para Roberto Britos, especialista en técnica vocal, el *kenko* es un “cambio brusco” que se debe a una “necesidad fisiológica que se transforma en un característico recurso expresivo”, ya que es el pasaje o cambio de registro el que impone fisiológicamente ese salto que se provoca “aunque no se lo desee”, en el paso al registro agudo o voz de cabeza en cantores sin educación vocal (1993: 196). El pasaje necesita ser disimulado, entendemos, porque la homogeneidad del registro se constituye en valor estético único y por eso el *kenko* es un problema fisiológico e inexorable. Cámara (1999) cita este estudio y se distancia, planteando que hay una acción consciente en este ondulado salto, tránsito entre registros vocales.

A pesar de su conclusión, es necesario destacar que Britos se refiere al *kenko* en relación a otros sonidos vocales como el *yodl* de la música suiza –aunque también es la forma en la que se comprende el canto pigmeo africano– y los recursos vocales de la música popular mexicana, ambos un tipo de “canto popular” que demanda una extensión de registro de más de una octava. Leonardo Waisman (2014) coincide con Britos diciendo que el *kenko* se caracteriza por un tipo de “ornamento vocal cercano al *yodl*” (1993:193). Aun así, para Britos estas formas de emisión no tienen estatuto de técnica, nombre que merece apenas la palabra escrita y publicada que permite cantar música erudita centroeuropea.

Desde una perspectiva próxima, la cantante Karina Guanica Aramayo (2012) se propone “promover una integración entre el canto lírico y el canto con caja”. Al ingresar en el mundo de la técnica vocal parece que el “canto lírico” es el único sistema que puede dar cuenta de la indiscutida universalidad fonatoria de la especie humana. No caben dudas del afecto y empatía que Guanica Aramayo siente por el Canto con Caja, por el cual se preocupa, ya que se lo considera un “género menor sin técnica ni escuela” –ciertamente supone un desafío pensar “técnica y escuela” en un universo no letrado, sin instituciones ni libros–. La autora soslaya en sus conclusiones que la inexistencia de un método escrito no implica la inexistencia de una técnica, pero no otorga tal estatuto a los aspectos performativos de esta vocalidad o *modo de hacer*, contenido en la vocalidad: una técnica que no está escindida, sino que sostiene un hacer transmitido y actualizado en performance.

Sin embargo, coincidimos con Guanica Aramayo cuando se pregunta por la recepción de estos sonidos en el oído socializado por el sistema tonal europeo, y las mediaciones necesarias para “traer ese canto a la ciudad”. Aparece una cuestión crucial

en relación a los marcos de la performance: la presencia del Canto con Caja en los diversos ámbitos y sus diseminaciones, que van desde el sonido “arribeño” del canto que reverbera en ecos de montañas y sus cantores en extática conexión con todo lo vivo –así podemos comprender la plenitud de sus voces–, y su presencia en pueblos, ciudades del noroeste argentino y otras ciudades del país, en la vida cotidiana, en fiestas o festivales; hasta su emergencia en una megalópolis como Buenos Aires y el aprendizaje en talleres. El Canto con Caja como vocalidad contiene todos estos marcos de performances y variedad de sentidos y prácticas, por eso vale la pena pensar los diversos modos de transmisión.

Soledad Sacheri abordada desde la fonoaudiología diversos estilos vocales y da estatuto de técnica vocal a otros recursos del canto popular –*belting*, *twang*, *growl*–. En su capítulo sobre el folclore, Sacheri incluye al *kenko* y sostiene que está compuesto por *portamentos* y “apoyaturas plañideras”, en forma de ligados o de glissados, en los que “las voces en registro de pecho se deslizan al registro de falsete y viceversa, produciendo auténticos quiebres vocales”, lo cual confiere al canto “una sensación de alma desgarrada” (2013: 229).

Pensando el timbre como “factor estructurante”, según Carmelo Saitta (2016), Dante Grela realizó un análisis técnico musical de la baguala como “hecho creativo y expresivo”, análisis que aporta a la comprensión del carácter no solo ornamental sino estructural y constitutivo del *kenko*. Al abordarlo, Grela parte de categorías de la música occidental: *portamentos*, *acacciaturas* (apoyatura breve) en voz de *falsete*, y agrega una cuestión sobre la voz, antes no abordada por la bibliografía examinada: la “existencia de un vibrato muy amplio y rápido sobre cada sonido de la melodía” (1978: 118).

En la misma dirección de la musicología iniciada por Vega, el autor piensa las notas fundamentales vinculadas a la tríada del acorde mayor, pero dentro de un proceso de “control de alturas”: en su análisis de tipos melódicos habla de un “sonido polar” que establece una red de relaciones interválicas de tipo modal. La relativización que el autor realiza de la afinación de estos intervalos contribuye a la comprensión del *kenko*. Podemos pensar la noción de control de alturas en relación a los *kenkos* como *glissandos*, constitutivos de esta vocalidad. De hecho, Grela realiza una distinción entre *glissando de afinación* en el campo de las alturas y *glissando de tempo*, como un aumento de excitación que participa de la acción musical, para comprender mejor esa sonoridad. Otro aporte de Grela es pensar al sonido de la caja como un *ostinato* que sigue sonando entre copla y copla, produciendo continuidad. El autor piensa la baguala como “poesía cantada”, “forma abierta” y “procedimiento”: música y poesía en función vital, afirma poéticamente el compositor en su fértil análisis.

No nos parece casual que el *glissando*, “voz que se desliza entre sonidos”, sea un parámetro de análisis en la *Cantometría* de Alan Lomax. Si bien ha sido ampliamente discutida su hipótesis de que los estilos vocales tengan correlato directo con los modos de organización social, es productivo tener en cuenta los parámetros analíticos de este proyecto cantométrico que permitió una mirada transcultural en el análisis de vocalidades, así como la comprensión de “la canción como huella histórica” dada la estabilidad en el tiempo de los modos de hacer vocales. En relación al *kenko* y al Canto con Caja, se puede decir que este es una heterofonía, debido a los tipos de fusión tímbrica que se producen en las diferentes octavas de la gran amplitud vocal. Retomando la señalada relación con el *yodl*, Lomax señala que “cuando un cantante hace *yodl* todas las dimensiones vocales, desde las cuerdas hasta las cámaras de resonancia, se encuentran en su mayor amplitud y anchura” produciendo un “extraordinario grado de relajación vocal”; y afirma que esta cualidad parece ser un

estadio psicofisiológico de apertura, de ausencia de represión y acceso sin constricciones a la comunicación de la emoción (2001: 312).

Buscando comprender el papel constitutivo de los *kenkos*, en tanto ondulaciones sinuosas de la voz deslizándose *entre* sonidos, recurrimos al compositor Paul Barker. Consideramos relevante la distinción, desde la producción de la voz, que realiza el autor entre *portamento* y *glissando*:

*Glissando* implica que cada microtono entre las dos notas debe articularse con el mismo énfasis durante la duración de la primera nota, mientras que el *portamento* es una versión más ligera, que dibuja algunas de las notas propias del intervalo pero que mantiene el énfasis en las notas propias del intervalo (Barker 2004: 53).

Esta diferenciación está fundamentada, por el autor, en el hecho de que un enlace entre dos notas implica que no hay interrupción del aire, y muscularmente es necesaria agilidad laríngea. El movimiento o acción del *glissando*, afirma Barker, no tiene un precepto de duración ni referencia a notas dentro del intervalo, mientras que el *portamento* se produce rápidamente entre las dos notas, cuya duración se mantiene sin aparente alteración. El autor distingue también entre *glissando* ascendente y descendente, y la función expresiva del *crescendo* o *ritardando*; indica también la dificultad de entonación para cantantes con entrenamiento clásico, formados para lograr “claridad en la transición entre notas y evitar deslizarse” (Barker 2004: 55).

Aproximarse a esta vocalidad implica poder ir *kenkeando*, ir deslizándose y escuchando ese arco de frecuencias *entre* las notas de las melodías ondulantes. En cada final de frase, la última nota va deslizándose y apagándose lentamente en forma ascendente o descendente confiriendo un rasgo especial de estos cantos. Los vaivenes melódicos y las sinuosidades del *kenko* constituyen la singularidad de este canto que se cohesionan en la matriz prosódica de la copla –cuarteta octosilábica de palabra “sonante”–, en interacción y diálogo sonoro con la caja chayera. Las espirales de la voz de las sinuosidades sonoras de este ir *kenkeando* viven no solo en la baguala, sino también en vidalás y tonadas de este cantar con caja, con matices diversos.

### Tercero

Es imprescindible diferenciar entre la fuente de producción sonora vocal –el tracto vocal– y los ámbitos de resonancia corporal, previos a la proyección en el espacio externo. Aunque resulte obvio, no siempre se realiza esta distinción, y en nuestro caso es necesario no olvidar que estamos trabajando en el ámbito de las *vocalidades a cielo abierto*. La noción de *resonador* ha sido trabajada por la técnica vocal desde hace décadas y de manera contemporánea a los escritos de los/as musicólogos/as ya citados/as. (Segre y Naidich 1981: 33-35, Housson 1965:75, 93-95, Mansion 1947:43-44). Desde nuestra experiencia como cantoras y docentes, al espacio de resonancia del sonido vocal característica de esta vocalidad, que gana intensidad y volumen en espacios abiertos, la nombramos como *resonadores frontales altos*, por su posición (frontal) en la máscara sonora o rostro, y por la fuerte presencia de armónicos (altos) más agudos.

Transmitir pedagógicamente la noción de *resonadores frontales altos*, implica tomar en consideración un eje horizontal. En este sentido Raoul Husson (1965: 95) afirma que “el cantante tendrá la sensación de estar proyectando todos los sonidos horizontalmente hacia delante”. Madeleine Mansion (1947) con sencillez sostiene que “cantar hacia adelante” implica la utilización de los “resonadores de la cara”. Guanica Aramayo (2012: 14), desde su experiencia como cantora, hace referencia a esta zona de

resonancia reconocida en términos anatómicos: senos paranasales, esfenoidal y maxilar y senos frontales. Aquí optamos por la noción sintética de *resonadores frontales altos*, porque se trata de un espacio a ser habitado sensorialmente por el sonido en movimiento, realizando recorridos corporales perceptibles. La forma de utilizar estos resonadores está lejos de ser “espontánea y natural”, según afirma la autora, y como toda producción vocal es eminentemente cultural. Pensamos que las vocalidades a cielo abierto, así como las voces de pregoneros/as y vendedores/as ambulantes entre otro/as que ocupan con sus voces espacios abiertos, está sostenida por modos de hacer o técnicas forjadas en la necesidad de eficacia y continuidad en el tiempo de una voz que no puede dejar de sonar.

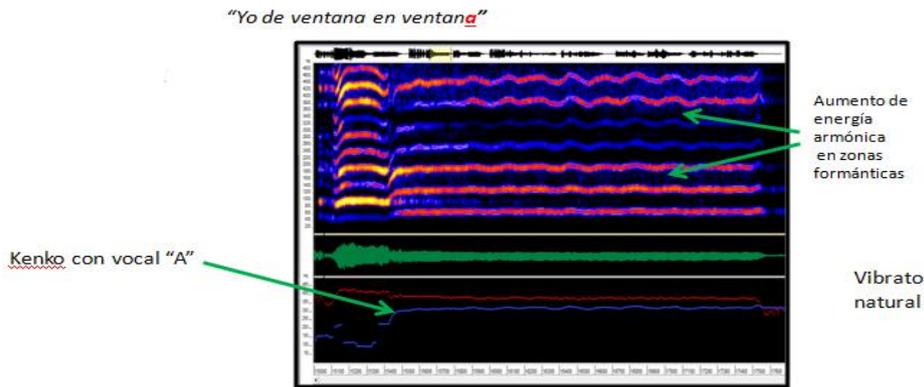
En relación al *falsete*, término frecuentemente utilizado y presente en la bibliografía musicológica que hemos relevado, conocemos su procedencia técnica, pero no podemos soslayar que, pedagógicamente, su primera recepción remite a lo “falso”. Desde la técnica de Eugen Rabine, la autora Renata Parussel (1999: 117) afirma que el *falsete* no es sino un “registro con predominancia de tensión o voz de cabeza”. Para la autora el *falsete* es un registro de la voz humana que se diferencia de otros acústica y funcionalmente por la pérdida de aire y la ausencia de vibrato, en primer lugar, y porque no permite la regulación del volumen, semejante al registro “frito vocal”.

En las instituciones de enseñanza de canto y de teatro suele haber fonoaudiólogos/as formado/as en el campo de las ciencias de la salud. El diálogo entre ambas áreas no siempre es fluido (Vilas 2007), sin embargo, Susana Naidich concentró ambas disciplinas, fortaleciendo un camino específico de formación de canto en música popular. En los últimos años mucho/as fonoaudiólogo/as comenzaron a integrar ámbitos de investigación con docentes de canto y muchos/as transitan por técnicas varias de educación somática y movimiento consciente, abriendo nuevas perspectivas. Tal es el caso de la actriz y fonoaudióloga Virginia Zangroniz, con quien compartimos ámbitos de reflexión sobre voces y vocalidades; y a través de la cual llegamos a la fonoaudióloga Gabriela Castelli, especialista en el uso del programa Anagraf, conocido como Laboratorio de la Voz, herramienta digital que colabora con la fonoaudiología en la tarea terapéutica de rehabilitación de patologías vocales<sup>9</sup>. Recurrimos a las fonoaudiólogas para una escucha experta de los *kenkos*, considerando las sospechas y dudas que genera el Canto con Caja, como las de tantas otras técnicas vocales populares y-o extendidas.

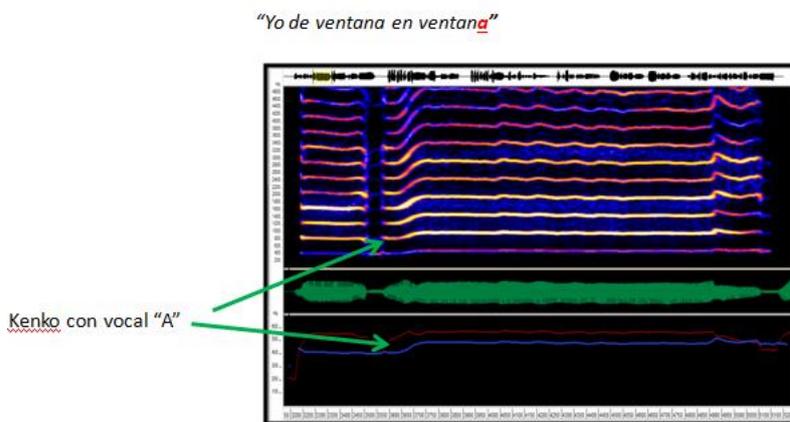
Analizamos con las fonoaudiólogas varias grabaciones de campo históricas de Canto con Caja y compartimos la fascinación ante el despliegue vocal y la potencia del *kenko*. Castelli analizó con el programa Anagraf la calidad de emisión en los *kenkos*. En primer lugar, el fragmento de una grabación de campo, de la que desconocemos sus condiciones técnicas. Posteriormente se realizaron tomas de reproducciones-imitaciones de la misma línea melódica, realizadas por María Pía Latorre en condiciones óptimas de registro. El análisis acústico cualitativo de banda angosta en fragmentos de las grabaciones de campo con presencia de *kenkos*, muestra un importante aumento de la energía en las zonas formánticas, y vibrato natural.

---

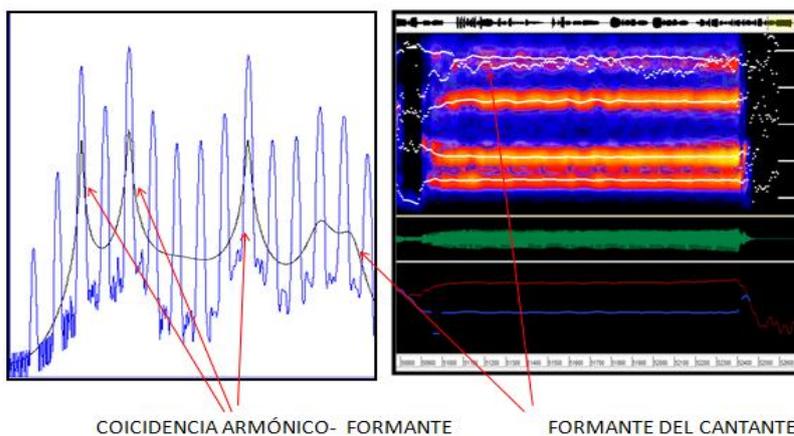
<sup>9</sup> Programa desarrollado en el Laboratorio de Investigaciones Sensoriales del CONICET por Jorge Gurlekian y con el que se han generado los tres gráficos siguientes.



El análisis acústico de banda angosta de la imitación del mismo fragmento también muestra aumento de energía en las zonas formánticas:



Además, utilizando el método de análisis sec-LTAS (Long Term Average Spectrum) se puede observar una coincidencia armónico-formante en el 1ro, 2do, y 3er formante, así como el refuerzo extra de la energía, mediante el acople del 4to y 5to formante del cantante:



En relación a la coincidencia armónico-formante, Castelli recurre a Cecconello:

Uno de los métodos de análisis de la "colocación" de la voz es medir la coincidencia de los armónicos, los cuales son generados en la fuente glótica, con los formantes que son

generados en el tracto vocal. Si un armónico se encuentra cerca de un formante el mismo se verá reforzado en energía. A menor distancia entre un armónico y un formante mayor será el incremento de energía del armónico. Una máxima coincidencia de los armónicos con los formantes indica que la colocación vocal es muy buena o excelente, esto incide en la producción de una calidad vocal de esas características (muy buena o excelente). El formante del cantante es un extra refuerzo de energía que se registra por la aproximación de al menos 2 de los formantes F3, F4 y F5 (Cecconello 2012: 71-73).

En conclusión, Castelli sostiene que, mediante el análisis de la coincidencia fuente-filtro en la emisión del canto con *kenkos*, podemos comprobar que se logra una excelente colocación, lo que podría explicar la gran potencia que los caracteriza. Tal potencia permite que sean escuchados a cielo abierto y sin ningún tipo de amplificación artificial; es decir, lejos de ser emisiones débiles y defectuosas en su colocación, el análisis de las colegas las lleva a comprobar su buena calidad.

Considerando que en los últimos años nos hemos acercado a los espectrogramas sonoros que se hicieron más habituales en nuestras computadoras por los programas de grabación, decidimos recurrir a la experticia de Marcelo Martínez para poder “ver” en movimiento a los *kenkos*. Martínez nos sugirió grabar en idénticas condiciones técnicas una misma línea melódica con y sin *kenko*, de modo que grabamos el mismo fragmento analizado por Castelli en versión con y sin *kenko*, en la voz de María Pía Latorre. Al representar la línea de tiempo en el eje horizontal, en la vista del sonograma<sup>10</sup> se ven perfectamente las variaciones de energía y frecuencia en función del tiempo. De acuerdo al color se nos indica la cantidad de energía que hay en cada uno de los componentes en frecuencia.

El color amarillo representa la máxima amplitud o mayor energía, pasando del amarillo al naranja y violeta hasta llegar al negro, que representa ausencia de energía o silencio. De acuerdo a la distribución de los distintos componentes en frecuencia con relación armónica, podemos observar cuáles son las frecuencias fundamentales –líneas que están más abajo del eje horizontal– equidistantes con el resto de los componentes, y que por lo mismo se llaman armónicos. Martínez afirma en su análisis que, en el caso sin *kenko*, se ve la ausencia de las sinuosidades producidas por la variación en frecuencia, y en el caso con *kenko* se ve claramente el agregado de todas las modulaciones que funcionan como conectores de cada una de las palabras que aquí se cantan.

Otro punto a destacar, según Martínez –quien coincide con el análisis fonaudiológico–, es el incremento de la energía en algunos armónicos cuando el canto es con *kenko*. Aparecen imágenes ondulantes de las sinuosidades producidas, y se ve que sostienen mayor energía entre las distintas palabras que se van cantando, estos conectores que se muestran como modulación en frecuencia y en amplitud parecen reforzar la energía para cada una de las notas tonales. Estimamos que este dialogo con expertos en análisis espectrales ha sido fértil y permitió que aparezca la imagen en pantalla. Pudimos ver las sinuosidades llamadas *kenkos* por los-as cantores-as de esta vocalidad, que sin necesidad de la visión y con pertinencia, con un “oído pensante” como diría Raymond Murray Schafer (2011) pueden nombrar lo que sus voces producen.

---

<sup>10</sup> Los sonogramas pueden ser vistos y escuchados en:

Sonograma SIN *kenko*: <https://www.youtube.com/watch?v=jWkJrgJyRbg>

Sonograma CON *kenko*: [https://www.youtube.com/watch?v=1eI\\_SKkkd24](https://www.youtube.com/watch?v=1eI_SKkkd24)

## Cuarto

Seguramente Leda Valladares confiaba en que el Canto con Caja no solo no dañaría las voces sino que las beneficiaría, tal como lo confirma este análisis que busca, entre otras cosas, despejar algunas dudas surgidas por el ingreso del Canto Colectivo en los ámbitos académicos. Valladares formula un método de trabajo: la recopilación y realización de registros fonográficos le resulta insuficiente como divulgación y percibe que ese *dar a conocer para re-conocer* solo puede producirse abriendo el ámbito de la propia experiencia. La contactamos en las “comparsas” que formaba en los Talleres de Canto con Caja del Centro Cultural Ricardo Rojas, espacio de Extensión de la Universidad de Buenos Aires. En dichos talleres el método fundamental era el ejercicio mimético<sup>11</sup>: Leda cantaba y repetíamos. No era un tema menor escucharla y luego repetir: tenía voz potente y experimentada, con múltiples recursos vocales “desconocidos”, y que invitaba a *cantar junto*.

Cierta vez, en la que nos animamos a cantar solas, Leda respondió: “Usted canta muy lindo, pero no es así”. No había indicaciones sobre cómo cantar ni explicaciones técnicas, sino un estímulo a hacer, una búsqueda de “soltar la voz”. Ciertamente, tras tantos años de oficio, y como queda demostrado en su obra, Leda sabía muchísimo, pero el taller-comparsa no se sobrecargaba de explicaciones, pues buscaba que fuese integrado no solo por cantantes y músicos, sino por la mayor variedad de integrantes posible. Leda promovía el acercamiento a constructores de cajas chayeras y muchos integrantes tocaban sus cajas al cantar. Voz y parche en interacción rítmica y sonora resultaba una experiencia corporal y vocal desconocida y muy estimulante.

En el taller-comparsa circulaban unas hojillas con los *cantos*. Cantos: esa era la palabra clave, utilizada para diferenciarnos de la *canción*, experiencia previa de la palabra cantada. Esa hojilla de cantos, que no era un repertorio, se usaba solo para comenzar, pues la tarea propiciaba el incremento de la capacidad mnemotécnica. Muchos de nosotros habíamos *cantado junto* apenas con los discos o cassettes. Nuestra escucha había sido forjada desde nuestro nacimiento por la reproducción mecánica del sonido. Por esto mismo, la rueda de Canto con Caja con Leda cantando y en intensidades crecientes, era una experiencia muy innovadora.

Leda hacía algunas correcciones grupales para incorporar los contornos melódicos y, sin más, convocaba a seguir cantando. La tarea se iniciaba con la repetición de motes o estribillos y luego con la reiteración de una frase musical que podía ser un verso octosilábico de la copla, o dos. En la hojilla aparecían los nombres baguala, vidala o tonada, y sin información musicológica vivenciábamos las diferencias en sus climas melódicos y sus ritmos. Otro recurso para la activación de energía del canto grupal, era ir subiendo las coplas en semitonos. Mucho tiempo pasó para enterarnos de los dos libros publicados por Leda, con transcripciones musicales (Valladares 1970 y 1985), y del posterior libro con textos propios, más una selección de cantos en transcripciones textuales (Valladares 2000).

A lo largo de este trabajo hemos circulado *entre* el pensar el “archivo” fonográfico histórico y el “repertorio” de nuestra memoria vocal incorporada según la formulación conceptual de Diana Taylor (2011). A lo largo de años, décadas ya, la experiencia con Leda Valladares quedó incorporada y es parte de nuestra *voz en canto*,

---

<sup>11</sup>Aunque relativizada, la *mimesis* está presente en todo estudio de canto y es constitutiva del cantar y del aprendizaje del habla.

voz que canta y que coordina el trabajo vocal en la tarea docente<sup>12</sup>; que siempre implica una reflexión sobre los modelos incorporados y decisiones sobre la configuración propia del rol. Consideramos el ejercicio mimético –es decir, probar, sentir en el propio cuerpo cómo suena, qué siento, qué pasa en la garganta, poner el cuerpo en movimiento y vivenciar el canto- como práctica imprescindible, y lo llamamos de *a-propiación*, o sea, hacer propio el canto desde la vivencia.

Distinguimos esta *a-propiación* de la *ex-propiación*, al momento de discutir cuestiones vinculadas a la repertorización de los acervos (etno)musicológicos. Lo crucial es que consideramos que el sonido constitutivo de la vocalidad, su timbre fundamental –desde el cual se producen variaciones múltiples al servicio de la expresión–, es *irreproducible* e *incapturable* por el ejercicio mimético (Vilas 2007). Celebramos este límite que nos devuelve nuestra propia voz, producida en y desde las vocalidades que la hayan forjado. Lo que está en cuestión es el aprendizaje *entre* vocalidades. Leda lo sabía, tal como se puede ver en la respuesta a la pregunta de Leopoldo Brizuela, con quien tenía una relación de confianza:

[S]é que no puedo cantar como ellos, que lo que siente alguien que me escucha es distinto de lo que siente ante Gerónima, por ejemplo [por la bagualera tucumana Gerónima Sequeida] Pero sé que cuando canto tratando de seguir estas lecciones (que son infinitas y que nunca terminaré de descifrar del todo) estoy explorando esa dimensión expresiva, metafísica te diría, que en la ciudad se encargaron de reprimirme. Es como si el canto liberara los manantiales que estaban muy taponados en el fondo de mi alma y el agua de estos manantiales me lavara [...] al escucharme mucha gente se pregunta si tiene también esos manantiales dentro de sí y al descubrirlos los inunda una enorme alegría por la que me agradecen y me quieren cuando en realidad yo no tengo tanta culpa... (ríe) (Brizuela, 1992: 57).

Resulta muy elocuente lo enunciado por la propia Leda sobre el sentido de la divulgación en su oficio; la convicción de la potencia saludable del ir al encuentro de la América Profunda (Valladares 2000:215). Coincidimos con Fabiola Orquera cuando afirma que Valladares tenía una visión crítica del estudio “científico” de las prácticas musicales y que su lenguaje poético la alejaba del léxico musicológico. La autora afirma que Leda ha producido una “estética decolonial *avant la lettre*”, pero que no puede disociarse “de una formación intelectual de cuño romántico” que la aproxima de aquellos primeros folkloristas, y de la alegoría del rescate de los primeros musicólogos (Orquera 2015:10). Las violentas asimetrías de la colonialidad del poder entre ella misma y sus interlocutores/as no es tematizada en su obra, pero sí narra, más de una vez, la experiencia de su encuentro con la *otra* vocalidad. Veamos, por ejemplo, lo que dicen su libro *Cantando las Raíces*:

Aprendí de ellos a cantar, llorando el humo de los fogones, a grito pelado para despertar la soledad de la montaña vecina. *Aprendí de ellos, pero ya quisiera cantar como ellos.* [destacado nuestro] Cada cantor asume la canción y la traduce a su modo sin más pautas

---

<sup>12</sup>Coordinamos trabajo vocal para actores y músicos y coordinamos ruedas de Canto Colectivo. No nos hemos dedicado exclusivamente a la transmisión del Canto con Caja, tarea muy diseminada y extendida por mucho/as colegas, que no mencionamos aquí para evitar omisiones. La propia tarea de recopilación en campo ya no es exclusiva de musicólogos, y esto amerita una reflexión que no cabe aquí. Nuevas generaciones “repertorizan” los cantos, como solistas o en grupos. Hay cantores/as locales emergentes, que significan una nueva configuración del ámbito de la mediación: Micaela Chauque de Jujuy y Mariana Carrizo de Salta son apenas dos ejemplos. La diversidad de los marcos performáticos de esta vocalidad y sus transformaciones locales por el impacto de las publicaciones, registros fonográficos y prácticas artísticas, así como la creación de festivales, merecen una reflexión que excede este texto.

que la emoción. Allí ninguno se imita, ninguno es cantorcito de moda, con lo cual nacen mil formas de interpretarla. Canté con sus cajas cuando sembraban, cuando cosechaban, cuando marcaban el ganado, cuando festejaban la Pachamama, cuando desenterraban y enterraban el carnaval y en cualquier ocasión como devota festejante de la naturaleza (Valladares, 2000: 20).

Nuestro asunto es el ejercicio *entre* vocalidades; cuando no hay trabajo etnográfico ni vivencia en campo, cuando el Canto Colectivo –definido por la propia Valladares como el alma colectiva de la América indígena y negra– de la “ritualidad de las primeras celebraciones” se transforma en un espacio educativo, incluso en el campo de la formación de educadores musicales. Percibimos una diferencia entre esta Leda coloquial del dialogo con Brizuela o esta narradora de experiencias, y la Leda de los libros de transcripción musical con fines didácticos. En ellos aparecen nociones como *portamento*, *falsete* y *ligadura* explicitando signos que aparecerán en las partituras, y que difícilmente podrían sonar sin la experiencia del Canto Colectivo. En los prólogos, algunas expresiones buscan persuadir sobre la singularidad del canto: habla de un “canto rústico”, “agreste” de “fuerza mágica”, al que hay que “oir en su guarida”. Estas expresiones pueden producir naturalizaciones ahistóricas que reifican prejuicios.

Ponemos en cuestión el uso de ciertas imágenes de los textos que la autora utiliza a la hora de describir estos cantos, ya que no siempre es posible discernir cuándo habla de los cantores/as en campo y cuándo de la tarea de ir aproximándonos a ellos. Resultan más llamativas las imágenes que parecen responder antes a una crítica de la formación académica del canto que a una aproximación a una *otra* belleza: “trabajar la voz para acceder a una baguala significa hacerla *estallar* [subrayado nuestro] sacarla de una manera totalmente distinta a como se hace en la ciudad” (2000: 38). Algunas expresiones resultan, por lo menos, difíciles de poner en acción a la hora de transmitir y facilitar el canto: “Ilega de lo remoto con un arsenal de explosiones, quejidos, derrumbes, súbitas escaladas y gritos, al servicio de la penuria y la plenitud [...] tres notas escalofriadas por la voz en abismo” (1985: 38).

La dificultad de algunos de estos términos hace posible que no sean leídos como metáforas y que nombren sonidos como producciones vocales que no encontramos de forma alguna en la vocalidad. Entendemos la vehemencia de Leda de buscar la legitimación de este canto en medio de un orden social colonizador y racista: “nuestro indio y nuestro mestizo son sabios en clavar la puñalada de este canto” (1985:1). Sin duda, este canto expone la herida colonial, pero más que puñales son vitales cantos floridos que invitan a cantar. Nos preguntamos por los alcances pedagógicos del trabajo vocal en la tarea de desnaturalizar, desaprender y desidentificarse de lo “familiar” para ir al encuentro de lo “exótico” (o mejor de lo no oído) una Argentina andina, tan profunda como desconocida en los grandes centros urbanos.

La discípula Miriam García<sup>13</sup>, responsable del archivo de Valladares y continuadora de su tarea pedagógica, utiliza la noción de *kenko* como sinónimo de *falsete*. En el ámbito de una rueda de Canto Colectivo buscamos ofrecer posibilidades de experimentar nuevos sonidos, indicando recorridos vocales-corporales y propiciando, para el cuerpo y las voces, consignas para que las imágenes y las metáforas no se antepongan a la vivencia, sino que sean fruto de ella. Términos como “derrumbe” y “quejido” no dan cuenta de las ondulaciones ascendentes, pues lo que se derrumba cayó, ya no tiene estructura, ni vuelve a subir, o sea, niega el movimiento.

---

<sup>13</sup>Según fragmento de su clase *El origen de las Especies - Canto con Caja*, 2013 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_WnVZg55pIU](https://www.youtube.com/watch?v=_WnVZg55pIU).

Fue a través de la bibliografía musicológica que tomamos contacto con la noción de *kenko* y este estudio surge al calor de la pregunta sobre su modo de producción vocal. Nuestra pregunta inicial fue sobre la pertinencia del concepto en los ámbitos pedagógicos, y por eso lo examinamos aquí en el entrecruzamiento de tres aspectos: su *representación* musicológica, su *reproducción* en grabaciones de campo y en los análisis espectrales; su *producción* en la relación entre su *modo de hacer* y la experiencia de nuestras voces en diálogo con fonoaudiólogas especialistas en salud vocal. Sentimos y pensamos que este recorrido habilita y fundamenta su presencia en el campo pedagógico para que pueda propiciar la experiencia de su aprendizaje.

En un texto reciente, Radek Sánchez Patzy a partir de su trabajo en Jujuy afirma no haber escuchado la palabra *kenko*. Relata su diálogo con el coplero Quintino Arias:

Allá es como que usás todo tu ser, toda tu garganta. Empezás a cantar en grave y llegás a un punto de falseta, a donde se limita tu garganta y volvés a lo normal, en una copla que te puede durar 30 segundos. Y para mí es todo práctica, esta gente de ahí de Pampichuela, San Lucas, Santa Bárbara, ellos te cantan así nomás con falseta [...] Esa garganta de gargantear mientras cantás [...] La garganta que va vibrando la voz mientras va cantando. Y levanta tan bruscamente desde lo grave a la falseta que... de lo grave a lo agudo, sube y baja, sube y baja, pero, este, bien sincronizado, bien vocalizado, que si un maestro tiene que ir a imitar, yo sé que le va a costar un montón, un músico por más músico que sea, manejar esa garganta, no: ese tiene que nacer (Sánchez Patzy 2012: 15).

Es muy elocuente el relato de Arias, pues en él aparecen resignificados varios términos de la técnica vocal, tales como “falseta”, “vocalizado” y la propia alusión a la garganta. Se escucha de manera subyacente la noción de *kenko* en el uso del verbo “davueltar” que analiza Sánchez Patzy, citando al etnomusicólogo Henry Stobart (2006: 15), relacionándolo con la manifestación de una “estética deseada, presente en diversas regiones de los Andes”. Lo que sube y baja, como las montañas, como la relación del cielo y la tierra, está en la bella sonoridad de la palabra quechua *kenko* y en su traducción a la fértil imagen de un espiral que asciende y desciende, en ondulaciones y sinuosidades vitales que nos ponen en movimiento, otorgando al *kenko* una dimensión simbólica que por su fertilidad propicia este transitar y habitar *entre* vocalidades.

Rodolfo Kusch (1994: 55) sugiere que las fotografías son residuos de una vivencia inexpresable del viaje, en la que se fija la realidad porque falta el asombro del encuentro y la conmoción del sentimiento ante lo viviente. Leda Valladares debe haber sentido lo mismo en relación a los registros fonográficos, dada su decisión de formar ruedas de Canto Colectivo para potenciar la vivencia del canto y no oírlo reproducido solo mecánicamente, y desde este aprendizaje vivencial expresar la gratitud más honda hacia la Argentina Profunda del noroeste en todos/as los/as cantores/as, copleros/as, vidaleros/as. Como ellos/as mismos/as enseñan: “Los gallos cantan al alba, yo canto al amanecer, ellos cantan porque saben, yo canto por aprender”.

## Bibliografía

- Barker, Paul. 2004. *Composición vocal*. México: Fondo de Cultura Económica.  
Britos; Roberto. 1999. “El pasaje y la baguala” en *Actas VIII Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: INM Carlos Vega: 190-198.  
Brizuela; Leopoldo. 1992. *Cantar la vida*. Buenos Aires: El Ateneo.

- Cámara de Landa, Enrique. 1996. “Baguala y proyección folklórica” en *Actas del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona: Sociedad Ibérica de Etnomusicología. SIBE 1: 109-141.
- Cámara de Landa, Enrique. 1999. *La Música de la baguala del Noroeste argentino*. Tesis doctoral de 5 cuerpos. Universidad de Valladolid.
- Cámara de Landa, Enrique. 2001. “La música de la baguala” en *Boletín Casa de las Américas*, N° 6-7, Nueva Época: 32-38.
- Cámara de Landa, Enrique. 2004. *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2ª edición.
- Carrizo, Alfonso. 1926. *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero popular de Catamarca*. Buenos Aires: s/d.
- Carrizo, Alfonso. 1933. *Cancionero popular de Salta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrizo, Alfonso. 1935. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrizo, Alfonso. 1937. *Cancionero popular de Tucumán*. 2 tomos. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrizo, Alfonso. 1942. *Cancionero popular de La Rioja*. 3 tomos. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Ceccocello, Luis Alberto. 2012. *Aplicación del análisis acústico en la clínica vocal. Trabajando con Anagraf*. Buenos Aires: Librería Akadia editorial.
- Cortázar, Clara Inés. 1966. “La Caja” en *Selecciones Folklóricas CODEX*, N° 9.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 2002. Vol. 10: 867-868, Madrid, SGAE.
- Gómez Carrillo, Ramón. 2007. “Música nativa del norte” [1920, Instituto Popular de Conferencias] en *Revista digital Fundación Santiago del Estero*. Disponible en: <http://www.portaldesalta.gov.ar/musicanativa.html>. Accesado 12/07/2021.
- Grela, Dante. 1980. “Introducción al análisis técnico musical de la baguala de los valles calchaquíes” en *Simposio de Literatura Regional, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional de Salta*, pp.110-123.
- Guanca Aramayo, Karina. 2012. “El Canto Andino con Caja: Características, Semejanzas y Diferencias con el Canto Lírico”. Tesis de grado. Buenos Aires: UNA.
- Husson, Raoul. 1965. *El canto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kusch, Rodolfo. 1994. *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires: Biblos.
- Lomax, Alan. 2001. “Estructura de la canción y Estructura social” en CRUCES, F. (comp.), *Las lecturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta: 297-330.
- Mansion, Madeleine. 1947. *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi.
- Mauss, Marcel. 1979. “Concepto de la Técnica Corporal” en *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos: 337-343.
- Murray Schafer, Raymond. 2011. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP.
- Naidich, Susana; Segre, Renato. 1981. *Principios de Foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Panamericana
- Orquera, Fabiola. 2015. “El proyecto musical de Leda Valladares: del substrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad” en *Corpus, Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol 5, N° 2. <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/1479> Accesado 12/07/2021.
- Parusell, Renata. 1999. *Querido maestro, Querido alumno*. Buenos Aires: Ediciones GCC.

- Pérez Bugallo, Rubén. 1984. *Relevamiento Etnomusicológico de Salta*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Sacheri, Soledad. 2013. *Ciencia en el Arte del Canto*. Buenos Aires: Ed. Akadia.
- Saitta, Carmelo. 2016. "El timbre como factor estructurante" en *Espacio Sonoro*, N°40. [http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/09/01.-Carmelo-Saitta\\_40\\_2016.pdf](http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/09/01.-Carmelo-Saitta_40_2016.pdf). Accesado 12/07/2021.
- Sánchez Patzy, Radek. 2012. "Las coplas me van naciendo como agua de manantial": Ruedas de coplas y mundos de experiencia" en *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Buenos Aires: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas. [http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/GT14\\_SanchezPatzyRadek.pdf](http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/GT14_SanchezPatzyRadek.pdf). Accesado 12/07/2021.
- Taylor, Diana. 2011. "Introducción. Performance, teoría y práctica" en TAYLOR, D., Fuentes, M. (org.) *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, pp. 7-30.
- Valladares, Leda. 1970. *Canciones arcaicas del norte argentino - Melodías de comparsas carnavaleras para canto colectivo y percusión*. Buenos Aires: Ricordi.
- Valladares, Leda. 1985. *Canto Vallisto con Caja. Canciones andinas recopiladas por Leda Valladares*. Buenos Aires: Editorial Lagos.
- Valladares, Leda. 2000. *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste argentino*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Vega Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Vega, Carlos. 1965. *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Vilas, Paula Cristina. 2007. *Vozes entre festas: vocalidades entre o trabalho de campo e a produção vocal em cena*. Tesis de doctorado en Artes Escénicas, PPGAC/UFBA, Universidade Federal de Bahia.
- Waisman, Leonardo. 2014. "Baguala" en Horn, D., Sheperd, J. (edit.) *Encyclopedia of Popular Music of the World, Vol. IX, Genres of Caribbean and South American Origin*. Londres, Nueva York: Bloomsbury, pp. 30-31.
- Wolkowicz, Vera. 2012. *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Teseo - Biblioteca Nacional.
- Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à Poesía Oral*. São Paulo: Hucitec.

## Discografía

- Valladares, Leda (Recopilación sonora y textos). Serie "Mapa musical de la Argentina". Reeditada en:
- Documental folklórico de la Quebrada de Humahuaca*. CD Meloepa COMPV 1126, Buenos Aires, 1997.
- Documental Folklórico de Tucumán. Cantores de patio y de los valles*. CD Meloepa COMPV 1127, Buenos Aires, 1998.
- La montaña va a la escuela*. CD Meloepa COMPV 1128, Buenos Aires, 1998.
- Manantiales del Canto. Argentina en cerros y llanos*. CD Meloepa COMPV 1129, Buenos Aires, 2001.
- Documental folklórico de Salta*. CD Meloepa COMPV 1132, Buenos Aires, 2001.
- Documental folklórico de Santiago del Estero*. CD Meloepa COMPV 1133, Buenos Aires, 2001.