



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

Tesina de Licenciatura en Música Popular.

**EI CANTO ANCESTRAL EN VOCES EMERGENTES.
RESIGNIFICACIONES DEL CANTO CON CAJA
DEL NOROESTE ARGENTINO EN LAS INTERPRETACIONES
DE NADIA LARCHER Y NADIA SZACHNIUK.**

Natalia I. Torres Sosa

**Directora:
Laura Aldana Contardi**

**Mendoza
2023**

RESUMEN

El presente trabajo busca conocer los modos en que dos cantoras oriundas de la Provincia de Salta y Catamarca resignifican, desde sus experiencias y contextos socioculturales y políticos, la expresión cultural de las comunidades andinas del Noroeste Argentino: los “Cantos con caja”.

A partir de entrevistas realizadas a las artistas sobre su trabajo de indagación e investigación llevado a lo largo de sus carreras por medio de la voz, el canto y la importancia de la proyección de la actividad vocal en el cuerpo, se busca conocer los modos en que eligen crear diseños interpretativos de cantos con caja para incluirlos en sus repertorios.

Se rescatan ciertas concepciones planteadas por pensadores Latinoamericanos que ponen atención en el estudio del pensamiento andino y nociones que lo caracterizan, desde el cual existen y se expresa la cultura que lo representa. De esta forma, es posible analizar de qué manera las artistas trabajan sus diseños interpretativos sobre la escena al momento de cantar estos cantos. Un previo trabajo de planificación e investigación (de algunos aspectos), se representa en la performance de las cantoras ante la presencia de los elementos simbólicos, materiales y aquellos propios del ritual, que compondrán el espacio físico del escenario.

Estos elementos, se presentan desde las gestualidades, expresiones, formas de emitir el canto (trabajo sobre la interpretación: el sonido vocal, el tempo, el ritmo y la participación o no del público) modos de interpretar (canto colectivo o individual), vestimenta utilizada, adornos, la presencia de las cajas acompañando su canto, entre otras cosas.

La importancia de estos aspectos en la interpretación vocal, sugiere que los mismos sean tenidos en cuenta por artistas e intérpretes para futuras indagaciones y diseños interpretativos creados para diversos lenguajes musicales.

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
ÍNDICE.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1	
1. Delimitación y planteamiento del problema.....	5
2. Objetivos.....	5
3. Estado de la Cuestión.....	6
4. Marco Teórico.....	8
5. Metodología.....	17
CAPÍTULO 2:	
Construcción del perfil de intérprete.....	19
La interpretación en los cantos con caja	23
1. La interpretación en la Música Popular Argentina	
2. La interpretación en los cantos con caja por Nadia Szachniuk.....	25
3. La creación de diseños interpretativos.....	27
4. La interpretación en los cantos con caja por Nadia Larcher.....	29
CAPITULO 3:	
Crear y sonar en comunalidad.....	38
1. La transmisión de los cantos con caja en contextos de taller.....	45
CAPITULO 4:	
Reflexiones y aportes en la escena de la Música Popular Argentina.....	49
Los cantos con caja en la escena.....	55
1. El rito de la performance.....	56
2. Las interpretaciones de Szachniuk y Larcher : “Coplas” y “Vidalas”.....	62
3. Tan alta que está la luna/ Serás libre palomita.....	71
CONCLUSIONES.....	78
BIBLIOGRAFIA.....	80
ANEXO.....	83

Introducción

En la Licenciatura en Música Popular con orientación en Canto de la Universidad Nacional de Cuyo, el alumno/a asume el desafío de trabajar y desarrollar su rol de intérprete de géneros musicales de raíz folclórica de distintos países Latinoamericanos. El proceso de creación de este perfil, se inicia en el trabajo de indagación personal guiada por la/el docente, sobre los diversos lenguajes que componen cada paisaje sonoro. La investigación de esas sonoridades, requiere especial atención en su relación con el contexto socio-cultural e histórico en el que encuentran su origen, en el análisis de recursos técnicos y tímbricos vocales distintivos y en el juego que posibilita la exploración del sonido vocal partiendo de la escucha atenta de cada lenguaje.

Este ejercicio forma parte de difundir y dar a conocer cierto repertorio que no es precisamente el más difundido por los circuitos industriales de la musical nacional e internacional.

Particularmente, se elige trabajar con el repertorio andino del noroeste argentino, los cantos con caja, porque resulta interesante observar cómo se da la búsqueda de “intérprete” ante el estudio de este género musical en la actualidad. Su carácter ancestral, no “masivo” y en comunidades del interior considerados una “práctica cultural perdida”(según el testimonio de algunos lugareños) se muestra como un campo de estudio que amerita mayores indagaciones.

Resulta significativa la forma en que, Nadia Larcher y Nadia Szachniuk que transitaron diversas experiencias desde el canto, mantienen con vida desde nuevos lugares, sentidos y vivencias esta expresión cultural. En pocas palabras, resulta de interés advertir cierta revitalización, reinención y singularidad de estas expresiones específicas del canto con caja.

Desde este sentido es que se considera a estas cantoras parte de las voces emergentes contemporáneas que se dedican a trabajar y difundir el repertorio folclórico y los cantos con caja del noroeste (entre otros lenguajes musicales que interpretan) en el escenario actual de la música popular argentina. Sus voces expresan estos lenguajes desde nuevos lugares de significación, por lo que responde a la idea de que el sujeto emergente es aquel que:

“(…) surge, irrumpe, se construye y se auto reconoce como parte de una realidad (…) asumen su propia *subjetividad*, su propia realidad social de una manera no ajena a la exigencia de transformación, porque esa realidad y el sujeto mismo son transformables, es decir, históricos.” (Contardi, 2013, 228).

Esta indagación obedece a un interés que se asienta en la convicción de lo valioso de esa expresión. Sus resultados pueden aportar al campo de las músicas populares de raíz folclórica latinoamericana.

El trabajo de investigación, pone atención a esta expresión cultural en cruce con bibliografía referida al mundo andino, su pensamiento y cultura para representar el sentido y la forma en que se interpretan estos cantos por las cantoras que hoy los reproducen. “Lo andino”, sean sus pensamientos, sus costumbres o sus prácticas culturales, no se agota en un tiempo pasado sino que persiste de modos reinventados, resignificados, interpelados por prácticas y sentidos actuales.

CAPÍTULO 1

Delimitación y planteamiento del problema

La búsqueda de formas de reinterpretación y de resignificaciones de las diversas maneras de expresión de esta práctica cultural del canto con caja (canto solista, canto en comparsa, canto en dúo y/o contrapunto en rondas de copleros) que se distinguen en el trabajo interpretativo de Nadia Larcher y Nadia Szachniuk, dan cuenta de acciones que intencional o inconscientemente, buscan el rescate de formas de vida y pensamientos colectivos. Ponen en valor el encontrarse y reconocerse en comunidad por medio del canto colectivo, lo que se presenta en relación directa con el pensar de la comunidad andina y se vincula intrínsecamente con esta expresión cultural. Es precisamente en ese pensamiento vinculado a formas de vida, que encuentra su origen y principal sentido el canto con caja.

A partir de esta situación planteada, el interrogante central de este trabajo es: ¿Cómo se dan en las interpretaciones de Nadia Larcher y Nadia Szachniuk procesos de reconocimiento, recreación y significación de los cantos con caja?

Y otros interrogantes como: ¿Qué motivos llevan a las cantoras populares a incluir estos cantos en sus repertorios? ¿Qué singularidades presentan sus modos de interpretación? ¿Qué elementos de resignificación aportan Nadia Larcher y Nadia Szachniuk en el canto con caja? ¿De qué manera se presenta en el reconocimiento y el trabajo de interpretación de los cantos con caja que realizan Nadia Larcher y Nadia Szachniuk, el pensamiento andino comunitario y colectivo? ¿Cómo es el trabajo de reproducción que estas cantoras adoptan para interpretar un universo sonoro que no forma parte de sus universos socio-culturales de origen a través del canto?

Objetivos

Objetivo general:

-Conocer los modos de reconocimiento y resignificaciones de los cantos con cajas lejos de sus entornos socio-culturales originarios desde el lugar de intérpretes de las cantoras populares Nadia Larcher y Nadia Szachniuk.

Objetivos específicos:

- Identificar aspectos principales del entorno socio-cultural y del pensamiento andino que se presenten en el trabajo de interpretación de las cantoras seleccionadas.
- Analizar de qué manera eligen interpretar los cantos con cajas estas dos cantoras populares.
- Reconocer aportes significativos que surgen en las interpretaciones que realizan de los cantos con caja Nadia Larcher y Nadia Szachniuk.

Estado de la cuestión

En la búsqueda de antecedentes en relación con este tema de investigación, se registraron trabajos que aportan distintas visiones sobre las problematizaciones actuales que se plantean en torno al canto con caja y la música andina, como otros que parten de conceptos similares a los propuestos en el marco teórico de este proyecto.

El trabajo de María Solana Cortés, de la Licenciatura en música popular de la universidad de Villa María (2015) propone una reflexión sobre la construcción de identidades que sujetos inmersos en un contexto social y cultural determinado configuran al establecer relaciones de pertenencia, al sentirse conmovidos con prácticas culturales/ lenguajes musicales, ajenos al ámbito de sociabilización cultural en donde desarrollan sus vidas. Para intentar dar respuesta a estas preguntas, abarca nociones de “narratividad”, “interpelación” e “identidad” para luego identificarse personalmente en estos conceptos y desarrollar una descripción del trabajo de producción de sus composiciones que reelaboran elementos musicales: el candombe, la murga y la milonga.

Esteban A. Padín, en *La comunidad como forma de integración y organización de los sicuris en Buenos Aires* (2017), analiza la búsqueda que inicia un conjunto musical de sicuris llamados “Arco Iris” en la ciudad de Buenos Aires. Visualiza en las relaciones internas que se construyen entre los integrantes de la agrupación, la resignificación de nociones andinas que se encuentran presentes de por sí en la interpretación que requiere este lenguaje musical. Esta noción es la de sentirse y formar parte de una comunidad, que implica crear un vínculo que compromete a los integrantes del grupo a relacionarse en un sentido de “reciprocidad” y que se exterioriza, al construir un estilo de vida alternativo.

Paula De la Fuente, *La voz cantada y la construcción de sentido en la música popular* (2009), analiza la construcción de sentidos a través de la interpretación vocal en la música

popular de los siglos XX y XXI. Aborda conceptos vinculados a los primeros estímulos de sonidos producidos por la figura materna que reciben los bebés por medio de la oralidad, y la corporalidad de referencia que adopta la voz en esa figura materna. Se hace referencia a la gama de sonidos que van reduciéndose por las “normas” y “valores” sociales-culturales y que podrían resignificarse o resurgir desde el trabajo del intérprete vocal. Propone pensar la construcción de sentido a través del canto, creada por los sujetos que se posicionan en el lugar de intérpretes y perciben o escuchan en tiempo presente diversos lenguajes musicales, crean sentido en ese acto de percibir, escuchar e interpretar, configurando así “modos de decir”.

Otros trabajos tomados en cuenta cuestionan la realidad que atraviesa la práctica cultural del canto con caja, tanto en distintos pueblos del noroeste argentino como en los centros urbanos y fuera del país (Perú). Evan Tannenbaum (2019) expone cómo afectaron las distintas etapas de procesos históricos, cambios socio-culturales y procesos de globalización, que atravesaron a la población andina peruana, a la música indígena. Su conclusión es que se encuentra en un proceso de cambios constantes por el solo hecho de ser una práctica cultural que refleja identidades de sujetos descendientes de las comunidades que habitaron el territorio andino del Perú. Sin embargo, se problematiza, al igual que en el trabajo de Víctor Gutiérrez, *Performance del canto coplero: La Baguala y la Vidala como práctica cultural andina* (2016) y Enrique Cámara de Landa, *Bagualas y proyección folclórica* (1995), la figura del intérprete (cuyo origen no es de descendencia directa de las poblaciones nativas) que enajena al canto con caja de todo sentido, significado e identidad al exportarla a los circuitos comerciales de la música nacional o internacional. Por otro lado, resaltan la figura del descendiente mestizo, el “coya” que es llevado a estos espacios comerciales, creando una estereotipada imagen de la figura del *bagualero andino*.

A pesar de enfocar su trabajo en la docencia y en la búsqueda de formas de transmisión más propicias para instituciones académicas, es interesante observar en las entrevistas a dos ex alumnos de Leda Valladares la importancia de expresar la idea del canto con caja, como práctica cultural y lenguaje musical esencialmente colectivo, presentadas en el trabajo de Rosa Velázquez *El canto con caja en la metrópolis: Un estudio de caso del canto con caja en la ciudad de Buenos Aires*. Velázquez analiza una experiencia práctica de estos cantos: la producción de un recital de final de curso de dos alumnas, que se titula “Cielo y tierra”.

En el presente trabajo se resaltan además aportes realizados por Francesca Gargallo Celentani, Silvia Rivera Cusicanqui, Adolfo Colombres, José Esterman y Antonio Peña, Víctor Fornells Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Aguilar, María E. Mirande, Ana M. Ochoa, Mónica Pacheco, Marina L. Sarale, Manuel Silva Rodríguez, Daniela Szpilbarg y Saferstein Ezequiel, Patricia Bélières Patricia y otros, L. Aldana Contardi, Francesca Gargallo Celentani, Paula Vilas y otros.

Se irá haciendo referencia a cada uno de estos autores, trabajos y conceptualizaciones en el desarrollo del mismo.

Marco teórico

Los conceptos que se presentan en el desarrollo de esta investigación referidos a las poblaciones americanas no blanquizadas o al “conjunto de las nacionalidades americanas no estatales que hacen remontar su historia y su cultura a orígenes no europeos ni africanos” (Gargallo Celentani, 2014, pp. 26-27) son conflictivos y ambiguos. Por lo que es necesario explicitar que con el objetivo de conocer cómo se resignifican los cantos caja en las intérpretes entrevistadas, se expresan en conciencia de que no refieren a los mismos significados ni imaginarios. Se utiliza tanto lo “indígena”, lo ‘originario’ y lo “ancestral” remitiendo a las resonancias que surgen de las entrevistas a las intérpretes, aun sabiendo que han de problematizarse los términos, por lo que se considera que proponer una sola definición sería a su vez negar la complejidad de usos que rodea y han rodeado a estos conceptos.

Con la intención de reconstruir cuestiones generales al mundo andino, su pensamiento y cultura se cita a Silvia Rivera Cusicanqui en *Un Mundo Ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* (2018) la autora plantea que parte de recuperar y construir un propio pensar que constituya seres verdaderamente “nacionales” es reconocer los gestos y formas del mestizaje colonial que se ha impuesto a lo largo de estos años a través de una estructura y una cultura que se reproduce día a día en sus opresiones y silenciamientos. Desde esa revisión de lo que constituye también una identidad latinoamericana es necesario reflexionar sobre el pasado cultural pre-colonial, reconocerlo y permitirse configurar sujetos *ch'ixi* en un universo socio-cultural abigarrado. Universos constituidos por múltiples prácticas y

expresiones culturales temporales que son aceptadas sin convertirse en “disyuntivas paralizantes” que problematizan el “desarrollo o progreso social”.

En los hechos estamos caminando por un terreno donde ambas cosas se entreveran y no es necesario optar a rajatabla por uno o lo otro. (...). Esto podría verse como una cosa moralmente ambivalente, como el caso de la indecisión (...). Pero *chuyma*, puede ser un corazón o entraña dividida que reconozca su propia fisura, y en ese caso podría transformarse en una condición *ch'ixi*. (Rivera Cusicanqui, 2018, p.80).

La autora boliviana entiende que lo *ch'ixi* designa en aymara a un tipo de tonalidad que parece gris.

Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. Un gris jaspeado que, como tejido o marca corporal, distingue a ciertas figuras o entidades en las cuales se manifiesta la potencia de atravesar fronteras y encarnar polos opuestos de manera reverberante. También ciertas piedras son *ch'ixi*: la andresita, el granito, que tienen texturas de colores entreverados en manchas diminutas. (Rivera Cusicanqui, 2018, p.79).

Es decir que este concepto y modo de comprender un modo de comportamiento que Silvia Rivera Cusicanqui llama lo *ch'ixi* permite pensar maneras en que la fisura colonial habita en cada uno de quienes vivimos realidades complejas, contradictorias, como la realidad latinoamericana. No se trata, según esta pensadora, de pensar la identidad de modo esencialista, ni absolutista. La noción de lo *ch'ixi* abre a pensar la cuestión de una herencia ideológica colonial, establecida como la oficial del mestizaje, que propone una convivencia armónica de la raíz española y la del indio.

Esta “mezcla” termina siendo siempre, por parte de las elites, un proceso de dominación de un polo (el blanco, el europeo) sobre el otro. Pero también, permite pensar los modos en que la cultura ancestral nos habita, el modo en que esos polos nos constituyen y nos interpelan: lo ancestral y lo moderno; lo propio y lo impuesto. Sostiene que esta condición de superposición de un polo sobre el otro se impone sobre este polo indio creándole simbologías falsas, adornándolo con exageración, fingiendo reconocerlo y otorgarle un lugar a la cultura y forma de vida que lo caracteriza desde una posición superadora. Distingue estas formas emblemáticas y performativas de la identidad étnica como un modo de imposición autoritaria de la identidad india, incluso en comunidades que

se identifican con esa cultura pero que prefieren impurezas, tienen gustos modernos propios de una vida cotidiana en la que la heterodoxia y la mezcla son características.

Sin embargo, manifiesta que a partir de ese diagnóstico los hechos y acciones que ejerce este modelo político colonizador que rige al mundo, sobre las sociedades y las comunidades indígenas, generan períodos de crisis e inestabilidad que inducen a los “chispazos amuyt’awi descolonizadores que este tiempo nos exige” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 28).

Este magma subterráneo va más allá del momento y continúa tras el clímax para incubar otras verdades, otros razonamientos, que son los que van a terminar eclosionando en la esfera de lo público, una vez concluida la fase del apaciguamiento.” (Rivera Cusicanqui, 2018, p.108).

Rivera Cusicanqui manifiesta la necesidad de pensar la identidad como manchada e impura. La condición de una identidad “contaminada” o “impura” se niega en procesos de recuperación lingüística, en perspectivas etnohistóricas, a veces se tiende a desenterrar un pasado idealizado y una condición andina ancestral pura, que a juicio de la autora, en los hechos no existe, ni siquiera en las comunidades (Rivera Cusicanqui, 2018, p.123-124).

Por eso menciona las identidades *ch'ixi* y las negociaciones identitarias *ch'ixi* en las que se perciben agenciamientos a contrapelo de la homogeneización forzada y la etnicidad estratégica.

Propongo pensar la identidad, no como encerrada en un mapa, sino como un tejido de intercambios, que también es un tejido femenino y un proceso de devenir. Pienso que son las tácticas de inclusión y de reflexión sobre el “otro” –básicamente tácticas de domesticación de lo ajeno a través de la labor textil- las que nos pueden servir como metáfora para una noción de identificación pensada desde la práctica intercultural y no como un disfraz (Rivera Cusicanqui, 2018, p.126).

En relación con lo propuesto por Rivera Cusicanqui, el trabajo de Estermann y Peña, *Filosofía Andina* (1997) pretende demostrar que, a pesar del sometimiento y el encubrimiento que ha primado en sectores intelectuales, existe y existió una filosofía Andina propia. Es decir, un pensar, una forma de expresar y sentir propia.

Los autores enmarcan características del pensamiento andino bajo subtítulos como: La relacionalidad de todo ser y acontecer, el cosmos como sistema ético, el principio de complementaridad, el principio de reciprocidad, concepción cíclica del tiempo, correspondencia y transición entre micro - macrocosmos y conciencia natural.

La noción de *relacionalidad*, abarca dos principios en los que se basan los sistemas de relaciones que construyen el pensamiento que rige en toda comunidad andina: la

complementariedad y la *reciprocidad*. Los mismos se presentan en los cantos con caja, que a su vez se podrían identificar en el accionar de las intérpretes elegidas desde la resignificación y los nuevos sentidos que surgen de estos cantos, en sus voces.

La *complementariedad*, por Esterman y Peña (1997) significa que a cada ente y a cada acción corresponde un complemento que hace a un todo integral y el principio de reciprocidad, que cada acción cumple su sentido y fin en la correspondencia con una acción complementaria, que restablece el equilibrio entre los actores sociales. Los cantos con caja en práctica colectiva, como los contrapuntos copleros entre mujeres y hombres, reflejan la necesidad de un complemento, la existencia de un sujeto que co-existe con su “contrario” en un mismo canto, espacio y tiempo. El canto se practica en un contexto ceremonial y ritual de “canto a la tierra”, “canto a la vida”, “canto a los animales”, configurando un sentido de cumplimiento de la reciprocidad en forma de agradecimiento o pedido por la producción, la fertilidad y la conservación de la vida.

Rivera Cusicanqui sostiene que la actividad productiva de las comunidades indígenas, es un “hecho sagrado” que incluye un intercambio con deidades asignándole una fuente primordial de “valor”. Sin limitar la producción a tan solo a intercambios materiales entre humanos.

Los cantos con caja son parte de estos “puentes entre la sociedad y el cosmos” (Rivera Cusicanqui, 2018) de inmenso valor simbólico para la vida de las comunidades, que conviven en relación de dependencia con el medio natural que los rodea. Son símbolos de ritualidad ya resignificados y recreados en tiempos de colonización, que buscaron, la resistencia y conservación de un legado ancestral que reúne hasta en la actualidad, la idea de lo *chi'xi*. Son prácticas culturales, que sobreviven en la actualidad, no son parte de un pasado puro e inexistente.

Los cantos como práctica cultural, reflejan una forma de vida basada en la construcción colectiva, en la visión del tiempo, en la relación constante con la naturaleza y en la reciprocidad que cada acción o acto conlleva.

Se destaca la visión de Maristella Svampa (citada en Rivera Cusicanqui, 2018) sobre la gran diversidad de comunidades que existen y habitan actualmente un territorio latinoamericano, algunas, como ella menciona, territoriales, otras de afinidad, de herencia, pero también algunas otras recreadas, reinventadas o imaginadas. Estas se resignifican o se

reinventan en las grandes urbes o sectores metropolitanos de Argentina (por ejemplo) reproduciendo nuevas formas de hacer o de pensar.

Involuntaria o voluntariamente resurgen en la actualidad a través de la puesta en práctica de estas expresiones culturales, rasgos característicos de la forma de vida, y del sentir indígena, que inevitablemente se entretajan en las mismas, pero recreadas en nuevos contextos sociales y con nuevas búsquedas de sentido como expresión cultural en sí. Sugiere, desde el accionar de estas intérpretes una visión y forma de transmitir música, alternativa a la impuesta por los circuitos comerciales.¹

(...) la recreación-reinvención borra y a la vez incorpora plenamente las huellas del pasado (...) Los largos períodos de derrota y reflujo incuban así restos no asimilados de la memoria, que se descodifican en una praxis a la vez reflexiva y material, reactualizando el pasado a la par que abriendo el camino hacia lo nuevo. (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 139).

Podría reconocerse esta práctica cultural como parte de las manifestaciones culturales propias de la cultura popular del territorio Argentino, como enuncia Adolfo Colombres en *Sobre la cultura y el arte popular* (2010), haciendo referencia a ella como aquella que fabricada por el pueblo a partir de una intervención directa, entre los actores sociales que la conforman (Galeano, Stavenhagen y Margulis, citados en Colombres, 2010). Lo que da cuenta de que se crea en conjunto y en forma compartida como un modo de dar respuesta a sus propias necesidades. Identifica a esta cultura, como aquella conformada por las raíces “mestizas”, indígenas, africanas y las populares de inmigración. (Colombres, 2010, pp. 17-27). Una cultura fabricada para ser usada, que reúne a su vez, “un complejo sistema de símbolos de identidad (...)” (Colombres, 2010, p. 17).

Enuncia que si bien estas culturas populares características de sectores del campo se diluyen en la ciudad, no terminan desapareciendo del todo ya que renacen en nuevas formas de expresión que terminan por incorporar elementos propios y característicos de las mismas. Define esta actitud como un acto de liberación y lucha frente a las culturas impuestas sobre

¹ Por otro lado, parte de reconocerse y afirmarse dentro de un universo socio-cultural abigarrado, y de iniciar esta búsqueda de reivindicación y configuración de un sujeto con un sentir propio basado en el reconocimiento en lo que lo rodea y en su pasado, podría iniciarse e identificarse, en la búsqueda de muchas otras intérpretes a partir de su interés por los cantos con caja del noroeste Argentino, por la cultura que representan y por el significativo sentido que conllevan como práctica cultural desde su contexto social de origen. Resignificándose, en su proyección a través de sus trabajos como intérpretes. Creando, como se ha mencionado, una reinvención de un elemento simbólico y cultural de una comunidad ancestral.

estas culturas populares propias. Siguiendo a Amílcar Cabral (citado en Colombres, 2010) estos movimientos de liberación son parte de una manifestación cultural, propia de una cultura, que define como una síntesis de la realidad histórica, material y espiritual de un grupo humano que traen consigo un renacimiento cultural por parte de quienes la integran.

Las transformaciones que adopten las culturas populares dentro del dinamismo histórico que las atraviesa se convierten en un verdadero hecho revolucionario (que afectaría o modificaría a nivel nacional las conciencias individuales y colectivas), si la cultura es reivindicada y gestada desde la misma participación y creación colectiva de los pueblos.

Analizando a grandes rasgos la interpretación de los cantos con caja por las intérpretes contemporáneas no originarias de los contextos sociales en donde encuentra su origen esta expresión cultural, se identifican ciertos “préstamos” como los llama Colombres (Colombres, 2010, p. 53) , provenientes de raíces culturales ajenas a las que él considera que constituyen la cultura popular en el territorio latinoamericano. “Préstamos” que se reconocen en las propias formaciones técnicas vocales que podrían tener estas cantoras y que modificarían la sonoridad del canto, en el tiempo de interpretación designado a cada copla y en el acto de registrar y comercializarlo en materiales discográficos.

Sin embargo, estos préstamos no invalidarán a la cultura auténtica de un grupo mientras subsista en las manifestaciones por las que se expresa, un pensamiento y una manera de ver al ser humano y al mundo diferente (Colombres, 2010, p. 53).

Por su parte, Ochoa distingue en *Músicas locales en tiempos de globalización* (2003) a las *músicas locales* como aquellas expresiones que en algún momento histórico estuvieron asociadas a un territorio y a un grupo o grupos culturales aunque esa territorialización no haya estado contenida en sus fronteras (específicamente) o siga jugando todavía un papel importante en su definición genérica.

La autora menciona que estas músicas, reflejan el pensamiento y los usos que se les da a las mismas dentro de una pluralidad de sociedades o comunidades que se expresan a través de lo que se conoce como cultura popular. Estas, han sido tomadas en el período histórico- político y social de los nacionalismos románticos dentro de una misma categorización llamada *folclore* generando así, según Ochoa, tres postulados claves que caracterizan el enfoque de esta política de construcción nacional, y que se ve reflejada en los textos sobre el folclore que marcan el modo de recolección, descripción y conceptualización

de los géneros reconocidos. Un impulso estético, como algo que proviene de la tradición oral y es puro, un impulso social, identificado con las clases populares campesina, como un grupo homogéneo cuya cultura podemos ver en la música y leyendas, y un impulso de temporalidad identificado al folclore con la tradición y a su vez con el pasado.

Afirma que los procesos de globalización y la aparición de la industria musical han generado, que estas músicas se conviertan en nómades de esos lugares con las que son identificadas, reconociendo así dos procesos que pueden generarse frente a esta realidad: algunas podrían enfatizar su carácter y afianzar la relación estilística y conservadora con el lugar, y otras podrían ser transformadas en estilo por nuevos sujetos sociales llevándola hacia otros lugares a través de estos nuevos métodos de circulación. Por lo tanto, expresa que la música, se convierte en un medio de “consolidación de un contexto social interactivo, un conducto para otras formas de interacción” (Ochoa, 2003, p. 45) y de mediación social para de alguna manera, “apropiarse” del mundo. Esto es reconocible en los procesos de investigación, difusión y publicación de materiales bibliográficos, discográficos y audiovisuales que se realizaron sobre los cantos andinos del noroeste argentino.

Ciertas personalidades construyen un camino alternativo interpretando estas músicas entendidas por Ochoa como “músicas locales”. Y en ese sentido de lo alternativo, Ochoa menciona que existen distintos tipos de industrias musicales que confluyen a la par en la actualidad. Las llamadas *majors* en las que engloba a los grandes sellos internacionales, (hoy ya configurados como monopolios del circuito comercial de las músicas del mundo) las independientes, compañías de tamaño relativamente pequeñas que se dedican a la producción de músicas locales del mundo y en última instancia destaca que en los años 90, comienza a producirse un fenómeno de autoproducción musical, en el cual los mismos músicos o mediadores no industriales (amigos con estudios de grabación o investigadores) producen, graban y distribuyen su material fonográfico por fuera de los circuitos oficiales de la industria. Este tipo de producción no es visible en los mercados formales.

El trabajo de interpretación de músicas locales (cantos ancestrales del Noroeste Argentino) de las artistas que se proponen como eje principal de análisis, ha sido registrado

en materiales fonográficos (por separado) que dan cuenta de las características distinguidas, siguiendo a Ochoa, de producciones independientes y autoproducidas.²

Por otro lado, en el trabajo de María Eduarda Mirande *Abrase esta rueda, vuélvase a cerrar. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas* (2005) se propone indagar cómo el canto de coplas contribuye a la construcción de identidades de los sujetos que lo interpretan a nivel individual y a nivel colectivo dentro de la comunidad a la que pertenecen. Para ello, realiza un trabajo de campo tomando dos casos concretos de análisis: el encuentro de copleros, y el topamiento de comadres (festividad realizada en las comunidades nativas el jueves previo a la celebración del carnaval) de la localidad de Purmamarca y Humahuaca en la quebrada de Jujuy.

Se destaca su análisis planteado desde una perspectiva semiótica a las rondas o ruedas de copleros, espacio creado por los cantores que contextualiza a la ceremonia del ritual del canto, en donde “la comunidad se reconoce a sí misma, se instituye como grupo cultural ligado por una memoria común y nombra al mundo circundante” (p. 108).

Este espacio se configura mediante tres elementos claves de esta expresión cultural, el cuerpo de los ejecutores, la voz y la caja. Aparecen analizados desde una perspectiva de ritual y de discurso presentando como ejemplo coplas que fueron interpretadas en el año 2004 durante su trabajo de campo.

En algunos casos, las coplas hacen alusión a la caja, a las sensaciones que le generan al cantor el ritmo de la caja y la forma en cómo este ritmo interpela a los cantores, al punto tal, que genera una respuesta rítmica en el cuerpo de los cantores que terminan por realizar movimientos que llevan a que la ronda este girando constantemente. Esto, le permite dar cuenta a la autora de cómo el sonido de la caja “pulsa la capacidad humana de simbolizar” llevando consigo una “fuerza figurativa” (p.107).

² En el caso de Nadia Szachniuk, tomando como ejemplo el material que grabó en forma de dúo con Eva Sola, “Vidala” (2012) fue grabado en estudio Punto.ar en Buenos Aires con aportes en Edición de la universidad de Congreso de Mendoza.

Cabe destacar, que en este material, se presenta en la mayor parte del trabajo, interpretaciones de los cantos del noroeste Argentino (cantos con caja) en los formatos de interpretación ya mencionados.

Esta misma idea es analizada desde la voz en donde la autora identifica rasgos expresivos en la emisión de la voz de los cantores similares al grito lo que en su opinión, “arrastra directamente lo simbólico” ya que carga con la fuerza de la materia corpórea y “señala el momento de una enunciación originaria” en donde el sujeto, “se desdobla” (p. 107)

enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el yo y por lo tanto la estructura elemental uno – otro – cuerpo - mundo”. En este acto de enunciación originario se reactualiza la facultad de simbolizar que define al hombre (Dorra citado en Mirande, 2005, p. 107).

Otro trabajo realizado por Mirande, se encuentra en diálogo con el recién presentado, prestando especial atención a la figura de la caja y el particular vínculo que establecen los cantores con la misma en la ejecución de las copleadas. El trabajo se titula con el nombre de *La caja argentina: mensajes cifrados en coplas populares y otros textos* (2018).

Mirande se propone desentrañar los secretos que presenta esta estrecha relación que establecen los cantores con este tambor de mano afirmando que es parte de un proceso de indagación para conocer “las huellas de una memoria cultural que pugna por hacerse visible” (p. 394).

Realiza una revisión de datos de archivos históricos en donde cronistas como Felipe Guaman Poma de Ayala (entre otros) distinguen en sus relatos la figura de la mujer sujetando las cajas y acompañado su canto con las mismas en distintas festividades y ceremonias rituales incaicas. Muestra que si bien tanto hombres como mujeres se expresan mediante estos cantos, en la mayoría de estas descripciones de ceremonias de ritual, la mujer es quien tiene mayor vínculo con la caja desde hace mucho tiempo (p. 398).

Por otro lado, propone un análisis de coplas que agrupa bajo el título de “caja-cantor/a” (p.407) en donde identifica procesos de proyección de la subjetividad de los cantores hacia sus cajas. La caja refleja las emociones del cantor, la caja tiene sus propios sentimientos y se expresa desde ese sentir y muchas veces, la caja, aparece personificada (p. 409).

La autora logra reconocer en este elemento (a través de un testimonio), como el mismo instrumento en su estructura y materialidad forma un micro- cosmos. Creencias de cómo debe ser construida la caja (con que elementos naturales) reflejan uno de los principios del pensamiento o la filosofía andina destacados en el presente trabajo, mencionado por Esterman y Peña (1997): la reciprocidad - complementariedad y/o “la interrelacionalidad”.

Metodología

La investigación se abordó desde una perspectiva cualitativa, que resulta acorde al objeto de estudio planteado y posibilita conocer y analizar los modos de pensar, sentir y actuar de las cantoras en la construcción de significados a partir del contexto en el que interactúan.

Este enfoque, cuyo diseño es flexible, posibilita conocer las representaciones sociales, percepciones, experiencias, interpretaciones, actitudes y significados de las cantoras sobre las categorías de análisis.

Para el mismo se aplicó una muestra por conveniencia que implicó seleccionar unidades que compondrán la muestra de manera arbitraria. Como sostiene Scribano quien cita a Mejía Navarrete, explicitando que en este tipo de Muestreo “Las unidades de la muestra se auto seleccionan o se eligen de acuerdo a su fácil disponibilidad.” (Mejía Navarrete, 2002, p. 121). Por eso es que se determinó que la unidad de análisis se constituyera por cantoras contemporáneas argentinas que interpretan los cantos con caja del Noroeste Argentino: Nadia Larcher y Nadia Szachniuk.

La técnica de recolección de datos escogida fue la entrevista en profundidad considerando que la misma constituye una relación social, que a través de intercambios discursivos entre investigador y sujeto, reconstruye la vida y sentires de los mismos.

La entrevista en profundidad, para Scribano, demanda un acuerdo con el entrevistado y se da en una situación de diálogo abierto y fluido en una interacción y cuenta con un guión flexible con las principales categorías a conocer: Biografía de la Intérprete, Oralidad y Memoria, Comunidad - Crear en comunalidad, Reinención – Recreación en interpretaciones y Reflexión.

La aplicación de la técnica se realizó mediante el uso del programa Zoom, que permitió contar con el registro en formato audiovisual y de audio para luego realizar el trabajo de transcripción e interpretación.

Respecto al análisis de datos se considera que el mismo es un proceso cíclico, pero también de carácter reflexivo, comprensivo y sistemático, en el cual se relacionan los datos con la teoría estableciendo nexos y mediaciones entre lenguaje y sentido de las prácticas de las cantoras.

A través de la aplicación de la técnica, se estudió, el perfil de las cantoras como intérpretes de los cantos con caja del noroeste en la escena actual de la música popular Argentina y los aportes que realizan a la misma ante la elección de incluir esta expresión cultural representativa de las comunidades andinas de este país en sus repertorios.

Se seleccionaron cuatro cantos con caja interpretados por cada cantora en conciertos en vivo, analizándolos a partir de la comparación entre los mismos y entre dos versiones elegidas de uno de ellos, con el fin de distinguir recursos y herramientas que las intérpretes destacan en sus entrevistas.

CAPÍTULO 2

Construcción del perfil de intérprete³

Nadia Szachniuk, cantora, docente y musicoterapeuta nacida en Ciudad de Salta, provincia de Salta, Argentina el 23 de Julio de 1983.

Inició su primer acercamiento a la música desde el canto a sus 8 años participando en un coro de niños hasta los 16 años, lo que reconoce como “una escuela” que le permitió aprender desde el hacer, desde el conocer compositores, gente y músicas del mundo.

A los 18 años emigra a la provincia de Bs As donde inició sus estudios en la carrera de musicoterapia, la carrera de canto barroco, distintas clases particulares de ópera, música contemporánea y otras.

Destaca que a sus 13 años de edad, se enamoró de la música del noroeste argentino, particularmente del canto con caja al que se refiere como:

Género tan particular y tan único, que tiene que ver con la cultura andina y con la cultura más milenaria de nuestro noroeste argentino y nuestra América.

Son cantos “rústicos” desde el punto de vista occidental. Complejos, llenos de gestos vocales y expresiones que tienen que ver con la geografía, la cultura, el amor a la tierra, vivencias de la gente, la soledad de la puna, de la montaña y los valles. (Nadia Szachniuk, comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

A esa misma edad, tuvo la posibilidad de asistir por primera vez a los carnavales de Tilcara, provincia de Jujuy, con su amiga Eva Sola lo que terminó por generar en ella un vínculo estrecho, emocional y culturalmente con estos cantos que no sabe por qué motivo en

³ Según Bélières, Cancela y Sánchez en “*El cantante popular y la interpretación. Una propuesta metodológica integradora de saberes*” la palabra *intérprete* proviene del Latín *interpres/interpretis* formado por “*inter*” (posición entre dos puntos) y “*pret*” (comprar o vender). El intérprete cumpliría entonces un rol de intermediario que traduce un código, comunica o que expresa algo a otro. En sus palabras: “El intérprete- cantante sería aquel que presta su instrumento – voz y cuerpo- para que éste sea cantado por la obra”. (...) No se trata de un simple repetidor. Porque la obra, a su vez, se transforma al entrar en contacto con esa “individualidad”. El intérprete toma (...) una “actitud responsiva activa”, recrea el mundo de la composición, lo continúa, lo sostiene en el tiempo, en la memoria colectiva” (Bélières y otros, 2013, p. 24).

particular. Eso fue una escuela y formación para ella, asistir a los lugares, nutrirse del estar ahí, escuchar, cantar, encontrarse con esa cultura.

Expresó también que nunca tuvo una relación directa con los cantos con caja ya que vivía en la ciudad y su familia no escuchaba ese tipo de música. Los cantos con caja llegan a su vida gracias a discos que comenzaban a difundirse por algunos artistas que grabaron las recopilaciones hechas por investigadores de esa época. Particularmente menciona el trabajo de León Gieco y Gustavo Santaolalla “De Ushuaia a la Quiaca” y a las artistas María Elena Walsh y Leda Valladares.

Nadia Larcher es docente de letras y cantautora nacida en Andalgalá, provincia de Catamarca, Argentina en 1986.

Reconoce 3 etapas claras en su camino de creación de su perfil de intérprete. Una primera etapa de niña cantando desde los 5 años, lo que llama una etapa “pre interpretativa”, donde el cantar se da como un acto reflejo, de imitación, de aprendizaje con la música más directamente con la materialidad de la misma, no tan “andamiado con el discurso”. Como un “juego”.

Una segunda etapa, aproximadamente desde sus 10 años cuando comienza a llevar la interpretación a la escena, su canto en los escenarios, que ella identifica como “una etapa de construcción identitaria en relación a la comunicación” al simple acto de pararse frente a gente, presentarse y que por convención la gente haga silencio y te escuchen.

Ella la llama también una “etapa de formas” en donde uno como intérprete aprende formas de presentarse al público y aprende las canciones que para ella son formas también.

Y una tercera etapa en la que se interesa por “pensar la interpretación como creación”. “Cuando yo interpreto estoy creando. La creación, nos da posibilidades. Cómo llegar a la instancia de concretar esa posibilidad, es el camino de creación.”

Por otro lado, reconoce e identifica que el vínculo con la teoría del Teatro que se generó desde que comenzó a indagar en sus estudios de literatura, (particularmente la semiótica del teatro) le ayudó a pensar la semiótica de la escena musical y de los sonidos, de lo que es un disco, por ejemplo. Eso también le ayudó a valorar las obras interpretativas y trabajar en el diseño de interpretación con el fin de generar un diálogo en la comunicación con el otro a través del provocar sensaciones en el otro.

La práctica para construir su perfil de intérprete se basó siempre, a partir de experiencias vividas en la indagación personal. En sus palabras; “las obras nos ayudan a determinar técnicas propias.”

Su vínculo con los cantos con caja, se dio alrededor de los 10/11 años de edad. Al igual que Nadia Szachniuk, desde la escucha de ciertas artistas como Suna Rocha (el seclanteño), La Bruja Salguero, La Manija sin red, el Chivo Valladares y el regalo que dos conocidos le hicieron: su primera caja.

Reconoce que estos cantos estaban en el inconsciente colectivo :

yo viví en Huachaschi toda mi vida, y es la capital de las comparsas de Huachaschi, las mascaritas, que es una comparsa de más de 500 años, todos los carnavales los escuchaba cantar (...)Había mucho contraste, y por eso solo los escuchábamos, no participábamos, porque estaba esta figura del diablo y mi abuela era muy religiosa. (Nadia Larcher, comunicación personal 30 de octubre, 2022).

Realidades complejas y contradictorias que pueden relacionarse con la noción *ch'ixi*, que abre la posibilidad a que los sujetos indaguen sobre cómo se plantea la fisura colonial que habita en cada uno reconociendo el “polo” andino.

La intérprete reconoce, que más allá de esas experiencias de escucha no había tenido contacto directo con esos cantos. Fue entonces cuando tuvo la posibilidad de realizar un viaje que fue registrado en material audiovisual seccionado por “capítulos” al que tituló como “El país de la vidala” (transmitido por primera vez en la programación del canal Encuentro el 12 de Abril del 2012 a las 18.30 hs.) en el que recorrió distintas poblaciones de la puna Catamarqueña con la idea de conocer cuál era la música de Catamarca y tal como ella lo expresa : “cuál era la música que yo escogía para mí como mi música de raíz, la que me consolida(...) una lengua madre.”

Expresó también, al igual que Nadia Szachniuk, que el estar escuchando, entendiendo los principios, y caminar los territorios, es estar en constante diálogo con esa cultura, lo que considera de suma importancia porque la siente viva: “nos sigue atravesando, lo estamos escuchando, pasaron siglos y lo seguimos haciendo.”

Es posible identificar en el testimonio de ambas intérpretes, por un lado, el reconocimiento de una expresión cultural que según sus experiencias, vivencias y opiniones compartidas en las entrevistas, continúa viva. Se expresa un reconocimiento de los paisajes naturales y comunidades andinas que mantienen con vida esta cultura.

Esto mismo, sugiere un reconocimiento de formar parte de un mundo cultural y social abigarrado y por lo tanto una posición de identificación como sujetos de identidad *ch'ixi* (Rivera Cusicanqui, 2018, p.79).

Esto es afirmado al notar un interés desde las intérpretes por saber de qué modo esta cultura andina y ancestral las atraviesa (“Como una lengua madre” tal como lo expresaba Nadia Larcher) y/o las interpela (Rivera Cusicanqui, 2018). Interés reflejado en la acción/intención de producir un acercamiento físico, concretado por viajes, caminatas, y recorridos a los paisajes sonoros / naturales en donde viven las comunidades andinas de descendencia directa, desde un lugar de escucha y reconocimiento de las mismas como sociedad y cultura viva.

Por otro lado, la industria musical, en los casos particulares de las artistas entrevistadas, juega un papel significativo sobre estas “músicas locales” (Ochoa, 2003, p. 11) al generarse los dos tipos de procesos que Ana María Ochoa reconoce en su trabajo “músicas locales en tiempos de globalización” (2003).

Los cantos con caja, llegan a la vida de estas cantoras, por ser nómades de sus lugares y paisajes sonoros de procedencia (a pesar de que las intérpretes tenían un lazo más cercano a estas culturas al haber nacido y vivido sus infancias en provincias del noroeste argentino).

La escucha fue proporcionada por artistas que no solo enfatizaron el carácter y la relación estilística conservadora de los cantos (Leda Valladares y María Elena Walsh, por ejemplo) sino que también la transformaron en “estilo” creando nuevas sonoridades al incorporar elementos pertenecientes a esta expresión cultural, como la caja, en composiciones de autores. Buscaron de alguna manera acercarse a la sonoridad de los cantos con caja (“El Seclanteño” versión de Suna Rocha citada por Nadia Larcher).

Se produce esa “consolidación de un contexto social interactivo” en donde los cantos con caja son “un conducto para otras formas de interacción y de mediación social” (Ochoa, 2003, p. 45).

Frente a la presentación de Nadia Szachniuk sobre sus experiencias y formaciones recibidas para configurar su papel de intérprete, es posible distinguir un tipo de “elemento prestado” (Colombes, 2010, p. 53) que ella pretende siempre poner a disposición de lo que la obra le sugiere o le exige. No busca imponer a la obra a un tipo de técnica o sonoridad que ya incorporó en su educación musical.

Nadia Larcher en contraste con Szachniuk, construyó su estilo como intérprete desde una indagación autónoma y personal. Reconoce el haber tomado algunas clases de canto pero “el no practicar la técnica le generó un pensamiento doble”: el de que la técnica le ayuda a tener salud vocal, a obtener herramientas que planten nuevos desafíos pero por otro lado (y acá si coincide con Szachniuk) expresa, “la técnica debe estar contextualizada en una obra, estar al servicio de lo que la obra le sugiere.”

Sin embargo, podría reconocerse un elemento “nuevo” en la interpretación de estos cantos por Nadia Larcher prestando atención a que tanto su sonoridad vocal como la de Nadia Szachniuk, ya serán de por sí distintas a las voces de quienes pertenecen a esas comunidades por el simple hecho de no haber nacido allí.

Desde otro sentido, también podría identificarse otro “elemento prestado” el no expresarse los cantos con caja por estas intérpretes en escenarios naturales y desde el sentido propio de reciprocidad con el cosmos desde los sonidos como lo hacen las comunidades andinas. (Esterman y Peña, 1997, p. 11).

Pero esto, tal como sostiene Colombres (2010), no invalidará la expresión cultural de las comunidades andinas del noroeste argentino, mientras subsista un pensar y una manera de ver al mundo diferente. Lo que puede identificarse en este reconocimiento que tienen las cantoras entrevistadas, hacia la vida, los paisajes naturales y la herencia cultural de estas comunidades.

Por el contrario, se considera que estos “préstamos” dados por la propia naturaleza de proveniencia y contruidos desde la educación musical, son parte de una cadena de transformaciones generadas por el mismo andar del dinamismo histórico de toda cultura y sociedad, que esta expresión cultural de por sí, ya conlleva.

La interpretación en los cantos con caja

La interpretación en la música popular

Nadia Szachniuk, reconoce que cuando migró a la ciudad de Bs. As. lo hacía con la intención de iniciar sus estudios en la carrera de musicoterapia, no pensaba en que existiera la posibilidad de dedicarse profesionalmente a la música. Estudiaba y tomaba clases de canto porque se interesaba en profundizar sobre la técnica vocal.

Sin embargo, considera que esa técnica vocal siempre estuvo más ligada a la música académica, al repertorio lírico y de ópera, por ejemplo.

Su trabajo como intérprete comenzó tomando como punto de partida el bagaje que ella traía de las músicas populares, creando síntesis y adaptaciones de la técnica vocal que aprendió en sus clases y de otras técnicas que no conocía pero que fue estudiándolas, que tenían que ver con la música pop-yankee.

Hay muchas escuelas de música popular para el canto pero están aplicadas a repertorios que no son de la música argentina. No hay algo específico para eso.

Cuando estaba acá en Bs. As. hace unos 15 o 20 años, empezaron a aparecer las escuelas de música popular, y entonces fuimos muchos y muchas las que nos empezamos a preguntar estas cosas de bueno, ¿Cómo llevamos la técnica vocal que aprendimos para la ópera o el canto lírico hacia una educación o formación de lo popular? Y te puedo decir, que hace unos años que me dedico a dar clases específicamente sobre eso. Porque como yo profundicé y sigo en esa búsqueda, la gente que me busca está en esa digamos. Entonces bueno, me fui especializando en ese nexo, las técnicas vocales, la música popular y la voz en su aplicación en distintos repertorios. (Nadia Szachniuk, comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

La intérprete aclara que no existe entonces una influencia directa de la técnica vocal sobre el repertorio que ella trabaja perteneciente a la música popular argentina⁴. Y que por lo tanto, tampoco hay un trabajo específico técnico sobre los cantos con caja. Entiende que el impulso y la intuición de elegir la canción ya “trae algo” en lo que ella confía. La canción le da a un material que después se permite desarrollar interpretativamente. “La interpretación se nutre del material y no tanto de mi subjetividad”. Es la canción la que atraviesa su subjetividad como intérprete y ella responde, desde el trabajo que realizó entre esos nexos de técnicas y experiencias vividas, a lo que la canción le pide.

Desde este lugar es que distingue otra particularidad, que para ella es propia de las músicas populares, y tiene que ver con aceptar que la voz cambia absolutamente todos los días, y el profundizar y explorar la voz desde lo que hay en ese momento, le permite aprovechar esos cambios como “recursos interpretativos”. “El ver como yo estoy, ver que esa canción me propone a mí en la voz y como la voz en ese momento, puede abordar la canción.” Aclara que no es un proceso que se dé en forma totalmente consciente al momento de encarar el estudio de una obra.

⁴ En el presente trabajo se hace referencia a la categoría de “música popular argentina” para nombrar al repertorio musical que conforma el cancionero del folclore argentino.

Pero sin lugar a dudas, podría afirmarse que la conexión con su voz y su escucha en tantos años de trabajo, le han permitido poder reconocerlo.

El trabajo interpretativo en los cantos con caja por Nadia Szachniuk

Nadia sostiene que la primera escuela de todo es la imitación. No comparte el pensamiento de occidente, que según ella, sostiene que todo lo original tiene valor, en donde todo tiene que ser novedoso y único. Al contrario, considera que casi nunca las cosas son únicas u originales. Por ello piensa que la imitación es una buena escuela para todo, y es muy natural para el aprendizaje humano.

Afirma que las personas aprenden mucho cuando están en un lugar viendo cómo otros hacen algo. Piensa que hay algo que se conecta con el cuerpo, en donde el que está en lugar de observación se embebe de las cosas y luego son integradas.

Sino, es como andar queriendo definir un manual de recursos. Bueno, yo sé que ese recurso cuando lo hago estoy cantando copla y ¿cuánto verdaderamente conecta con la emoción, ahí si originaria si querés, de la tradición, de esto que está atravesado por culturas, generaciones, personas, lenguajes y cosmogonías?(...) (Nadia Szachniuk, comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

Como intérprete, expresa que, desde su punto de vista, para poder absorber la experiencia de profundizar con la voz o explorar sonoramente desde la voz estos cantos, hay que practicar la escucha, “vivir” mucho e imitar.

Desde su posición como docente, dice poner en práctica esto de la imitación para probar sonidos desde el juego. Como bien lo comentaba;

yo no te voy a decir cómo hacer para cantar algo, yo voy a hacer que te conectes con tu cuerpo y te animes a experimentar(...) Animarse a experimentar hasta que uno siente que paso tantas veces por un lugar que ese lugar, ya es propio.(Nadia Szachniuk, comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

Afirma que debe existir también cierta pasión que sea el motor principal para una máxima exploración desde lo vocal, porque eso también llevará a investigar a la cultura y los cantos en sí.

Resulta de interés destacar un momento particular de la entrevista en donde la intérprete asume haber superado un desafío personal que se planteaba al cargar con el prejuicio de no animarse o no sentirse capaz de interpretar los cantos con caja o las canciones folclóricas del repertorio salteño tradicional por sentir también esa raíz “polaca” de herencia,

muy presente en sus rasgos físicos que ella misma describe: su pelaje colorado, sus ojos claros y su cara.

Desafío que pudo superar, al arraigarse a su tierra de origen, a sus cuatro generaciones de salteñidad, y al amor y la pasión que sentía por la música folclórica, y particularmente los cantos con caja.

Un sentimiento hacia una cultura, que a pesar de las distancias impuestas por sus rasgos físicos, la presencia de otra herencia cultural, el vivir en la ciudad y no entre esas comunidades y no ser parte de ellas, sentía “propias” y verdaderas. Sentía haber recorrido tantas veces ese paisaje sonoro físicamente, desde la escucha y desde su voz como recurso de expresión, que lo sentía parte de ella y no consideraba necesario que nadie le diera permiso para interpretarlos. Es un acto de reivindicación y de resignificación porque esos cantos con caja, serán expresados por su voz desde nuevos lugares de vivencias y experiencias y con ese sentimiento de sentirse parte de ese mundo sonoro que también la conforma en su identidad.

Se distingue, por otro lado, una reflexión sobre el cómo se asume y cómo se presenta la artista al mundo frente a esta mixtura cultural que la configura en su subjetividad. Es este acto de observar y reconocer la fisura que habita en ella y que puede transformarse en una condición *ch'ixi*, como sostiene Rivera Cusicanqui (p. 80).

Una identidad *ch'ixi* que la intérprete asume tener en la simple reflexión de reconocerse como un ser impuro, al distinguir esas raíces culturales que la constituyen, y al distinguir esta condición de que no hay cosas originarias y únicas en las expresiones y producciones culturales.

Por esto es que apela a un modo de aprendizaje de la música popular, particularmente los cantos con caja, desde la imitación y el juego, desde la oralidad. Característica que forma parte de las expresiones de las culturas populares argentinas y que Nadia Szachniuk vuelve a poner en práctica ante su modo de trabajo personal en la interpretación de estos cantos, frente al modo de transmisión que opta de los mismos y en la forma de aprender a construir sus propios recursos para interpretar estas músicas. Siempre se dio desde la escucha y la exploración vocal (oralidad- transmisión-memoria corporal. Propio de las formas de transmisión de las comunidades indígenas).

No busca nunca imponer el lenguaje y los recursos vocales y sonoros propios de las músicas europeas adquiridos en sus estudios, sino más bien, que estos se presenten al servicio de lo que la copla o la canción popular de raíz argentina elegida, le requiera.

Por momentos en su testimonio, hasta hay un despojo inconsciente de estos “préstamos”(Colombres, 2010, p. 53) que hacen a su formación como cantora y una confianza plena en el simple acto primitivo humano de la imitación de los sonidos, en la escucha, en el amor a esa cultura, en el sentirse parte de ella y en el haber cantado desde chica esa música popular sin una formación a la par (que ella identifica como un “bagaje” que traía consigo misma al estar lejos de su provincia). Esto la acerca a las formas de aprender e interpretar los cantos con caja en cómo se dan en las comunidades.

Es posible plantearse que las músicas populares argentinas, desde el interés que tienen algunos cantores y cantoras de realizar un trabajo de interpretación de las mismas., requieren de técnicas vocales impuras, contaminadas o abigarradas. No unas técnicas al servicio de otras, si no una nueva y propia formada por la convivencia de recursos y elementos que muchas veces podrían hasta no ser identificables y diferenciables entre sí .

Sin embargo, esto llevará a que en muchas ocasiones haya que despojarse continuamente de elementos, términos o formas de denominar recursos vocales, clasificaciones de las voces en base a registros, extensiones y limitaciones de cada uno de ellos, ajenos y propios de la cultura europea. Esto es lo que se conoce como “técnica vocal” tal como lo expresaba Szachniuk.

El aprendizaje podría confiarse plenamente en la experiencia física-corporal, que se genera al visitar los paisajes que contextualizan los cantos, en la escucha de quienes los practican en los contextos sociales donde encuentran su origen por medio de registros audiovisuales y/o discográficos y desde la exploración vocal personal.

La creación de diseños interpretativos

En la entrevista realizada a Nadia Larcher, comentó que vivía en un pueblo en el interior de la provincia de Catamarca en donde no había docentes de canto, internet ni tutoriales para aprender. Aunque sí reconoce que el material de todas maneras ya estaba circulando, expresa su reflexión sobre el pensamiento doble que le generó el haber comenzado a vincularse con el canto sin practicar ninguna técnica vocal específica.

En sus palabras:

Vos podés reproducir mil veces una forma, practicarla, hacerla, aprendes cosas, aprendes sonidos nuevos de tu voz, pero cuando no tiene contexto la técnica... yo siento que derramar eso a tu manera de estar cantando en ese momento en el que estás tomando la clase, tiene que estar canalizado a partir de la obra, para mí.

Sí, podés poner la técnica al servicio de lo que estás cantando, pero tiene que haber ahí como una fusión que para mí se da cuando vos buscas una técnica que te ayude a desentrañar un desafío creativo con la voz, porque la obra te está pidiendo eso(...).

(...)Este pensamiento, surgió a partir de que, cuando no tenía contextos creativos yo sentía que estudiaba técnica y no me quedaba nada. O sea algo siempre queda pero ¿desde qué lugar?... viste, es lo interesante, y no está bueno no tener buenas experiencias en estado de aprendizaje, porque te lleva mucho tiempo sanar las heridas cuando una se equivoca en como aprender algo en relación al canto, porque somos muy vulnerables (...) (Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

En su opinión, distinta es la experiencia cuando una persona se acerca a tomar clases con el fin de encontrar esos “colores” y sonidos que el intérprete se propone buscar en base a ese diseño creativo sobre la canción, ya pensado.

Sostiene que el aprendizaje se da cuando aparecen los contrastes entre la propia guía que se arma el intérprete y lo que propone la otra persona con la que se está trabajando. “La indagación genera técnica propia. Las obras nos ayudan a determinar técnicas propias y eso me parece lindo”.

En la actualidad ella se identifica en una etapa en la que le interesa pensar a la interpretación como una creación. Afirma que eso le permite “trabajar en el diseño de interpretación de la obra. Como quiero que suene, que colores, apertura. No para demostrar como cantas sino, con el fin de generar un diálogo en la comunicación con el otro(...)”.

Define al diseño interpretativo, como el modo en el que el intérprete diseña cómo se va a encontrar con ese material que quiere cantar, y teniendo en cuenta su comentario anterior, en cómo se va a comunicar con el otro.

Afirma que el intérprete asume su rol desde la conciencia y el inconsciente. Y que por lo tanto no está de acuerdo, y considera que es un problema cuando se piensa que la interpretación es una representación, porque sostiene que hay cosas que no pueden ser representadas.

El intérprete deja huellas en su inconsciente que después le permiten cantar, de una manera determinada o vivenciar o encontrar un lugar para decir algo, pero no lo puede controlar, se tiene que dar, tiene que pasarlo, el intérprete tiene que vivirlo. (Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

Desde esta posición, Nadia Larcher afirma que el encontrarse con el material de los cantos con caja requiere de un compromiso que sí o sí hay que tener. Compromisos relacionados a la importancia de entender esa sonoridad de los cantos con relación al paisaje, a la historia, a lo que se escucha.

Considera que uno puede no haber ido a visitar esos lugares, esos paisajes en donde habitan las comunidades, pero, que si el que se interesa por ellos entiende la configuración del sonido, eso queda en el inconsciente y es desde allí desde donde se canta.

Se pone de ejemplo y comenta; “no tiene por qué ser consciente. Si el intérprete ya lo ha predisposto en su inconsciente ya va a aparecer, para mí. Si yo pienso mientras canto es porque me desconecte(...) entonces, ¿quién canta? El inconsciente es el que canta.”

El trabajo interpretativo en los cantos con caja por Nadia Larcher

Desde su experiencia de realizar el viaje a distintas comunidades de la puna catamarqueña, señala que el recorrer esos territorios, el estar escuchando y entendiendo los principios y estar en diálogo con todos esos elementos que componen al paisaje que contextualizan a estos cantos, le permitió pensar y entender que la música y el canto, no solamente pueden practicarse desde los escenarios con el fin de crear un show, de mostrar o desde cargar con una “responsabilidad artística”.

“Las personas que cantan en los carnavales y en la montaña no escenifican el canto”. Comenta que estas expresiones culturales le planteaban otros escenarios con cargas simbólicas que suceden de otra manera, son horizontales, familiares, comunitarios, en el marco contextual de la montaña, en el marco de festividades. Y la sensación de entrar en ese “apircamiento de voces” (María Elena Barrionuevo) a ese “tejido”, le generó una sensación “única”.

Conocer esa “lengua madre” que la conformaba, le permitió aceptar su sonido, su deseo de cantar, y aceptar que la música trasciende el hecho artístico. “No es el hecho artístico una condición para poder cantar ni el hacer música”. Y esto le permitió también situar esta expresión cultural como una práctica, como una expresión viva, “un patrimonio cultural de los pueblos” tal como ella los nombra.

Como intérprete, los cantos con caja le dan una sensación de libertad “preciosa” según como ella la define. Siempre respetando sus “formas”, es decir, su manera de cantar y su historia.

Para ella, lo primero que hay que hacer para acercarse al sonido es escuchar y luego empezar a probarlo en la voz. Menciona a los “quejidos”, los “lloridos” y las “lamentaciones”. El preguntarse qué son y de dónde vienen.

Nadia afirma, que fue de suma importancia conocer el pensamiento de Leda Valladares para poder ponerle “metáforas” a los sonidos y el trabajo de María Elena Barrionuevo que ya había indagado sobre la escucha de la vidala de Fiambalá. Todo ello le ayudó a crear un sistema de metáforas para estos cantos. “Después intentar cantar, después cantar con ellas, ir y abrazar a las vidaleras y cantar (...)”.

Queda en segundo lugar el indagar y aprender mucho más sobre la exactitud de las líneas melódicas de las coplas, el aprenderse bien las coplas y el aprender y el tener mucha más información, lo que le parece, de igual manera, super importante.

Resalta la enseñanza que le transmiten estos cantos, que tienen que ver con el “arroyo sonoro”, el diálogo constante con los paisajes, el eco. “Vos aprendes a cantar en un lugar en el que la montaña te devuelve el sonido, eso para la conformación del sonido...(...)”.

Menciona que es como entrar en un estado de juego. Es un juego heredado por las cantoras de las comunidades y al que siempre se puede acudir;

“(…)lo podés hacer ya, yendo a jugar con la montaña, a jugar, a estar en contacto con el paisaje a tirar gritos al viento. Por eso digo que está buenísima esa metáfora pero la tenemos que carnalizar. Si hay algo que nos enseña el canto con caja es a carnalizar ese sonido, porque no hay otra manera de cantarlo, te pide una soltura” (Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

La intérprete, invita constantemente a lo largo de su relato a asistir y generar un encuentro personal con los paisajes, con las montañas que conforman los paisajes áridos de la puna del Noroeste argentino y con la escucha siempre atenta de los cantores que habitan esos paisajes (aunque aclara que no es una condición determinante para poder o no interpretar estos cantos).

La experiencia de asistir a los carnavales de la quebrada de Jujuy como los que se celebran en Tilcara, (que mencionan ambas cantoras en sus comentarios) y el conocer las

poblaciones del noroeste de Catamarca en el caso particular de Nadia Larcher, sin duda, profundiza esa investigación de los cantos que ambas intérpretes realizaron.

Esto se debe a que esa experiencia trae consigo, como expresaba Nadia Larcher, una “información que te permite la cinestesia. Los perfumes, los perfumes de un corral de ovejas, los calores, los olores(...)”.

Sin lugar a dudas, todo forma parte de la configuración de ese universo sonoro. Y todo queda grabado e incorporado en el cuerpo y en el “inconsciente” de quienes se envuelven de toda esa información, según como lo expresan las entrevistadas desde sus experiencias.

El permitirse tener la experiencia de conocer y visitar los lugares, son para Larcher un “compromiso de indagación” con los cantos con caja, y ese compromiso puede o no generarse, en profundidad.

“Cuando toca cantar estas músicas lejos, acudo a todas las impresiones que tuvo el ponerme a vincularme con esta cultura. Vuelve a mí, no se van más del cuerpo las sensaciones de haber escuchado a esas mujeres(...)”.

Otro aspecto interesante de resaltar, es un momento de la entrevista con Nadia Larcher que se pone en contraste con la conflictiva representación que en primera instancia tuvo Nadia Szachniuk respecto a su perfil de intérprete de estos cantos del noroeste argentino. Conflictiva, frente a las contradicciones de su herencia cultural: por parte argentina y por parte Polaca.

Nadia Larcher, si bien reconoce que sus primeras escuchas de estas expresiones culturales fueron propiciadas por materiales discográficos que ya estaban circulando en esa época, expresa, que siempre estuvieron presentes en su vida de forma inconsciente gracias a las comparsas de Huachaschi. Siempre hubo una escucha de estas músicas y el contacto directo con estas culturas se dio tan solo “moviéndose apenas metros” de su casa.

El viaje por el interior la hizo percibir cómo esa cultura la constituía, más de lo que pensaba. Todos esos elementos, como los perfumes, el habla de las personas, las palabras, la música, la montaña, el cuero, las cajas y el eco de esos sonidos conforman el mundo sonoro, de los cantos con caja, y para ella, eran parte de su naturaleza y universo sonoro también.

Por eso aclara que no tuvo la necesidad de salir a cantar y escenificar los cantos con caja particularmente, pero que la experiencia la llevó a entender cómo esa cultura indígena y

ancestral la constituía en su subjetividad. Esa fue la pasión que se necesita para la indagación profunda, como diría Szachniuk, que motivó a Nadia Larcher y la llevó a vivir la experiencia en persona.

Por otro lado, ambas intérpretes, expresan la importancia del vínculo de estos cantos con el cuerpo. Afirman que existe una gran conexión entre el cuerpo de la persona que está en atenta escucha, cuando conoce físicamente los lugares y se acerca a las comunidades, con sus expresiones culturales. Utilizan términos como: “uno se embebe de las cosas”, “no se van más del cuerpo las sensaciones de haber escuchado (...)”, “las personas aprenden mucho viendo cómo otros hacen algo (...)”.

Esta misma relación a través de la escucha, entre las sensaciones físicas que se generan en el cuerpo al observar las prácticas culturales en sus lugares de origen, las presentan también en relación con sus escuchas personales de su propia voz al momento de crear esa instancia de juego en las que ambas coinciden que hay que llegar para explorar las sonoridades.

Se da a entender que la instancia del juego se da desde el habitar las coplas o los diferentes tipos de cantos con caja (a los que se refieren como bagualas y vidalas) con la voz.

La búsqueda para acercarse al timbre y al característico sonido que distingue esta expresión cultural, se presenta desde la “imitación” como sugiere Szachniuk, desde la información cinestésica adquirida, indagada y evocada al momento de cantar y/o empezar a probar sonidos desde la voz. También desde la información brindada por investigaciones y trabajos de grandes referentes sobre el contexto socio cultural en el que se expresan los cantos y más específicamente sobre la voz.

Sin embargo, tal como lo expresan las entrevistadas, sin que esas ideas del sonido tan investigadas y estudiadas conocidas como los “kenkos”, “los quejidos”, “los portamentos” se conviertan en recursos que formen un “manual de instrucciones”. Los mismos, pueden no tener en cuenta lo que la canción realmente requiere para poder transitar y expresar las emociones que traen consigo por su historia y lo que representan cultural y socialmente.

La propuesta planteada por las intérpretes resulta de gran interés e importancia en este trabajo, porque propone también un orden de prioridades para que el interesado en transitar un proceso de “formación” vinculado con los cantos con caja, pueda plantearse.

Esta propuesta difiere del elemento en el que se pone principal atención por parte de la mayoría de los investigadores que realizan una indagación en profundidad sobre los sonidos vocales emitidos en estos tipo de cantos, desde la investigación académica.

Tal es el caso del trabajo de Paula Vilas, María Pía Latorre, Gabriela Castelli, Virginia Zangroniz, Marcelo Martínez, *Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el canto con caja del noroeste argentino*. (2021). Los autores se presentan como ex integrantes de las comparsas formadas por Leda Valladares, a las que la investigadora denominó como “Comparsas de canto con cajas”. Buscan a través de este artículo indagar acerca de cómo se presentan y proponen las vocalidades del canto con caja en ámbitos pedagógicos.

El “Kenko” es examinado desde el entrecruzamiento de tres aspectos. Por un lado, como esta denominación, de un determinado sonido producido en los cantos con caja, ha sido estudiado y calificado a lo largo del tiempo por distintos investigadores como Manuel Gómez Carrillo, Juan Alfonso Carrizo, Carlos Vega, Isabel Aretz, Rubén Pérez Bugallo y Enrique Cámara de Landa, Juan Bautista Ambrosetti , (entre otros) que han vivenciado en persona esta experiencia de viajar a las poblaciones, acercarse a las comunidades y entablar diálogo de escucha y observación con los cantores, como proponen las entrevistadas (“representación musicológica”). En su “reproducción en grabaciones de campo” y en “análisis espectrales” con el interés de observar la relación entre el “modo de hacer” y la experiencia de hacerlo ellos mismos con sus voces, trabajando a la par con fonoaudiólogas (Vilas, 2021: 71).

Si bien reconocen que Leda Valladares en sus talleres, no vinculaba estos términos e investigaciones al momento de transmitir los cantos, sino que utilizaba esto ya mencionado por Szachniuk de la imitación (generada desde la escucha y una posterior reproducción por parte de los integrantes), en sus trabajos escritos, notaban que sí hacía referencia a los mismos. Es decir, distinguen que Leda tenía una investigación personal previa, en base a estos términos que venían surgiendo para denominar ciertos sonidos o expresiones como gritos, quejidos, lamentos que constituyen y caracterizan al canto con caja (Vilas, pp. 68-70).

Los autores referidos consideran necesario en el momento en el que estos cantos se transforman en espacios de taller educativos, la idea de que las metáforas y las imágenes (a las que se refería Larcher, y las que también distinguen en algunos comentarios realizados por Leda Valladares en distintas entrevistas) no se antepongan a las vivencias, ofreciendo así

“posibilidades de experimentar nuevos sonidos, indicando recorridos vocales-corporales”. “Algunas expresiones resultan, por lo menos, difíciles de poner en acción a la hora de transmitir y facilitar el canto (...) hace posible que no sean leídos como metáforas y que nombren sonidos como producciones vocales que no encontramos de forma alguna en la vocalidad (...)”. (Vilas, p. 70).

Si bien estas hipótesis y muchas otras similares han llevado a la creación de nuevas investigaciones que aportan al campo de estudio de estas expresiones culturales, en este trabajo se destaca la importancia que tienen precisamente estas metáforas e imágenes que en una primera instancia, tal como lo mencionan las intérpretes entrevistadas, traen consigo un acercamiento directo con los paisajes, con el modo de pensar, con la vida que llevan las comunidades, con su historia, con su original sentido de expresión y de existencia como práctica cultural y con la emoción desde la cual se produce y debería siempre expresarse (aunque esté siendo interpretada fuera de sus contextos sociales originarios).

Esa emoción se representa hacia el exterior desde la voz con un sonido “liberador”, (según las intérpretes) provocado por la instancia de juego que se propone desde el aprendizaje por la imitación y del conectar con ciertas sensaciones físicas primitivas del ser humano que se han ido “civilizando” (como lo expresaba Nadia Larcher) y no desde el pensar en la utilización de ciertos o tales recursos vocales.

Esto, conduce a una confianza plena de la memoria corporal, en el inconsciente (confianza natural y propia para el proceso de aprendizaje de todo ser humano) de haber atravesado los sonidos desde la experiencia de la escucha, del compartir el canto con el otro (en caso de haber participado de comparsas o talleres) y, para quien tiene la posibilidad de viajar y recorrer los lugares de origen de esta expresión, conocer sus contextos sociales y naturales con los cuales se encuentran en constante diálogo, la experiencia del haber “caminado” y “dialogado” directamente con esta cultura.

No se requiere frente a esta confianza sugerida por Valladares, Larcher y Szachniuk como aquella a la que hay que recurrir en una primera instancia de aprendizaje, (la cual se destaca en este trabajo) ningún tipo de indicación de recorridos para la exploración vocal y corporal del intérprete, presentada en el escrito de Vilas y otros a partir de una indagación profunda sobre interpretaciones realizadas, de los sonidos producidos por la voz de los cantores, por distintos investigadores que crearon así, recursos vocales para esta expresión

cultural. Los mismos son caracterizados por describir con exactitud los recorridos melódicos (referencias de escalas, notas, acordes, bordaduras, apoyaturas), registros o extensiones vocales utilizadas (falsetes: en voz de cabeza, voz de pecho), calidad sonora (vibratos, intensidad, ataques) y elementos expresivos que se producen en esos recorridos melódicos que forman las coplas. Como los portamentos (que se distinguen como dos notas ligadas), glissandos o los que algunos distinguen como “ondulaciones sonoras” (p. 62-64).

Se considera, que tal como lo menciona Leda Valladares en una cita presentada en el trabajo de Vilas y otros (2021), en las comunidades, el canto con caja ni siquiera se transmite proponiendo un espacio de imitación para el aprendizaje. Por lo tanto, menos aún se plantean estas cuestiones que tiene que ver con un análisis un poco más específico para enseñar a transmitir y encontrar ciertos sonidos desde la voz, utilizando terminologías que los califican.

Confiar en la evocación de la memoria, creada por sensaciones, experiencias de escucha, y de observación puede acercar mucho más la interpretación de los cantos con caja a esta emocionalidad que no debe perder para continuar siendo, dentro del dinamismo histórico y cultural, justamente un medio de expresión representativo, histórico, social y cultural que pertenece y conforma el universo sonoro abigarrado de los intérpretes argentinos.

La primera instancia de aprendizaje que tiene que ver con la práctica puesta en la escucha y desde el probar con la voz, incorporar y buscar desde el cuerpo estos sonidos, es la instancia fundamental para luego abarcar una indagación sobre aquellas denominaciones que se han designado a esos sonidos y estudiado a lo largo del tiempo. Esto suma información en un segundo plano y no condiciona el primer acercamiento dado desde la exploración vocal y corporal del intérprete.

Por otro lado, retomando esta idea señalada sobre la importancia que las intérpretes le dan al cuerpo y a las sensaciones físicas, como un elemento principal para el aprendizaje, se distingue una estrecha relación con el análisis que María Eduarde Mirande presenta en su trabajo *Abrase esta rueda, vuélvase a cerrar* (2005).

Mirande menciona que al asistir a esas festividades identifican que juegan un papel fundamental tres elementos: la voz, el cuerpo de los ejecutantes y la caja.

Afirma que en el encuentro de copleros y antes de que cada cantora, en el topamiento de comadres suba al escenario, el cuerpo no solamente acompaña rítmicamente el andar del

canto, sino que éste, delimita corporalmente el espacio del ritual en el que se comparte y expresa el canto. Los integrantes de ese ritual forman un círculo al que ella se refiere como:

El espacio cerrado de la ronda, el “adentro” establecido por el cuerpo de los participantes sujeto a movimiento constante, abre las compuertas de una interioridad compartida, crea un círculo de reunión en torno a un elemento común. Lo que acontece en el centro de esta interioridad colectiva, es la puesta en escena de la memoria de un grupo y la manifestación de una identidad hecha de trazos y jirones discursivos (Mirande, 2005, p. 108).

Distingue que el cuerpo, dentro de este espacio de ritual acompaña rítmicamente a las coplas generando un movimiento rítmico de “desplazamiento circular” y hasta, menciona que estos cuerpos tienen la función de resonadores de aquellos golpes producidos por la caja. Todo esto se genera justamente, en respuesta a ese golpe rítmico reiterativo que va llevando la caja.

A esta idea se agrega también que los cuerpos se convierten en resonadores de esa fusión producida por el nivel de intensidad con el que es emitido el sonido de la voz y ese sonido “hondo” y “reforzado” de las cajas⁵ producido gracias a las chirleras que algunas de ellas tienen incorporadas (p. 106).

Por otro lado, si bien en el trabajo de Mirande, las intérpretes vendrían a ocupar ese rol de los “mirones” (p. 103-108), porque no forman parte de la complicidad y la memoria desde la cual se expresan dentro de la ronda del ritual los habitantes de Purmamarca y Humahuaca, o los copleros que llegan de otras zonas del noroeste argentino para formar parte del Encuentro, según sus opiniones, la experiencia de la escucha y del observar a esos cuerpos, genera y transmite un aprendizaje en el cuerpo del otro.

De esta manera se distingue un nuevo rol del cuerpo y las sensaciones físicas en relación con los cantos con caja. Esta vez, desde el punto de vista de aquellos que no forman parte de los rituales, de las comunidades ni del acto de expresión desde un sentido ceremonial por medio de estas músicas.

El cuerpo, se presenta como un elemento fundamental para el verdadero aprendizaje desde la escucha, la memoria y como un medio de transmisión.

⁵ Esta idea de resonancia puede percibirse en un claro ejemplo que propone Nadia Larcher en su entrevista cuando describe e intenta reproducir con su voz los armónicos que pueden generarse entre el canto y el golpe de las cajas con chirleras.

Un elemento que será clave para que el intérprete “carnalice” (como comentaba Larcher) los sonidos, los gestos, las metáforas y denominaciones más específicas que se le han asignado a esos sonidos vocales a lo largo del tiempo.

Esto es, para comenzar a pensar también que el sonido de esta expresión cultural, debe ser impulsado con todo el cuerpo y con toda esa memoria dada por el compromiso de indagación del intérprete.

CAPÍTULO 3

Crear y sonar en *comunalidad*

El término *comunalidad* es analizado por la autora Raquel Gutiérrez Aguilar (2023). Afirma que el concepto surge por Floriberto Díaz y Jaime Martínez Luna para nombrar ciertas prácticas comunitarias asentadas en Mixe y el Norte de Oaxaca. Los autores explican en su trabajo que *la comunalidad* es reproductora de una organización ancestral y actual y que la misma descansa o se refleja en el trabajo. “Trabajo de decisión (la asamblea), el trabajo para la coordinación (el cargo), el trabajo para la construcción (el tequio) y el trabajo para el goce (la fiesta)” (Gutiérrez Aguilar, 2023, p.59).

La autora propone plantear una serie de debates y aportes de distintos autores, que a lo largo del tiempo, sirvieron para aclarar la idea de lo que refiere lo comunitario desde distintas perspectivas superando las “claves de análisis fijadas por la relación de propiedad y de los marcos de los Estados nación” (Gutiérrez Aguilar, 2023, p.64). Pone en diálogo esta idea de comunalidad con otras como *Ayllu* que refiere a la estructura productiva y política, que en Aymara alude a formatos políticos que buscan enlazar y mantener el equilibrio entre las relaciones con el fin de la utilización de bienes naturales, gestionar necesidades colectivas y organizar patrones que regulen los intercambios producidos en base al concepto ya presentado por Esterman y Peña: *reciprocidad*. También alude a reivindicaciones producidas por la capacidad de las comunidades para defender y ampliar las limitaciones impuestas y cercadas de estas formas, por parte del sistema capitalista, sobre el valor de uso de los bienes producidos por ellos mismos y/o heredados o adquiridos.

Gladys Tzul propone comprender “lo comunitario(...) por el reconocimiento de las capacidades políticas(...) de práctica de defensa y cuidado de bienes para la reproducción de una vida colectiva (Gladys Tzul citada por Gutiérrez Aguilar, 2023, p. 61). De esta manera se entiende que lo comunitario “es un modo de relación entre los seres humanos y entre estos y sus medios de existencia orientados por la obtención recíproca de valores de uso y por el cultivo sistemático de capacidades de gestión(...) de esos bienes”. (2023, p. 62)

Se coincide con el criterio de Gutiérrez Aguilar de considerar lo colectivo como actividades que se sostienen en el tiempo, y que si bien se ven atravesadas por una realidad

política y social que ponen en valor otras formas de establecer estos vínculos sociales, subsumiendo las producciones en la valorización del valor y acumulación de capital como eje principal del sistema de producción, etc, continúan persistiendo con el fin de mantener esta forma de vida a través de “relaciones de compartencia” las cuales son el objeto de estudio e indagación de muchos investigadores.

Esta expresión cultural de los cantos con caja, forma parte y representa este tejido de relaciones y formas de vida de las comunidades andinas desde el cantar colectivo. Canto colectivo que se resignifica en las voces de intérpretes contemporáneas.

Nadia Szachniuk, comenta que lleva aproximadamente 30 años vinculándose con el canto desde un lugar de canto colectivo por su participación en coros. “(...)me parece que se aprende mucho a escuchar mientras uno se escucha así mismo y eso es una práctica para la vida completamente ¿no?.” Considera que la característica principal de los cantos en colectividad, son el justamente, poder cantar con el otro, y eso le parece “hermoso”.

Lo describe como una instancia de aprendizaje, de posibilidad de juego y como algo inclusivo, “(...)porque puedes cantar de a muchos. Cuando digo muchos, en el carnaval las comparsas a veces son todo el pueblo cantando, ¿no?.” Por otro lado, resalta que el canto a dos voces, a su vez le brinda la posibilidad de explorar vocalmente otros recursos sonoros como las armonizaciones.

Respecto al canto con caja, al nombrar las distintas formas en las que estos suelen expresarse, (vidalas, bagualas, tonadas, canto en comparsa, etc.) distingue que estos cantos sugieren “mucho juego vocal” según qué se elija cantar.

En esa distinción de las formas en las que estos se expresan, menciona que no todos los cantos se presentan en forma de canto colectivo, pero que en su dúo con Eva Sola, al cual llaman “Eva y Nadia” deciden trabajar específicamente con las vidalas a dos voces, sobre todo en el primer material discográfico del dúo “Vidala”. Incluyeron vidalas originarias de las provincias de Catamarca, La Rioja, Tucumán y Santiago del Estero. Trabajan la textura de la melodía de la vidala a dos voces homorítmicas, armonizándolas en terceras paralelas.

Nadia explicaba que:

(...)lo más interesante en esa vidala, es que es bimodal. Conviven dos modos, modos de la música y muchas veces eso las hace como muy particulares y de hecho la vidala es la canción argentina, por antonomasia, por definición es una canción argentina (...) (Nadia Szachniuk, comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

Distingue también una característica particular sobre las coplas. Las describe como una herramienta fundamental para los copleros mediante la cual buscan emitir un mensaje, es decir, afirma, que ellos construyen sus propias coplas y las tienen preparadas para expresarlas, por lo tanto, esto habilita a su vez una instancia de improvisación que no encuentra en semejanza con ningún otro género del folclore argentino.

Entonces, ese contrapunto de coplas en el carnaval o en las festividades es espectacular porque es de una creatividad enorme. Y de una espontaneidad con las palabras y con las expresiones regionales, los regionalismos, y las formas de decirse las cosas entre las personas que es divina, o sea, a mí eso me parece una de las grandes virtudes de este género ¿no?. (Nadia Szachniuk, comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

Desde estos lugares transitados por la exploración sonora tímbrica personal y desde el juego con armonizaciones melódicas al que ponen principal atención con su compañera del dúo musical al momento de trabajar el repertorio que eligen para sus presentaciones, es desde donde también Nadia elige posicionarse al momento de transmitir estos tipos de cantos en sus talleres.

La intérprete comenta paso a paso cómo abre el juego de la imitación en el grupo, y luego de enseñar las coplas, tiene la posibilidad de crear compañerismos entre los integrantes del grupo incorporando la herramienta de las armonizaciones desde las armonías “ simples” que según ella, caracterizan a las coplas⁶.

Estos cantos que Nadia distingue como inclusivos y como posibilitadores de recursos sonoros y de compañerismo, reflejan esa complementariedad y reciprocidad señalada por Esterman y Peña (p. 12).

Nadia y su compañera reconfiguran en sus voces a través del canto este principio de complementariedad que forma uno de los tipos de relaciones que distinguen al pensamiento andino (Esterman y Peña p.12). Ambas cantoras cumplen un papel fundamental para representar las voces, que constituyen en conjunto, la vidala a dos voces. O en algunas otras de sus grabaciones del segundo material discográfico “ Vidala en mi Zamba”, sugiriendo por momentos cantos de comparsa. Esta interpretación se afirma frente a un cambio textural

⁶ Se refiere al concepto de “copla” siguiendo el uso que le dan las intérpretes en sus entrevistas. Como un sinónimo de “canto con caja”.

Según diversos investigadores, puede entenderse a la copla también como una estructura poética que generalmente es parte de los cantos con caja. Definida como una métrica de origen español conformada por cuatro versos octosilábicos (L. Valladares, 2000, p.33).

que se da ante esta presencia constante de dos voces en armonías de terceras en la mayoría de las canciones que conforman este segundo disco. Se trata de un canto al unísono. En sus presentaciones en vivo de este último material, estos fragmentos de canciones interpretados al unísono, suelen estar acompañados también por las voces de sus compañeros músicos (como por ejemplo, “Solloza mi corazón”, “Si way si/ Ya me voy”- Huayno) generando así una textura mucho más parecida a como se expresa en las comunidades y pueblos del interior.

En las vidalas interpretadas a dos voces, las cantoras aprovechan las características naturales de sus voces para designarse un rol que se repetirá en todo su repertorio. Nadia, al tener un registro con mayor extensión hacia los agudos, se encarga de llevar en todos los temas la melodía principal de la vidala, mientras que Eva armoniza esa melodía con una segunda voz.

Es decir, se necesita de la voz y del trabajo corporal de ambas para poder reproducir este tipo de cantos con caja, y esto a su vez, refleja la idea planteada por Esterman y Peña de que “lo contrario a una cosa es su contraparte, su complemento y su correspondiente necesario” (p. 12) y de que “cada acción, recién cumple su sentido de correspondencia con una acción complementaria”(p. 14). Es un principio del pensamiento y lenguaje andino resaltado por Rivera Cusicanqui, Esterman y Peña.

En el caso de Eva y Nadia, la presencia de complementariedad y/o reciprocidad, se produce desde la necesidad de sonar a dos voces con distintas melodías, la intencionalidad desde la que fue creada originariamente para ser compartida por muchas voces la que refleja en esta expresión cultural los vínculos que sostienen la vida, el comercio y las relaciones entre los habitantes de una misma comunidad andina con otras, con sus deidades y con el contexto natural que las rodea.

Estos cantos, serán resignificados desde las voces de las cantoras, con otras intenciones, quizás, pero sin dejar a un lado la necesidad de interpretarlas con otro ser contrario para que sonoramente se represente la sonoridad y la emocionalidad que se generan en su contexto social y cultural originario cuando son cantados. Tal como lo expresaba Cusicanqui, “(...) la recreación-reinvención borra y a la vez incorpora plenamente las huellas del pasado (...)” (p. 139).

Por su parte Nadia Larcher, frente a la pregunta sobre qué sensaciones se generaban en ella al sonar con el cuerpo del otro en la ceremonia de ritual en las que se celebran estos cantos, comentaba que esta expresión del “sonar con el cuerpo del otro” forma parte de ese gran mundo de metáforas, que ella considera que son “soportes de la interpretación”. Considera necesaria la idea de “encarnar” esas metáforas, desde la percepción del cuerpo, y de cómo trabaja el cuerpo para poder realizar y lograr esas sensaciones que evoca en la imaginación la metáfora planteada.

(...)yo siento que cuando sonamos con otros y con otras, hay un desafío acerca de escuchar la voz de la otra persona, entender el grano de la frecuencia de esa voz, como... la tenés que escuchar, vos escuchas esa voz, escuchas ese cuerpo como entero, ¿no? porque ese es el primer paso.(...)Y cuando escuchas todo, entrar al grano de esa voz con tu propio grano, a mí me parece bellissimo. (Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

Destaca que este intercambio frecuencial establece un vínculo muy fuerte con el cuerpo de quien está cantando y del otro que comparte ese mismo canto. Sostiene que los cuerpos sonando se definen en un “diálogo de frecuencias” que también ella establece con los instrumentos que estén sonando mientras se está cantando. Como menciona Leda Valladares en *Cantando las raíces* (2000), “En el unísono (...) el canto virgen, la multitud y los manantiales de la melodía despiertan las fuerzas secretas, las napas subterráneas de la expresión. Despertar dentro del grupo es encontrar lo individual y genérico” (p. 34).

Centrándose en los cantos con caja, Larcher afirma que los copleros establecen un diálogo o “discurso” propio con sus cajas, que la chirlera crea una frecuencia distintiva, que el cuero al estar o no muy ceñido también sugiere otro sonido y a todas esas particularidades, el coplero puede acoplarse o no. Por eso, para ella es sumamente importante prestar atención a los sonidos, porque la lleva a estar presente en lo que está aconteciendo.

Respecto a esta comunicación de los cantores con sus cajas a lo que Nadia pone especial atención, se refiere también María Eduarda Mirande (2018) mencionando que el cantor que coplea junto a su caja, proyecta en muchas ocasiones a través de las coplas (las cuales se presentan analizadas como ejemplos en su escrito), una representación de experiencias internas y de la realidad social en la que habita en la caja.

De esta manera, la caja aparece en algunas coplas hasta personificada, es decir, la caja tiene la facultad de poder expresarse mediante el habla, la caja puede padecer, llorar y hasta

puede emanciparse de esas representaciones subjetivas del cantor y tener las suyas propias (p. 409).

Por otro lado la autora hace alusión, mediante el testimonio de un constructor de cajas oriundo de una localidad jujeña, que la caja se presenta para algunos como el “principio ordenador de la interrelacionalidad que conforma la cosmovisión andina del mundo” (p. 404). Es decir, que los elementos con los cuales se construyen las cajas respetan los principios de complementariedad que mencionaban Esterman y Peña (1997), y la interrelacionalidad en donde los contrarios u opuestos conviven en un equilibrio “perfecto”.

Por lo tanto, tal como enuncia Mirande, la caja carga además con una fuerza simbólica y representativa del pensamiento andino materializada y en constante diálogo con el canto de los copleros.

Otro aspecto interesante de destacar es el diálogo frecuencial que Nadia identifica al cantar en los paisajes originarios de estos cantos. El mismo se crea ante la presencia del eco, y es desde el eco, la necesidad de emitir un sonido de gran intensidad para que el mismo exista, ella lo menciona como “arroyo sonoro”. Es para la intérprete una instancia de juego con el paisaje, con las montañas que requiere en su opinión “una soltura” del sonido, una “liberación”.

Nadia expresa que al asistir a los lugares y ponerse en posición de escucha constante, pudo entender cómo se configuraba ese “mundo de frecuencias”. Interpreta que de alguna manera el ritual te pide una entrega de frecuencias para “tejer ese gran tejido de voces”.

Respecto a esta interpretación de Nadia Larcher sobre los diálogos frecuenciales que se establecen con la caja, el cuerpo y la voz del otro al momento de compartir la interpretación de los cantos con caja, resulta interesante el análisis planteado por Mirande (2005) sobre cómo estos mismos elementos constituyen la configuración de la subjetividad del ser humano en el mundo. Es decir, como se define el ser humano como entidad y como se encuentra él como individuo y en colectividad a partir del análisis específico realizado en los casos del Encuentro de copleros y el Jueves de Comadres en la localidad de Purmamarca, Jujuy.

La autora cita a Barthes, quien enuncia términos similares a Larcher para describir, que la voz de los copleros “conllevan sus propios rastros semánticos que funcionan de manera independiente al contenido de la copla cantada.” (Mirande 2005:107).

La voz en grito carga con fuerza la materia corpórea, pues ha alcanzado su “grano”, en términos de Barthes. “El grano es el cuerpo en la voz que canta” (Barthes, 1995: 270); es la voz devuelta a un estadio

pulsional, voz que “por encima de lo inteligible, de lo expresivo, arrastra directamente lo simbólico” (Barthes, 1995: 265). La voz en grito, el grano de la voz del coplero, desnuda la experiencia mítica del origen del sujeto, puesto que señala el momento de una enunciación originaria, “puro acto inaugural”, según lo define Dorra, donde el sujeto se desdobra: “enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el yo y por lo tanto la estructura elemental uno – otro – cuerpo - mundo” (Dorra 10). (Barthes y Dorra citados en Mirande, 2005, p.107).

En esta enunciación, nuevamente, por un lado se presta atención e importancia, en el cuerpo de los intérpretes como instrumento material portador de la voz, como instrumento de aprendizaje y de escucha.

Y por otro lado, se resalta la importancia de pensar los sonidos o colores vocales característicos y propios de estos cantos, no solo como rasgos expresivos, sino también como simbólicos. Tanto Larcher como Mirande hacen una interpretación de los gestos vocales del canto con caja que se considera importante resaltar, porque consisten en pensar los mismos como expresiones vocales que remiten a sensaciones “originarias” o “primarias” y que “desnudan la experiencia mítica del origen del sujeto” (Mirande, 2005, p. 107). Pensarlos como un acto de expulsión y de enunciación del intérprete frente al mundo o frente a otros. En conclusión, son estos tres elementos, el cuerpo, la voz de ese cuerpo y la caja, los que vuelven a ser eje central de transmisión y práctica de estos cantos.

Larcher y Szachniuk, sostienen que el canto con caja es una práctica cultural inclusiva, que el contexto del canto sea comunitario genera en su opinión, “un contexto amoroso para el cantar”, lo que distingue como algo sumamente contradictorio a lo que suele suceder cuando el intérprete tiene que demostrar sus capacidades.

Esta forma de practicar el canto con caja, es para Larcher también una manera de unificar todas las voces que lo cantan. Es una sola voz, que representa un todo, o tal como menciona Mirande (2005):

La voz es “esa materialidad [del cuerpo] que surge de la garganta” (Barthes,1995, citado en Mirande, 2005, p. 252),, es aliento y sonido pulsados en y expulsados fuera del cuerpo para ser lanzados al encuentro del cuerpo del otro e inscribirse en su escucha. Ella diferencia a quien la emite pero a la vez une, es expansiva y aglutinante. (Mirande, 2005, p. 107).

La transmisión de los cantos en contexto de taller

Por su parte, Nadia Szachniuk, comentaba que suele brindar talleres grupales abiertos para aquellos que estén interesados en aproximarse a estos cantos ancestrales. Su taller está seccionado en etapas que ella diferencia según ejercicios que va proponiendo al grupo.

En una primera instancia, habilita un espacio de exploración vocal y juego con estas tímbricas características de los cantos con caja para generar confianza al grupo, y luego, habilita un momento de escucha. Esta escucha es para ella posibilitadora del uso de su principal herramienta para acercarse a los cantos con caja: la imitación.

La escucha se plantea con la presentación de grabaciones de cantores, copleras/os y copleres para luego comenzar ella a cantar e intentar aproximarse al sonido que está siendo reproducido. De esa manera invita al juego a sus alumnos, a seguir probando y explorando lo que ella llama “distintos tipos de sonidos y de timbres y gritos y de inflexiones”.

Por último, enseña algunas canciones previamente seleccionadas y las cantan entre todo el grupo.

Y ahí, en ese momento, lo que va empezando a pasar es que en la repetición las personas van pudiendo aplicar esas pequeñas cositas que fuimos probando de las inflexiones vocales, en las canciones.

Al principio siempre sucede que para algunas personas es difícil sentir que lo que hacen suena a una copla, o a una baguala o a una coplera, pero bueno, eso es tiempo(...) (Nadia Szachniuk, comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

En esta última instancia es donde Nadia prueba también la herramienta de la armonización a dos voces.

Comenta que mucha gente del exterior se ve interesada por el género de los cantos con caja, y que no es sorpresa para ella ya que considera que en todas las culturas antiguas siempre tuvieron un canto “más gutural, más en bruto, más intuitivo que apela a la emoción por completo”. Considera que eso es lo que genera una identificación con cosas “arquetípicas” que el ser humano olvida en el ritmo de su vida moderna. Szachniuk menciona que esa gente procedente del exterior recurre a ella para participar de ese acercamiento al que invita a través de la imitación y el juego con los cantos con caja.

Por otro lado, Nadia Larcher, propone un espacio de taller colectivo al que denomina “Corazón coplero” en el que se centra en indagar los sonidos tan particulares que se emiten en esta expresión cultural. En sus palabras:

me interesa indagar cómo algunos gestos expresivos que trae el canto con caja (...) como el grito, como el quejido, como el lamento, como las guturaciones... que son todas formas que menciona Leda Valladares en un prólogo de un libro que se llama “Cantando a las raíces” (...) y menciona como cuatro características del sonido que a mí me parecieron como; ¡a, mira, estas formas nos unen con personas de todo el mundo! (Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

Nadia afirma que las culturas del mundo han ido organizando ciertas expresiones o gestos naturales, atávicos, antiguos y primigenios del ser humano que son parte de los Cantos con caja. Como si estas expresiones se hubieran ido civilizando con el tiempo.

Pone principal atención en el “grito” o esa sensación de conformación de grito que ella interpreta sobre el sonido de los cantos. Es decir, ella afirma que los cantores no es que estén gritando las coplas, pero el sonido emitido se asemeja a un “estado de grito”.

Por eso se plantea indagar en las sensaciones que atraviesa el cuerpo cuando se está emitiendo un grito, para después evocar esa misma sensación física al momento de reproducir el sonido de la canción.

(...) qué le pasa a la mandíbula, que le pasa a tracto, que le pasa al cuerpo, como se pone, que tensiones... que le pasa al abdomen, ¿viste? ¿Qué le pasa al cuerpo cuando gritamos?. Estudiar eso para ver qué sonidos aparecen desde ahí. (Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

Los ejercicios se van planteando con la idea de posibilitar el pase por el registro de sensaciones corporales para una posterior indagación sobre los estímulos que surgen para emitir el canto.

La intérprete afirma que cuando realiza esta exploración corporal de sensaciones físicas y los integrantes del grupo del taller se “conectan” con esa sensación de estar en un estado de grito, aparecen “los gestos del canto con caja”, que sigue caracterizando como una expresión liberadora que se comparte entre quienes están realizando la experiencia.

La idea de sentir que se está realizando un acto liberador sonoro, Nadia la plantea desde el pensar que el gesto expresivo del grito, está tan controlado, que no lo deja ser lo que es, “un gesto de vida”. Y es esto lo que justamente posibilita el canto con caja, reencontrarse o revincularse con esos gestos primitivos.

Valladares (2000) también hace mención a este gesto vocal cuando enuncia que la sustancia del *canto agreste* o milenario es el “grito” que le da una estética de abismal e infinito porque es un sonido que no busca ser bello sino “el desborde de la emoción” siendo su técnica la libertad total de la voz (p. 17).

El espacio de taller que propone Larcher, pudo ofrecerse en Portugal, Barcelona y Estados Unidos. La interprete siempre vuelve a expresar la sensación placentera que le generan los diálogos entre las frecuencias de las voces cantando en forma colectiva. Y es por eso, que elige hacer sus talleres en esta modalidad.

Larcher comenta que estos talleres son para ella espacios de exploración e intercambio, por el simple hecho de que no cree estar enseñando a cantar los cantos con caja pero sí, acercando indagaciones, búsquedas e intereses personales a las personas que presencian los talleres, para que desde sus exploraciones transitadas, cada uno de los integrantes pueda crear su propia experiencia desde la escucha, desde el estar o no de acuerdo con ejercicios o ideas que ella proponga y desde la percepción de sensaciones de sus propios cuerpos.

Por otro lado, los define como espacios políticos identitarios para honrar esta práctica cultural andina. Afirma que quienes se interesan por ofrecer un acercamiento de estas expresiones, en este formato de canto colectivo y con la presencia de la caja, lo hacen con una intención de honrar estos cantos. Honrarlos como:

política identitaria, como lugar de resistencia de prácticas antiguas, como memoria de nuestras ancestras, de nuestros abuelos, de nuestras abuelas, honrarlo porque estamos sumidos en la historia, o sea, por que formamos parte de una cadena de humanidad, y honrar esta música está buenísimo (Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

Eso para ella es sumamente importante y de gran valor porque genera una conciencia de cuidado entre quienes se interesan y comparten esta expresión y también, una experiencia de escucha para reconocer cómo se conforman estos cantos.

Resulta de interés observar cómo se posicionan las intérpretes desde un lugar de transmisión de estos cantos hacia otras personas, porque lo hacen desde experiencias, percepciones personales, ejercicios y escuchas que ellas mismas se han propuesto realizar personalmente para generar acercamientos hacia esta práctica cultural en particular.

Se afirma que la o el intérprete no puede transmitir o invitar a través de propuestas de ejercicios a que participen de experiencias de exploración vocal y corporal a otras personas, si antes no han sido transitadas por ellos/as mismos/as. Por eso, en el acto de transmisión se dan cuenta de las formas que ellas se plantean para evocar los contextos socio-culturales de estas prácticas por medio de sus cantos desde su rol de intérpretes.

Estas exploraciones vocales se dan, como ya se ha comentado, desde el juego con el sonido, desde el prestar atención al cuerpo, desde el habilitar la escucha, desde la imitación, y desde el estar en un constante proceso de aprendizaje que consiste en el intercambio de metáforas, ideas y sensaciones personales de cada uno de los que integran el grupo del taller.

Por otro lado, las intérpretes vuelven a posicionarse en este lugar de reconocer las herencias culturales que las habitan como cantoras argentinas y definen el espacio del taller, no solo como un lugar de intercambios, de transmisión del juego y de la exploración como cantantes, sino también un espacio de reencuentro con la historia cultural que habita en cada uno de los que se interesan por esta práctica, incluyéndolas.

Este espacio habitado por intérpretes que se encuentran para jugar con sus cuerpos y voces, conocer los cantos con caja y cantarlos en conjunto, se transforma en una “resistencia de prácticas antiguas”(Nadia Larcher, comunicación personal, 30 de octubre, 2022), de memoria, de identidad y de encuentro con los gestos expresivos más naturales del hombre que conformaron todas las antiguas culturas del mundo. Es un espacio de reconocimiento (consciente o inconscientemente) de identidades impuras(Rivera Cusicanqui, 2018, p.123-124) que lleva a la búsqueda de la herencia cultural oculta por la historia, la industria y las colonizaciones que siguen atravesando la cultura, política y sociedad argentina.

Estos espacios son parte de aquellos chispazos descolonizadores de los que habla Rivera Cusicanqui (p. 28) que resignifican esta práctica cultural en nuevos contextos sociales. Es decir, se crean nuevos sentidos desde la intención de transmisión y puesta en práctica de estos cantos andinos por parte de los/as intérpretes contemporáneos/as tanto en Argentina como en distintas partes del mundo.

CAPÍTULO 4

Reflexiones y aportes en la escena de la Música Popular Argentina

Nadia Szachniuk expresaba en su entrevista que trabajar como intérprete de estos cantos le permite ser transmisora, difusora y rescatista de la belleza del arte (refiriéndose a los cantos con caja y al folclore argentino) para darle un lugar en el mundo. Desde su opinión, este podría ser su aporte a la música popular argentina.

Las canciones folclóricas y los cantos con caja que interpreta en su dúo con Eva y en su proyecto solista, a las que le reconoce ser de interés para un grupo social muy pequeño, tienen para ella, valor por sí mismo, es decir, tienen un valor patrimonial que trasciende las culturas, los objetos, las acciones y la vida de los seres humanos.

Estas expresiones culturales patrimoniales, que en su opinión emocionan a este sector social que consume estas músicas por que dan sentido de existencia en un mundo cultural consumista y comercial, para Nadia, se da porque es un contenido cultural que está lleno de misticismo y de magia por ser una expresión creada por mucha gente atravesando muchas generaciones y muchas culturas que denotan su tiempo de antigüedad y le dan precisamente esa trascendencia de los tiempos y la historia.

Su búsqueda como trabajadora del arte desde la interpretación por medio de la voz, no es producir contenido para un público masivo, pero sí intentar que estos cantos y estas expresiones ancestrales puedan difundirse y generar interés en el público lo más posible para lograr mantenerlas con vida. Esto, se fundamenta en su opinión de considerar que estas canciones, la copla y/o la música popular tienen un gran valor para transmitir y aportar a la cultura moderna. En su opinión, es la industria, en el ámbito cultural de la sociedad argentina, la que ocupa el lugar de conquista. Según la intérprete, estos son “otros tipos de conquista” que atraviesan la vida de los seres humanos en la actualidad.

(...)si se pierden,(...) es, porque hay un plan industrial que pisotea... un plan cultural de la industria y de la visión más globalizadora, que tiene un plan y que pisotea realmente la posibilidad, los caminos que la copla puede hacer(...). (Nadia Szachniuk, comunicación personal, 30 de octubre, 2022).

Desde su punto de vista su trabajo como intérprete pasa a ser parte de una “militancia y forma de resistencia” frente a esta conquista industrial cultural que domina la música popular argentina y que busca constantemente difundir aquellas producciones comerciales que generen capital económico a las grandes empresas. Se exige constantemente que los intérpretes produzcan contenido, creando de esta manera a seres “maquinales”.

Frente a su sorpresa de que los dos trabajos fonográficos realizados en su dúo con Eva (lanzados con 10 años de diferencia, “*Vidala*” y “*Vidala en mi zamba*”) fueran ambos seleccionados como ganadores de la categoría “Mejor álbum folclórico” en el año 2012 y 2022 por los Premios Gardel, Nadia expresó desde una visión optimista, que quizás, este reconocimiento otorgado desde lo que los premios Gardel representen como industria cultural, o el sector de la sociedad que eligió votar su trabajo por medio de lo que simbolizan estos premios para la industria musical argentina, surgió por la simple sorpresa de este público o desde los productores de conectar con “un pensamiento más profundo”, con la emocionalidad ajena de las expresiones culturales comerciales que difunde la industria y con ese “algo” que genera sorpresa y que no se entiende bien de donde proviene. A esto lo define como “pequeños momentos de vacaciones para ese cerebro productor” que generan impacto. Como reflexión final, se permite expresar, que estos reconocimientos podrían de alguna manera reflejar y comenzar a concretar sus intenciones, propósitos y aporte a la música popular desde su lugar de intérprete.

Nadia Larcher, al igual que Szachniuk considera que la expresión cultural de los cantos con caja es sumamente trascendente. Ya trascendió siglos y lo que haga o deje de hacer con ellos desde su trabajo de intérprete, “no cambia mucho la posibilidad de permanencia o belleza de esta música” que ya la trae con su tiempo de vida que “ya está siendo”.

Reconoce estar realizándose a ella misma un aporte al escuchar y estar sensible a la estos cantos, porque la completan. Tal como lo expresa; “al hacerme el aporte a mí misma creo que estoy aportando a la idea de que podemos tener un lugar (...) en nuestro imaginario, en nuestra cosmogonía para escuchar este tipo de cantos.”

Sin embargo, reconoce que el compromiso de vincularse con los cantos con caja le permite invitar a otras personas a que conozcan sobre la existencia de esta expresión cultural, a que la escuchen, a que presten atención, a que conozcan sobre las comunidades y su cultura,

a que conozcan sobre las realidades que estas comunidades enfrentan en la actualidad y cómo muchas de ellas se enfrentan al peligro de “estar asediadas por el extractivismo”, (entre otras situaciones) poniendo de ejemplo a las comunidades de la provincia de Catamarca.

Todo esto, para Larcher, forma parte de una invitación a que estas personas se aporten a ellos mismos como ella también lo está haciendo y a que defiendan a las comunidades y a los paisajes, porque es también estar en una posición de defender “un sonido”.

Por otro lado, vuelve a expresar que es entonces otro el sentido que la motiva a indagar sobre estos cantos y a relacionarse con ellos, que no es necesario ni es un requisito tener que escenificarse, sino que implica un compromiso más “existencialista” en cierto punto.

Ambas intérpretes se posicionan desde el objetivo de querer generar conciencia en ellas mismas y en otros, sobre esta expresión de los cantos con caja y la cultura a la que representa (su pensar, su filosofía de vida, sus contextos naturales, etc.), sino que lo están haciendo. Transmiten en sus entrevistas compromisos de indagación y respeto que las lleva a esa difusión de los cantos con caja, al elegirlos como parte de sus repertorios. Desde allí, sus roles de intérpretes, las llevan inevitablemente a ocupar un lugar de resistencia y de defensa frente a “nuevas formas de conquistas” que atentan con esta cultura andina que ellas identifican como propia, es decir, que las conforma como argentinas en identidades impuras y “manchadas”.

Estos nuevos lugares de conquista, no solo se presentan como lo distingue Szachniuk por medio de las industrias musicales, si no también, desde la presencia de otro tipo de industrias que atentan con los contextos naturales que dieron origen a estas prácticas culturales. Paisajes naturales que todavía están habitados por comunidades y descendientes nativos que siguen practicando estas expresiones culturales, que constituyen estos cantos y el sonido que los caracteriza, y que sirven además, de referencia para poder trabajar y transmitir metáforas que describen y dan ideas de cómo acercarse al sonido de los cantos con caja, a los intérpretes que quieran indagar sobre esta cultura.

Voluntariamente desde la posición de Szachniuk o desde la búsqueda e indagación personal de Larcher, se presentan nuevamente esas resistencias llevadas por las culturas nativas, se resignifican los símbolos culturales de las comunidades andinas, desde nuevos lugares y sentidos que tienen que ver con el respeto hacia los contextos naturales y formas

de vida de las comunidades y el reconocimiento de los mismos como una cultura que las interpela y las constituye.

Esa resignificación también se presenta particularmente por parte de Szachniuk desde esta opinión “positiva” que se permite expresar frente a su premiación por los premios Gardel. Ese público masivo que consume ciertas producciones que tienen mayor difusión desde las *majors* (Ochoa, 2003, p.18) y que se expresa mediante la votación de producciones y trabajos discográficos junto a los integrantes de CAPIF por medio de los premios Gardel, distingue por lo general ciertos símbolos culturales más que otros. Y para Nadia, este reconocimiento a su trabajo le es otorgado porque conecta a la gente con su verdadera historia, con parte de las raíces culturales que los conforman y con la emoción que eso conlleva para quienes la aceptan y deciden reconocerla.

Es un conectarse con estas sensaciones de expresión primitivas que invocan el origen y la sensación de libertad de lo establecido, de lo que suena “lindo” en el canto frente a lo que suena “feo”⁷, de pensar constantemente en cuestiones técnicas del sonido que se está emitiendo, de que esté bien hecho o no, etc., libertad a la que se refieren constantemente.

A pesar de esta postura de oposición a las formas de “control y manipulación” que ejerce la industria cultural en la actualidad sobre el contenido producido y difundido a grandes masas, es importante distinguir que ambas intérpretes, también difunden sus trabajos interpretativos dentro de los circuitos industriales por medio de la interpretación de estos cantos con caja u otros en distintas situaciones.

En el caso del dúo de Szachniuk, su participación en la categoría de las que resultaron ganadoras en los premios Gardel, se debe a la autonominación del proyecto musical para ser participantes del concurso de preselección de los premios.

Así también, en el caso de Larcher, es posible reconocer la figura de una gran referente de la música andina del noroeste argentino, (radicada en Bs As) que recurrentemente es invitada a participar de encuentros, conversatorios, talleres y producciones realizados en el marco del reconocimiento a las mujeres o mujeres nativas de Argentina: “Nosotras Movemos el Mundo” en el CCK, el ciclo “Músicas Originarias” Biblioteca Nacional Mariano Moreno, “Sonido cultura: Canto Sideral” (podcast- CCK), La

⁷ En este párrafo se señalan con comillas las calificaciones del sonido que mencionan las entrevistas.

Feria Internacional del Libro 2023 “Charla: El papel de las copleras en la preservación de la historia de los pueblos precolombinos”, entre otros.

Los casos de estas cantoras que interpretan un repertorio alejado del gusto común del público masivo, como diría Szachniuk, podría reconocerse en aquellas producciones que distingue Silva Rodríguez (2013) en el pensamiento de Adorno cuando menciona, que para este autor, la industria cultural termina por absorber e integrar todo aquello que era visto como “negativo” por ser distinto a esas características sonoras comunes que comparten las producciones en serie realizadas por la Industria cultural. Todo lo “extraño” es visto como “elemento exótico” en el “mercado de las novedades o en instituciones que forman los cánones particulares de las distintas formas de arte como el museo”. (Silva Rodríguez, 2013, p.187).

Adorno citado por Silva Rodríguez, sostiene que esta situación es inevitable porque la producción artística tiende a sociabilizar y el proceso al que equivale esta socialización e integración se da por medio de la “circulación y recepción en el cual la obra queda subsumida a la totalidad: a la institución social y económica que acoge la obra y al sentido que desde allí se le asigna.”(Silva Rodríguez, 2013, p.187).

En Adorno la cuestión principal a considerar es la posición que el arte adopta frente a la totalidad alcanzada por algunas formas del poder. Silva Rodríguez enuncia que:

(...)no significa necesariamente que la única forma de adoptar una posición frente al sistema sea chocar con él, refugiarse en el hermetismo y cortar la comunicación con el mundo, o que desde el propio mundo de la Industria Cultural no se pueda exponer su funcionamiento. (Silva Rodríguez, 2013, p.189).

Esto permite analizar la labor de las intérpretes en la difusión de los cantos andinos desde estos contextos mencionados.

Para este autor no siempre las producciones difundidas desde la Industria Cultural carecen de contenido crítico para ser transmitido al espectador tal como sostiene Adorno quien le atribuye al espectador o consumidor de los productos difundidos en estos circuitos comerciales la atrofia de la imaginación, la ausencia del sentido crítico y el infantilismo que pasan de ser modelos individuales a proyectarse en la configuración de la identidad de una sociedad en la cual se desarrolla la Industria cultural.

Se distingue la postura de Silva, porque si bien como menciona Adorno la Industria y el poder político que la sostiene opta por utilizar a su conveniencia bajo el discurso de “integración” a las expresiones culturales andinas y el trabajo artístico de trans, travestis y

disidentes haciéndolos protagonistas de diversos encuentros culturales, se cuestiona el término utilizado por Adorno sobre que las expresiones culturales terminan siendo “absorbidas” y totalmente modificadas en su contenido cuando forman parte de los circuitos de socialización que requieren los trabajadores culturales para difundir sus producciones. Así también, que los consumidores sean considerados seres alienados que pierden su capacidad crítica frente al consumo de los productos difundidos en su totalidad.

Esto se afirma porque las artistas entrevistadas, tienen un extenso recorrido en la ardua tarea de investigación y difusión de esos cantos andinos específicamente. No solo realizada y producida en función de las presentaciones en vivo analizadas, los encuentros mencionados que pudieron haber tenido gran éxito y reconocimiento como aquellas premiaciones obtenidas gracias a ellas, sino también en muchos otros trabajos realizados para poner en función de talleres y hasta como ellas lo enuncian en sus entrevistas, en el interés y la importancia que tiene para cada una el mantener una participación activa de las festividades originarias en las comunidades andinas, fuera de la exposición del escenario y las divisiones entre público – artista sino más bien desde un lugar de escucha y aprendizaje constante.

También la posición activista de reclamo por las desigualdades y contaminación de la tierra y los paisajes naturales en los que sobreviven estas expresiones culturales junto con las comunidades por la que son reconocidas, sobre todo en el caso de Larcher, mucho antes de ser destacadas figuras en el ambiente de la música popular en Buenos Aires.

Por otro lado, tanto en las presentaciones a analizarse como en los nuevos debates planteados sobre la posición del público en los espectáculos en vivo y la contribución al desarrollo y la existencia de las presentaciones, contribuyen a la afirmación de que el público tiene la capacidad de optar por los productos culturales a consumir.

Otra particularidad que distinguen Szpilbarg y Saferstein (2014) es sobre un nuevo concepto que rige en la actualidad y que define el modo en el que operan las Industrias. El mismo, encuentra su origen en Gran Bretaña y fue adoptado por los organismos latinoamericanos políticos para la concepción de la cultura. Se trata de las “industrias creativas” que pueden distinguirse de las industrias culturales. El mismo paso de un término a otro implica para estos autores una continuidad de ciertas cuestiones y rupturas de otras, como por ejemplo las ampliaciones de actividades que abarca este nuevo término, actividades

tanto artísticas como no artísticas y en las que se pone el énfasis en la producción creativa y su comercialización teniendo en cuenta los derechos de autor.

Este aspecto aparece como una nueva “clave en el sentido económico encarnado en el individuo creador”. Todo está centrado en la capacidad individual de producir valor económico en donde lo cultural se subordina y pierde importancia.

El énfasis puesto en la individualidad creadora habla de una aparente libertad del sujeto para llevar a cabo su propio trabajo creativo, libre de ataduras y dependencias de las grandes empresas industriales del capitalismo fordista. Gira en torno a la figura del empresario autónomo, que debe saltar de proyecto en proyecto como trabajador temporal o bien del empleado *freelance*, precario, flexible. (Szpilbarg, Saferstein, 2014, p. 110)

Puede notarse aquí la contradicción entre esta libertad y la precarización laboral que los autores terminan por denominar como un “autoengaño masificante” en donde las subjetividades no se someten a ese estado de “servidumbre maquina” a la que hacía referencia Szachniuk en su testimonio ni de forma voluntaria ni forzosamente.

Tanto para la intérprete como para los autores, prevalece todavía esta explotación laboral que termina por hacer de la actividad artística una serie de individuos que trabajan y piensan solamente en producir constantemente para tener éxito. Esta situación de explotación, surgió una y otra vez en diversos periodos históricos y sociales pero en esta oportunidad se presenta bajo un engaño de libertad de producción y/o reconocimiento de ciertas expresiones culturales y artistas que anteriormente han sido marginados de los espacios culturales de prestigio.

Los cantos con caja en la escena

A partir de una selección realizada de cantos con caja registrados en formato audiovisual, de presentaciones en vivo de las intérpretes entrevistadas, se distinguen elementos y recursos que las intérpretes utilizan al momento de entrar en ese estado de “juego” (previamente explorado y transitado, tal como ellas lo comentan) durante la escenificación de estos cantos. Así también, se observan de qué forma cada una de ellas pone en práctica esta situación lúdica a través del canto y que reglas articulan esta instancia frente a la interpretación de los mismos ante un público.

Aquellos elementos y recursos identificados, tanto sonoros como expresiones, gestualidades, escenográficas y demás, constituyen al lenguaje musical que las intérpretes

buscan transmitir en sus presentaciones y que son reconocidos por Gutiérrez Fornells en su trabajo “Performance del canto coplero: la baguala y la vidala como práctica cultural andina” como “símbolos semióticos” que reconoce en “la ropa que el actor coplero usa, los colores de la misma, el instrumento, los gestos y expresiones, la entonación de sus voces y el evento performático que está desarrollando individual o en una determinada comunidad” (p. 50).

Los mismos, serán analizados en dichas presentaciones en vivo en el marco de otros conceptos propuestos por otros autores.

EL rito de la performance

Los conciertos seleccionados de presentaciones en vivo realizadas por Szachniuk y Larcher en donde se destaca la interpretación de cantos con caja en la mayoría del repertorio elegido en cada ocasión, no solo pueden presentarse en este trabajo bajo un análisis auditivo sonoro sin prestar atención a ese resto de elementos que se encuentran en cualquier presentación en vivo que dan los músicos en determinados espacios culturales convencionales como teatros, salas y otros que no lo son (mercados, etc.).

Se considera que todos estos aspectos hacen a la construcción de un diseño interpretativo previamente estudiado, analizado y proyectado por los artistas ejecutores. Por lo tanto, forman parte de la interpretación.

La interpretación artística excede sin lugar a dudas, la “disciplina” artística específica que se desarrolla (ya sea actuar, cantar, tocar un instrumento). Ese determinado rol al que responde cada artista que se presenta en la escena, al que dedicó su tiempo de estudio y preparación para desarrollarse en él con facilidad y compromiso, incluye también el compromiso de cuestionamiento sobre qué es lo que se quiere comunicar en una determinada puesta en escena de algún espectáculo. Un compromiso de indagación con los lenguajes musicales que se expresan y el mensaje de cada obra a interpretarse para que exista un intercambio real con el público presente y la tarea de “interpretar” sobre sentido.

Colombres en la *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (2013) analiza y presenta el concepto de *rito*. Lo caracteriza en base a la opinión de distintos autores como Mircea Eliade, Lévi Strauss, Gillo Dorfles (entre otros), como una serie de conductas y acciones como gestos, movimientos corporales, emisión de sonidos y manipulación de objetos en un tiempo y espacio físico determinado en donde

intervienen también otra serie de elementos como instrumentos musicales, objetos, indumentarias, entre otras cosas que constituyen un hecho “ceremonial”.

Estas acciones son reiterativas y se generan con un fin determinado. Por ello es que conllevan la fe o la creencia como sustento principal para su existencia, lo que caracteriza su carácter sagrado tan distintivo y le da la particularidad de tener un efecto “mágico” y contar con una “fórmula” que lo genere.

Colombres afirma que es “un símbolo realizado en el tiempo que intenta restablecer la unidad de la vida” y que por lo tanto “fortalece el ethos social” revalorizando y actualizando “el discurso identitario” porque acude a la apelación del origen común (p. 57). El autor menciona que el hombre por medio del rito llega al mito con el fin de obtener “un poder mágico” que le ayude a conseguir éxito en algo que se propone o lo resguarde de ciertos males.

Sostiene que el rito es el mito en acción, aunque reconoce que muchos pensadores se han planteado que el mito puede surgir también de un rito (actos que se convierten en argumentos o argumentos en actos).

Reconoce que:

La acción del rito se dibuja sobre una trama espacio-temporal. Mientras el espacio mítico es imaginario y puede ser muy diferente del habitado por el grupo social y al de otros pueblos que forman parte de su experiencia histórica, el espacio del rito es concreto, real y enclavado a menudo en ámbitos sagrados de su territorio (Colombres, 2013, p. 58).

El rito es en donde se refleja la cultura de las sociedades, y por lo tanto es para Colombres una ceremonia de carácter colectiva y comunitaria porque solo así se expresa un verdadero ritual. De esta manera se “proporciona un sentido al individuo mediante la relación con los otros y con la cultura en cuyos argumentos lo sumerge”. Para Colombres la comunidad se reconoce en ese compartir comunitario “reafirmando” y “re elaborando” su imaginario.

Tal como identifican las intérpretes a lo largo de sus entrevistas, los cantos con caja en las comunidades andinas del noroeste argentino son parte de estas ceremonias de ritual. El canto comunitario se expresa generalmente, con el fin de realizar un intercambio con las deidades para obtener un beneficio o como símbolo de agradecimiento por ya haberlo concebido previamente. Se interpretan en contextos naturales que enmarcan ese espacio de ritual que Larcher y Szachniuk lo distinguen como espacio fundamental para la creación de

su sonido distintivo y la existencia de esa situación de ritual, e incluyen todos aquellos elementos materiales como la caja, el vestuario representativo de los copleros (sombrosos adornados, ponchos, polleras coloridas), los adornos que decoran las cajas, las hojas de coca, la chicha, los licores, los alimentos que acompañan determinadas ceremonias específicas la acción del cantar, los espacios creados con el cuerpo de los cantores que identifica Mirande (2005) en las rondas o ruedas de copleros, los gestos y las complicidades que se reflejan en las miradas de los cantores y en los contrapuntos e intercambios de coplas que se comparten.

Las propuestas de puestas en escenas en donde se interpretan los cantos con caja por Nadia Larcher y Nadia Szachniuk plantean una resignificación de este momento de ritual en contextos ajenos a los “verdaderos espacios de ritual” tal como los reconoce Colombres (p. 58).

Sin embargo, tanto Colombres (2013) como Mónica Pacheco (2022), proponen pensar la instancia de creación, construcción interpretativa, puesta en escena y difusión de las obras artísticas que se presentan en conciertos en vivo como nuevas instancias de rituales siempre que rescaten los elementos simbólicos que los constituyen y que los definen como tal. Estos designan valores simbólicos a las obras artísticas porque representan una realidad actual conformada por expresiones culturales existentes y no arraigadas a tiempos históricos remotos.

Desde este sentido, Colombres propone pensar al arte mismo como un ritual, no sólo por aquellas instancias que el artista crea para trabajar en su obra y en la interpretación de la misma (ensayos) el momento de la puesta en escena y difusión de su creación, sino también por que sostiene que el arte se empobrece si se aleja del rito.

Podría entenderse esta idea, como una afirmación de que el arte se aleja de ser una expresión cultural identitaria de una comunidad o sociedad específica si en su ejecución y producción se pierde la carga simbólica y significativa que el artista debe transmitir por medio de su arte.

Menciona que la música, que siempre estuvo en relación con lo “ritual”, instituyó nuevos espacios de ritual con la participación activa del público. Para él, el espectador construye sentido, participa del acto simbólico que se expresa y no es simplemente un observador. Esto permite, por un lado recuperar el verdadero sentido del ritual que significa tener en cuenta “los contextos sociales y procesos históricos como elementos para situar (...)”

la creación simbólica” (p. 62) y por el otro reafirmar la argumentación del autor al considerar que en la ceremonia del ritual no existe separación entre espectador pasivo y artista (p. 64).

“Las disciplinas artísticas se han indisciplinado tanto como los públicos” menciona Mónica Pacheco en su artículo *Deconstrucción, interpretación y performance coral* (p.18). Para esta autora, los procesos de deconstrucción que se han generado en distintos ámbitos en la actualidad, (haciendo alusión específicamente al mundo de las artes), rompen con ideas preestablecidas sobre la concepción de la obra como algo bello y emblemático con una única forma de ejecución o interpretación como lo correcto y como único propósito y sentido por el cual han sido creadas.

Lo mismo que mencionaba Colombres, esta ruptura en la actualidad también se presenta en el momento de pensar las puestas en escenas de las obras (musicales, teatrales, visuales) en donde el espectador deja de ser considerado un simple observador de lo que está aconteciendo. En la opinión de Pacheco los públicos “se integran de diversas maneras al hecho artístico” (p.18) y se encuentran interpelados por las puestas artísticas porque, esos contextos sociales, procesos históricos y políticos mencionados que atraviesan todas las manifestaciones culturales del mundo, reencuentran a los sujetos en realidades complejas que se comparten y que dan contexto a estas puestas artísticas que Colombres menciona como “rituales” y que Pacheco los vincula con un nuevo término al que se hará referencia: *performance*. Para Pacheco (2022):

la *performance* intenta mostrar la realidad que nos circunda con signos artísticos, y esa realidad compartida por los *performer* (...) y los públicos (...) es comprendida, sufrida y/o manifestada por todos quienes participan. De este modo se logra denunciar, interpelar fuertemente, generar reacciones a veces adversas y sobre todo reflexionar ideológicamente sobre algún asunto compartido (p. 18).

Resulta interesante la propuesta de esta autora para acercarse al concepto de *performance*. Reconoce que al ser un encuentro multidisciplinario artístico en un espacio-tiempo concreto y espontáneo, sería imposible en su opinión, definirla en un concepto cerrado y único. Por ello es que propone una explicación de las performances entendiéndose como *rituales*.

Al igual que Pacheco, la Doc. Marina Laura Sarale en su tesis doctoral *De la palabra al cuerpo. teatralidades, performatividades y formas críticas de representación en el teatro de Mendoza* (2019) sostiene que;

al abordar las nociones de performatividad, teatralidad y performance, se pueden señalar desplazamientos que nos acercan hacia zonas de toque o contacto, hacia territorios que escapan a la idea de totalidad o estructura cerrada y de ese modo, dan lugar al “entre” (p. 118).

Por ello recurre a Schechner (2000) que considera que el valor y definición de *performance* reside en su carácter impuro: “inter–en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales– y por ese motivo, inherentemente inestables”. Por otro lado, menciona la relación que establecía Colombres entre las *performance* y el contexto sociocultural en el que se realizan.

Cita como ejemplo un estudio realizado por Victor Turner y Richard Schechner a finales de los 70 sobre rituales realizados en comunidades de África y destaca a “la ritualidad integrada a la vida social” como un espacio en donde se reflejaban las transformaciones que las comunidades estaban atravesando en búsqueda de su identidad cultural y colectiva. Para la autora estos ritos al igual que en el teatro “replican una conducta restaurada y los performances, operan como actos vitales de transferencia porque buscan transmitir un saber social, memoria y un sentido de identidad a través de esas acciones restauradas.”

En este tipo de rituales sobre la escena (las *performances*) sólo prevalece lo simbólico y no las conflictividades sociales que confluyen y median en el rito. Esto lo explica citando a Schechner (2000) cuando afirma que “algo es performance cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dice que lo es.” (p. 100).

Retomando a Pacheco, la autora afirma que las *performance* son verdaderos espacios de ritual en donde la obra está abierta en su proceso de construcción a la participación de los artistas y la intervención que pueda tener el público posteriormente en el momento de su presentación, lo que llama la instancia de “ritual público”. Esa participación activa puede generar a su vez, cambios espontáneos en el momento y hasta nuevas significaciones y creaciones de sentido que dependerán del bagaje cultural y experiencias que llevará cada uno de los espectadores. Esto a su vez, le da un carácter “lúdico”(el mismo que menciona Szachniuk . Estado de juego al que acude para acercarse en el ritual de construcción del sonido de los cantos con caja) que abre a momentos de improvisación y de “combinación en tiempo real de infinitas posibilidades(...) con diversos materiales” como los gestos, movimientos corporales, sonidos, luces, efectos especiales, imágenes, vestuarios (elementos simbólicos de las performances reconocidos por Gutiérrez Fornells (2016) y elementos distintivos y característicos del rito según Colombres (2013). Estos materiales pueden ser

expresados mediante lo que Pacheco denomina como “canales expresivos” que reconoce en las formaciones corales.

Los canales expresivos que distingue se dan ante la presencia en la escena de esas multidisciplinas artísticas (expresadas por medio de estos materiales, símbolos o signos mencionados) que conviven entre sí en el momento de la presentación, que forman parte de la interpretación artística, y que interpelan a los mismos performers y al público por igual a través de la estimulación sensorial.

En opinión de la autora, cada uno de esos materiales o símbolos deben estar elegidos y combinados en estos espacios de ritual por los intérpretes con total conciencia e intencionalidad para lograr expresar y comunicar las ideas y valores simbólicos “preconcebidos” en el momento de construcción y preparación de las obras a presentarse. Solo a través de recuperar y resignificar los sentidos que se entretajan dentro de las obras artísticas, las mismas no se convierten en simples objetos con valor de mercado en la industria musical despojados de mensajes.

Para Gutierrez Fornells (2016) específicamente en la tarea de interpretación de los cantos con caja, quienes la realizan durante su acto performativo, ya sea en un escenario de un espacio cultural, una presentación en público o en lugares más íntimos del cantor como en los patios de sus casas y con un público familiar, existe un grado de teatralidad y espectáculo que les permite transformarse a los intérpretes durante su presentación y desde este lugar de transformación, afirma que los mismos “captan el sentido construido y amplio de ella, pues la vida social y el comportamiento humano, en cualquier cultura, pueden ser transformadas en performances siempre que ellas posean un valor específico” (p. 39- 40).

Asimismo, el autor refiere a que en su opinión, esas valoraciones se presentan de distintas maneras. En algunas situaciones que él identifica como “eventos” pero también en “lo cotidiano” los cantos con caja son “la valorización de la voz de una cultura subalterna, popular y latinoamericana” (p. 52).

Y en otras ocasiones, simplemente es la performance del canto en sí como práctica incorporada a su memoria colectiva, aprendida desde la cuna y mantenida por diferentes motivos, entre los cuales el que más se destaca es el placer de cantar” (p. 53). Esta situación se presenta por lo general en las comunidades andinas del Noroeste Argentino, como ya se mencionó.

Los cantos con caja elegidos, se encuentran en soporte audiovisual disponible en la plataforma de YouTube lo que facilita la tarea de análisis de todos los aspectos que conforman la interpretación en vivo de las cantoras. El público de estas presentaciones pertenece a la ciudad de Salta (presentación de Nadia Szachniuk) y Buenos Aires (presentación de Nadia Larcher).

En el caso de Nadia Szachniuk, el material audiovisual se basa en la interpretación de unas coplas y una vidala, registradas en el primer material fonográfico producido en su dúo con Eva Sola el que se titula como “Vidala” (2012).

Por otro lado, el material seleccionado de Nadia Larcher forma parte del repertorio que la artista presentó en su primer concierto como solista. Se encuentra grabado en formato fonográfico en otras versiones, con acompañamiento instrumental en el disco “Dueño no tengo” (2017) de Don Olímpio (agrupación a la que pertenece) y a capella en “Nuestras voces” volumen 1, disco grabado entre Junio y Julio del 2020 por Registros de cultura.

Las interpretaciones de Szachniuk y Larcher : “Coplas” y “Vidalas”.

En el disco “Vidala” interpretado en voces por Nadia Szachniuk y su compañera de dúo Eva Sola, se distingue una selección de dieciséis temas de los cuales, trece temas son cantos del noroeste argentino grabados únicamente con acompañamiento de caja, (lo que justifica el nombre que titula a la producción fonográfica).

Dos de esos trece temas, son cantos, que han sido registrados por diferentes recopiladores como “cantos de comparsa”. Los mismos consisten en una seguidilla de coplas que las intérpretes distinguen entre el resto de los temas por los particulares colores vocales que emiten al interpretarlos y el ritmo que llevan en el acompañamiento de las cajas.

La presentación en vivo seleccionada fue realizada en la ciudad de Salta en el 2013 en el Teatro de la Fundación y es importante destacar que las versiones en vivo de estos dos cantos, respetan la cantidad de coplas, la interpretación vocal y el toque de las cajas tal como fueron grabadas previamente.

Uno de estos dos cantos de comparsa es titulado como “Carnavalero” y figura en la plataforma de YouTube de la presentación en vivo como “Coplas de comparsa de Salta” recopiladas por Balvina Ramos – coplas de Pablo Magini⁸.

En la presentación en vivo, un redoblante interpretado por Rubén Lobo indica el tempo en el que serán cantadas las coplas mientras las intérpretes se ponen de acuerdo respecto a la tonalidad. Las cajas, interpretadas por las cantoras humorísticamente entre sí, se unirán minutos después con una rítmica a su vez, distinta a la del redoblante para dar entrada a las dos voces al unísono con un sonido estridente y agudo.

Este sonido vocal se emite en los dos primeros versos de la copla, y en la repetición de los mismos, Szachniuk se separa de la línea melódica que venía ejecutando al unísono con su compañera para emitir una melodía más aguda que desde el tercer verso, se convierte en la melodía principal de las coplas. Se genera así esta textura de armonía entre las voces que la intérprete distinguía en su entrevista como uno de los recursos más interesantes por explorar en el canto colectivo.

En canto de armonía a 3ras paralelas, interpretaran los dos versos restantes de la copla con la repetición de los mismos. Esta forma de distribución de voces y juegos desde las texturas que se generan al alternar las dos voces al unísono con las dos voces creando armonías se repetirá en todas las coplas. Primera copla:

Desde el amarillo al verde	}	Al unísono – Bis: a dos voces
Un año entero esperé		
Ei vuelto a nacer	}	Presentación y Bis: a dos voces
Me parió la copla		
Ei vuelto a nacer	}	Presentación y Bis: a dos voces

Se distingue que durante toda la interpretación de este canto de comparsa las intérpretes mantienen la misma intensidad de volumen con el que empezaron a cantarlo y con ese timbre característico en la voz: agudo, estridente, con mucha proyección en el sonido y con pocos graves, como si fuera un sonido “chato” y a veces hasta nasal.

Se considera que el trabajo interpretativo realizado en este canto que contrasta con el otro tema seleccionado, busca evocar o representar en cierta forma, los niveles de intensidad

⁸ <https://youtu.be/A6RJCxdrqnU>

que se producen ante la sumatoria de las voces de muchas personas que integran las agrupaciones de comparsas del noroeste argentino. Esto se genera, al crear dos tipos de texturas diferentes desde las voces: el canto al unísono y el canto a dos voces (ambos sonidos, característicos de las formaciones de comparsas). Por otro lado el “color” tímbrico que las intérpretes deciden usar, busca asemejarse lo más posible al sonido estridente característico y típico de las cantoras y cantores nativos.

Si bien como ya se aclaró, en el presente trabajo no se busca hacer alusión a las clasificaciones que diversos investigadores realizaron sobre los cantos con caja, debido a la diversidad de formas y criterios de clasificación que existen hasta entre los mismos cantores de las comunidades andinas, los cantos con caja de comparsa, por lo general, se distinguen por ser cantos más antiguos y representativos de las primeras formas de expresión que tomaron los cantos con caja. Es por ello que las intérpretes eligen trabajar con esta sonoridad vocal tan distintiva y distinta al resto de los otros cantos que forman parte del repertorio de este material fonográfico, cuyas presentaciones en vivo también pueden encontrarse en esa plataforma.

Lo mismo sucede en otro canto de comparsa que se titula como “Banderita colorada”,⁹ y figura en la presentación en vivo de las intérpretes en canal de YouTube de Nadia Szachniuk, como “Coplas de comparsa de Jujuy” recopilación de Leda Valladares.

Estas coplas están interpretadas de la misma forma que las anteriores desde lo instrumental: la participación de Rubén Lobo con el redoblante que se une a la interpretación después de la entrada que la compañera de Szachniuk anuncia con su caja, para luego sumarse ella misma al ritmo que lleva Eva. El tempo de estas coplas es de carácter rápido, como las coplas de comparsa de Salta, y vocalmente utilizan los mismos colores tímbricos, chatos, estridentes y esta vez abarcando un registro menor en agudos al que utilizaron en la copla anterior, ya que Nadia lleva la melodía principal por momentos, (al igual que su compañera) sin abrirse melódicamente por encima de la misma en ningún momento.

La estructura de división de voces, esta vez se presenta de forma mucho más compleja, y genera una nueva textura mencionada por Szachniuk en su entrevista, que consiste en los contrapuntos. En este caso, no creados desde una frase con su respuesta, pero

⁹ <https://youtu.be/dYizBBPkqAc>

sí trabajados por las intérpretes desde respuestas por repeticiones de frases ya presentadas que crean lo que se conoce como un “canon” de voces. A este recurso se suman también las texturas a dos voces en armonías de 3ras y el canto en unísono.

Las intérpretes juegan desde lo vocal invirtiendo roles constantemente, a diferencia de las coplas anteriores, en donde cada una tenía un rol específico respecto a cómo llevar las líneas melódicas.

Coplas	Nadia Szachniuk	Eva Sola
1	-Comienza los dos primeros versos. -Repite los dos últimos versos dos veces.	-Repite una vez los dos primeros versos. -Comienza los dos últimos y su repetición.
2	-Repite los dos primeros y los dos últimos versos dos veces.	-Comienza los dos primeros versos -Comienza los dos últimos versos y los repite dos veces.
3	-Repite los dos primeros y los dos últimos versos todo en la melodía principal.	-Comienza los dos primeros versos cantando en una melodía de 3ra paralela a la melodía principal y los repite en la melodía principal. -Comienza los dos últimos versos en la melodía principal y su repetición en la 2da voz.
4	-Cantan juntas: lleva la melodía principal en los dos primeros versos y su repetición. - Cantan juntas: los dos últimos versos al unísono, y en la repetición la 2da voz.	-Cantan juntas: lleva la 2da voz en los dos primeros versos y su repetición. -Cantan juntas: los dos últimos versos al unísono, y en la repetición la melodía principal.

5	-Repite los dos primeros versos dos veces. -Repite los dos últimos versos y en la segunda repetición los canta en la 2da voz.	-Comienza los dos primeros y los dos últimos versos y sus repeticiones (en la melodía principal). -Comienza los dos últimos versos y su repetición.
6	-Repite los dos primeros versos dos veces. -Repite los dos últimos versos y en la segunda repetición los canta con pequeñas variaciones en la melodía principal.	-Comienza los dos primeros y los dos últimos versos y sus repeticiones (en la melodía principal). -Comienza los dos últimos versos y su repetición.
7	-Cantan juntas: lleva la melodía principal en los dos primeros versos y su repetición. -Cantan juntas: los dos últimos versos al unísono, y en la repetición la 2da voz.	-Cantan juntas: lleva la 2da voz en los dos primeros versos y su repetición. -Cantan juntas: los dos últimos versos al unísono, y en la repetición la melodía principal.

Este juego entre las voces, crea una textura entre las líneas melódicas que produce un efecto de gran densidad sonora en las coplas. Las melodías principales y las segundas que la armonizan, se entrecruzan entre ellas, combinando al mismo tiempo, por secciones predeterminadas, los cantos al unísono.

En este caso, las intérpretes representan de otra manera la densidad de voces que conforman los cantos de comparsa y utilizando vocal e instrumentalmente los diversos recursos que los caracterizan.

Después de ese juego inicial de prueba planteado desde la imitación, Nadia Szachniuk en dúo con Eva Sola, realizan un trabajo vocal en profundidad en el repertorio que eligen interpretar. En el dúo se busca evocar lo más posible el lenguaje de los cantos de comparsa (en estos dos ejemplos) aprovechando la presencia de las dos voces. Y es por ello que también eligen cantar este tipo de coplas.

Se trabajan texturas y colores particulares, vocalmente muy característicos de los cantos nativos, se designan roles que tiene que ver con la naturalidad de las voces (una con más extensión vocal hacia los graves y la otra con más agudos) y todo explorado y probado desde las herramientas y recursos que vocalmente tienen cada una de ellas.

Por otro lado, la búsqueda de generar todos estos sonidos tan particulares y distintivos desde la voz, la presencia de las cajas que acompañan su canto y el hecho de incluir coplas de comparsa en el repertorio, generan en la escucha del público una representación inmediata sobre ese mundo andino y su particular forma de trabajo y expresión a través del encuentro y las relaciones y vínculo que establecen entre sus pares. En los cantos con caja esto se expresa a través del canto colectivo o en este caso, el canto de comparsa.

Tal como lo expresaba Szachniuk:

(...)yo pienso que eso permite el canto a dos voces o más voces, permite mucho juego, muchas posibilidades diferentes y eso es lo atractivo y lo lindo, es como muy inclusivo porque puedes cantar de a muchos.

Cuando digo muchos, en el carnaval, las comparsas a veces son todo el pueblo cantando, ¿no? (Comunicación personal, 12 de octubre, 2022).

Esas representaciones en su público, se generan, a pesar de que todo se expresa desde una resignificación o re-simbolización que las intérpretes aportan desde su canto gracias a esos elementos “prestados”, que en este caso podrían identificarse, en el llevar la interpretación de los cantos fuera de sus contextos naturales originarios, en la educación vocal que cada una pueda traer previamente (que se pone en juego cada vez que interpretan), en la existencia de un arreglo musical, es decir, el acuerdo entre las cantoras de distribuir voces o partes de la copla y de cantar una cantidad de coplas definidas previamente y en el simple hecho de no ser cantoras originarias nativas y no pertenecer a las comunidades.

Considerando otros elementos y recursos que las intérpretes eligen para enriquecer su interpretación de los cantos con caja, además de la presencia de las cajas, podemos distinguir su vestuario. Particularmente Nadia Szachniuk presenta en su torso un top negro sin mangas, (al igual que su compañera que viste un “mono” todo de negro) pero en la parte inferior, lleva puesta una falda de color lila con una faja en la cintura de textura similar a la de un tejido, al igual que una pulsera que lleva en su muñeca. En el cuello presenta un gran collar con

elementos que podrían simular la forma de una hoja aunque se asemejan aún más a la forma de semilla, o fruto de jacarandá.

Debido al enfoque de la cámara, no pueden observarse grandes detalles en la escenografía ni en las proyecciones presentes en una pantalla detrás de las intérpretes, pero sí se distingue una iluminación en tonos de colores cálidos, resaltando el rojo, el blanco o amarillo. Estas particularidades se observan en la interpretación de ambas coplas.

En resumen, se destaca el uso de elementos provenientes de la naturaleza (semillas) y los materiales textiles coloridos como elección para interpretar estos cantos con caja en el vestuario. También su compañera Eva comparte estas particularidades al presentar un collar muy colorido y una flor blanca en la cabeza.

En otra situación totalmente diferente de presentación en escena de los cantos con caja, es que se distingue el concierto en formato solista que ofreció en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno – Auditorio Jorge Luis Borges el 8 de junio del 2022 Nadia Larcher.

“Pobre de mí”- Coplas Catamarqueñas, recopiladas por Leda Valladares ¹⁰(tal como figura en la descripción de la plataforma de YouTube del disco “Nuestras Voces”) o como figura en la descripción del material fonográfico de “Grito en el cielo” producido por Leda Valladares, “Solo canto esta copla” – Vidala Catamarqueña, es el primer tema cantado que presenta la intérprete después de un recitado que da inicio al concierto.

Larcher interpreta como parte de este canto seis coplas con cinco versos cada una acompañada únicamente por la caja que da inicio al canto después de haber sonado sola. Rítmicamente, marcha durante toda su interpretación de la misma forma y a un tempo lento (diferente a los cantos de comparsa del dúo de Nadia Szachniuk y Eva Sola).

Su voz, por lo tanto, acompaña este ritmo lento marcado por la caja estirando o alargando sílabas de las palabras que se acentúan en conjunto a uno de los dos golpes que emite con la caja. Este canto de tempo lento, está representado en la expresión física y vocal de la intérprete al crear la sensación de estar expresando un lamento, o esos “lloridos” que Larcher nombra como uno de los tantos recursos “metafóricos” de este lenguaje en su entrevista.

Si bien se presenta únicamente una textura, creada por una sola voz (canto solista) la intérprete busca jugar en la interpretación de cada copla con colores y sonidos diferentes que

¹⁰ <https://youtu.be/vkO83WLet10> (min. 3:36).

en general suelen presentarse en el mismo lugar, aunque quizás esto no se lo haya pactado previamente y simplemente esté improvisando con estos sonidos que sí forman parte de un registro y un trabajo vocal escuchado y explorado en conciencia.

Teniendo en cuenta este aspecto, se distingue que los dos primeros versos son emitidos con una voz con mucho cuerpo de graves y presencia (característico de la voz de la intérprete), en los dos siguientes versos emite un sonido con menos cuerpo, con menos graves, llevando su voz por momentos a ser casi hablada y por otros a ser un sonido nasal y/o “chato” similar al que proponían las intérpretes del dúo, sin ser tan estridente y agudo para finalizar con el último verso, retomando esta voz de mayor cuerpo y presencia del principio. Este sonido característico vocalmente de la intérprete, a veces está en toda la copla y muchas otras, lo alterna jugando con este otro sonido más nasal en las partes mencionadas.

[El amor es una planta
Pobre de mí
Que nace del corazón
Donde me han visto unarienda
Que yo la perdí]

También se distinguen particularidades en la pronunciación de las palabras que denotan el regionalismo acentuado del interior de las provincias del noroeste argentino, de donde proviene la intérprete. Algunos como, la pronunciación de las “y” que suenan como “ll” y las “r” con mucha menos intensidad casi sonando como “rr”.

Por otro lado, resulta de interés, destacar que Larcher se permite jugar e improvisar con las dinámicas dentro de cada copla y entre ellas aprovechando que este canto más lento y pausado la lleva a estirar las sílabas de las palabras y en este estirar de sílabas, el volumen de su canto va creciendo y disminuyendo casi al final de la emisión de la palabra. O cuando presenta una nueva copla casi hablando que la lleva a disminuir el volumen con el que venía interpretando la copla anterior.

Este canto con caja, que dentro de aquellas clasificaciones que presentaba Szachniuk en su entrevista pertenecía a las “vidalas”, le permite entonces, jugar desde la improvisación con dinámicas y con sonidos tímbricos diferentes al sonido que la identifica como cantora.

La improvisación también se produce en consecuencia de las texturas utilizadas para interpretar este canto. Es decir, al ser interpretado en forma de canto solista, no se necesitan pactar acuerdos con otra persona que sirvan como guía en el momento de la presentación.

Este aspecto es otra característica de este lenguaje a la que también se refiere Szachniuk en su entrevista. Y en este caso particular se suma a las ya mencionadas, como la utilización de la caja siendo el único acompañamiento del canto y la búsqueda de generar sonidos vocales por parte de Larcher, característicos al lenguaje de los cantos con caja. Esto genera una representación o aproximación de lo que este lenguaje sonoro simboliza en el imaginario del público desde el momento en el que se comienza a tocar la caja para dar inicio al canto.

En la interpretación de este canto con caja por Nadia Larcher se distingue otro elemento característico del lenguaje de esta expresión. Se trata de estos regionalismos marcados en el lenguaje al momento de pronunciar algunas palabras, recurso que la intérprete trae en ella por haber nacido en Andalgala, departamento del interior de la provincia de Catamarca. Este elemento, acerca aún más su canto al lenguaje y en ella particularmente, se produce de manera automática, sin estar forzado.

Otro aspecto interesante de destacar es que en este caso todas las coplas que forman este canto con caja, presentan en sus versos dos, cuatro y cinco, las mismas frases, variando solamente los versos uno y tres.

Si bien tal como lo mencionaba Larcher, no se pueden representar desde la interpretación los contextos sociales, naturales, las intenciones por las cuales existen y se expresan estos cantos en las comunidades por quienes las habitan (ceremonias de ritual en agradecimiento, y pedido a las deidades), se puede ofrecer al público que asiste a este tipo de conciertos en las grandes ciudades, un acercamiento a esta cultura en el simple hecho de presentarse un intérprete en la escena únicamente con la figura de la caja en mano. Instrumento musical, que para quienes tienen aunque sea una idea muy lejana de saber qué tipo de instrumento es, saben por lo tanto para que o en qué cantos se utiliza. Y para quienes nunca la han visto, se genera un interés por conocer de qué se trata y cómo o en función de qué se interpreta. Se abre la oportunidad de escucha por parte del público, y de ahí en más, la indagación “será o no profunda”, como Nadia comentaba en su entrevista.

La presentación de Nadia con estas coplas como apertura del concierto se interpretan sobre un escenario que cuenta con una escenografía limitada a la presencia de los instrumentos musicales que la cantora requiere para interpretar los temas que conforman su repertorio. No se exponen proyecciones en pantalla, ni se cuenta con la presencia de algún

otro elemento artístico o decorativo, excepto las pequeñas "tulmas" que cuelgan como adorno de su caja.

Asimismo, la intérprete lleva puesto un vestuario simple, oscuro que consiste en una camisa mangas largas y un pantalón. Si bien la puesta en escena y el vestuario elegido no cuentan con elementos materiales significativos y representativos que vinculen inmediatamente los cantos con la caja con sus contextos naturales y culturales originarios, Larcher, se presenta en primera instancia sobre el escenario interpretando un recitado sobre una pista musical en donde se escucha la presencia de algún tipo de aerófono, sonido de viento y el golpe de la caja que toca mientras recita.

Este recitado describe la vida, paisajes, trabajos que realizan los vidaleros. Los caracteriza, dota de calificativos sus personalidades y emociones hasta que al final, menciona que todo aquello por lo que están atravesados, por lo que son, por su historia, sus luchas y las vidas que llevan los vidaleros, es lo que les permite y los prepara para estar "listos" y cantar. Acto seguido, comienza a interpretar las coplas seleccionadas sin la pista musical.

Se puede distinguir que en este caso, la elección de la intérprete consiste en situar a sus espectadores desde el principio del espectáculo en ese contexto social, cultural y natural de los cantos con cajas, no a través de materiales o elementos visuales escenográficos, como en el caso del dúo de Szachniuk que a través de ciertos elementos que forman parte de sus vestuarios podrían generarse referencias a esos contextos, sino por medio de palabras y sonidos de instrumentos característicos de la cultura andina.

Tan alta que está la luna/ Serás libre palomita

Estas coplas populares que han sido interpretadas y registradas por una gran diversidad de intérpretes en distintas versiones, forman parte de una "Vidala" anónima recopilada por Leda Valladares.

Se seleccionan dos versiones de estas coplas: una interpretada por Nadia Szachniuk en la presentación en vivo de su disco "Vidala" en la provincia de Salta en el Teatro de la Fundación (2013) en su dúo con Eva Sola, y otra en la presentación de Nadia Larcher en su concierto solista en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires 2022).

En el caso de Nadia Larcher,¹¹ interpreta este canto con caja para cerrar su concierto. Al momento de terminar el tema anterior y a pesar de que las luces del escenario estaban apagadas, se logra percibir cómo la cantora agarra su caja y mientras la golpea, camina por el escenario hasta bajarse de él y pararse frente al público. En esa posición, deja de tocar la caja y le pregunta al público que canción quieren cantar, a lo que responden con “Tan alta que está la luna”.

La intérprete asume el desafío y comienza marcando un ritmo similar en tempo y carácter como el que interpretó en “Pobre de mí” o “Solo canto esta copla”, y que representa a la “vidala” (según diversas investigaciones y clasificaciones). Este ritmo se mantiene constante durante todas las coplas con algunos silencios cada tanto, y una variante casi al final. Comienza el canto y la voz de Nadia se pierde entre las voces de todos los que se animan a cantar desde el público.

Para no perder la atención, invita a más gente a que se anime a seguir experimentando en ese momento improvisado que se genera al darle participación al público desde el canto con ella, Nadia incentiva constantemente al mismo a que sientan la necesidad de expulsar la voz como si fuera un “grito”. En un determinado momento hasta interrumpe la canción y señalándose la panza les dice: “Eso... sienta ahí el grito”.

Casi al final de las coplas, Nadia suelta la caja y se golpea el pecho indicándose (sin dejar de cantar) que percutan en el mismo lugar el ritmo en el que venía sonando la caja. Cuando la gente la sigue, vuelve a agarrar la caja se acompaña unos versos con ella y termina junto con el público, golpeándose el pecho.

Esta interpretación propone una textura que no se había presentado en los ejemplos anteriores. Si bien el canto del dúo al que pertenece Nadia Szachniuk es un canto colectivo, en esta versión se distingue un canto colectivo formado por muchas voces que suenan al unísono y que se acompañan con una caja, que luego se multiplica en muchas otras “simbólicamente” con los golpes en el pecho.

Este encuentro en el canto colectivo, además, rescata este recurso del lenguaje que ya se comentó: la improvisación. Esto se genera por la sorpresa que reciben los espectadores ante la propuesta de Larcher de cantar con ella estando debajo del escenario (como si fuera

¹¹ <https://youtu.be/vkO83WLet10> (1:05:35)

una más en el rol de espectador) y de encontrarse por primera vez en algunos casos, cantando coplas, o cantando estas coplas en particular.

Muchos otros participantes desde el público se habrán animado a sumarse al canto una vez que la escucha abrió paso a la imitación, y otros, hasta la habrán interpretado sin siquiera leer la letra del cancionero porque ya la conocían.

Esta versión interpela al público de otra manera, ya que no solo habilita la escucha hacia alguien que está transmitiéndole una interpretación, sino también la escucha de él o ella misma para seguir a los otros y sonar en conjunto. Además de que ahora, ellos adoptan el papel de intérpretes también.

Esta propuesta de Larcher refleja lo que comentaba en su entrevista sobre lo que significan para ella los cantos con caja y dan cuenta de cómo ella decide expresar esto a su público. Decide compartírselos, decide que sea un momento de encuentro a través del canto entre todas las voces de los que participan de ese espectáculo, decide formar una sola voz, un solo canto con muchas voces. Y esto es a su vez, parte de ese acercamiento al público, de cómo realmente expresan los cantos y sienten las voces de sus compañeros en las rondas, en las comparsas y en los encuentros los cantores de las comunidades indígenas.

Este acercamiento que se da desde el juego y la improvisación, sigue contando con aquellos elementos prestados que se identifican en cada uno de los ejemplos seleccionados ya comentados.

En este caso, se puede observar como el juego de la improvisación está pautado por ciertas reglas, que podrían distinguirse en el cancionero propuesto y realizado por Nadia Larcher, que le indica a los “nuevos intérpretes” (en el momento en el que sean invitados a participar) que coplas deben cantar bajo el título de “Tan alta que está la luna”.

Sin embargo, también en las comunidades durante las festividades y ceremonias en las que se interpretan los cantos con caja, los copleros y copleras llegan preparados cada uno con sus coplas aprendidas de memoria. La diferencia, es que con la práctica, los cantores a través de estas coplas sueltas que traen en su memoria, posibilitará la instancia de juego e improvisación con sus pares con mayor libertad de improvisación que lo que alcanza a explorar el público de Larcher en su concierto.

Tal como lo describe Mirande (2005), aludiendo a la celebridad del “encuentro de copleros” realizado en Purmamarca en el año 2004, en las comunidades también se le da

participación al público presente. La autora aclara que hasta es necesaria esa participación dentro de la ronda para poder entender las coplas que se van cantando por cada coplero. Esta participación está incentivada constantemente por los cantores, a través de las coplas que van emitiendo (p. 101).

Por otro lado, resulta interesante destacar que Larcher tiene diversos registros en formato audiovisual en la plataforma de YouTube de presentaciones en vivo cantando estas coplas. Algunas presentaciones acompañadas por un ensamble instrumental llamado “Ensemble Ibérica” como invitada en distintas localidades de Estados Unidos. Con otro conjunto instrumental del que forma parte, Don Olímpio con distintos cantores y cantoras contemporáneos de la música popular como invitados (Luna Monti, Micaela Vita, Juan Quinteros, Florencia Avalos) en diversos auditorios de la provincia de Bs As., y un registro de su grabación en estudio para el disco de este conjunto, “Dueño no tengo” (2017).

En todas estas versiones, la intérprete no juega tanto con este sonido más nasal o chato identificado en su interpretación del ejemplo anterior. Canta estas coplas con dinámicas entre las mismas y entre los versos que la conforman de acuerdo a como el acompañamiento instrumental y sus compañeras/os cantores se lo van sugiriendo y expresivamente, aprovecha este tempo más lento de la vidala y emite un color en el sonido, característico y típico de su voz, con mucho cuerpo de graves.

Esta interpretación de Nadia Larcher es el claro ejemplo de aquellas formas de deconstrucción presentes en las nuevas maneras de interpretar el arte en las performances cuestión que destaca Pacheco para poner en práctica (p. 13-17).

Es la misma intérprete quien sostiene y defiende esta idea constantemente durante todo su concierto expresando la necesidad de "emancipar" el canto del escenario, y representándolo en su elección de entregar una especie de "cancionero" al público con la letra de algunas de las canciones que conforman su repertorio para que todos participen del acto de "cantar".

En la performance de estas coplas, Nadia acompaña sus argumentos, con acciones que la llevan a representarlas con mucho más impacto para el espectador. El público se lleva la sorpresa de que la intérprete abandona el lugar físico que genera la diferencia marcada de roles entre artista-espectador porque Larcher elige llevar su performance parada frente a su público pero debajo del escenario. La diferencia de roles seguirá existiendo sobre todo por el

rol de guía que adoptará la intérprete para que el público se anime a participar, entienda la forma de cantar, su melodía y ritmo.

Se distingue que en esta performance de tan alta que está la luna, el público participa y forma parte de la experiencia de interpretar junto a esta referente contemporánea de los cantos andinos del Noroeste argentino, esos lenguajes musicales que llevan en su esencia el encuentro a través del canto colectivo "emancipado" de roles y escenarios que van disgregando aquel tejido, de esa misma manera.

En el caso de Nadia Szachniuk y Eva Sola, "Serás libre palomita"¹² como aparecen tituladas estas coplas en su material discográfico de "Vidala" y en la presentación en vivo seleccionada como "Vidala – Riojana" recopilación de Leda Valladares, las intérpretes cantan las coplas de igual forma que como las grabaron.

Comienzan a marcar un ritmo en la caja que le dará el andar a todas las coplas que conforman este canto y que es igual al que marca Nadia Larcher en sus dos cantos con caja seleccionados como ejemplo, pero a un tempo un poco más rápido. Por algunos momentos entre coplas y coplas realizan un corte rítmico distinto al andar que vienen ejecutando desde el principio.

Las cajas de ambas reproducen a su vez la misma rítmica entre sí y en este caso, solo se acompañan con ellas. No se cuenta con la presencia del redoblante y el bombo como en los cantos de comparsa.

Como en todos los ejemplos, las cajas dan la entrada al canto que se presenta en este caso a dos voces creando texturas de canto colectivo en armonías de terceras paralelas (dos voces que llevan melodías distintas). Nadia Szachniuk es la encargada de interpretar la melodía principal de las coplas mientras Eva lleva la segunda voz. En estos roles previamente asignados, cantan todas las coplas.

Un rasgo particular diferencia la interpretación de estas coplas de "vidala", respecto a las coplas de "comparsa", tal como se había anticipado. Consiste en el color vocal que se elige utilizar para cantar "Serás libre" en diferencia a "Carnavalero" y "Banderita colorada" por parte del dúo.

Al igual que en las versiones de Larcher como solista de "Tan Alta que está la luna", las intérpretes cantan las coplas sin ese color chato y nasal, sino más bien con una voz

¹² <https://youtu.be/hcX1a8uYyw>

mucho más liviana, sin tantos agudos estridentes. Es un sonido mucho más cercano a sus sonoridades vocales personales que las identifican como cantoras.

Por otro lado, en este caso, el dúo (con previo acuerdo pactado) se permite jugar mucho más con las dinámicas entre las coplas y en algunos casos dentro de ellas mismas a diferencia de las coplas de comparsa que sonaban todas a un mismo nivel de intensidad.

En la interpretación de estas coplas las intérpretes presentan el mismo vestuario que es bastante “uniformado” o parecido en rasgos generales excepto por los detalles ya nombrados. En el video de estas coplas las luces se presentan entre las mismas tonalidades calidas (rojo, amarillo, blanco) como se presentaron en las coplas anteriores.

Estas observaciones realizadas en 5 ejemplos de coplas interpretadas por Nadia Szachniuk y Nadia Larcher, llevan a la conclusión de que los cantos con caja presentados en la escena por parte de las intérpretes, resignifican a la expresión cultural. No solo porque los interpretan con estos distinguidos elementos “prestados” a la expresión originaria, sino porque también, le dan un nuevo sentido.

Un sentido que consiste justamente en acercarse ellas mismas y acercar a otras personas a conocer una cultura que los habita y que son parte de su identidad invitando a que ellos mismos tengan la experiencia de interpretar las coplas con sus propias voces.

Muchas veces, esta cultura andina y ancestral habita en cierto inconsciente y en el desconocimiento porque la historia la discriminó, ocultó o marginó. Y muchas otras, porque se conoce de su existencia pero físicamente están a distancias lejanas que complejizan el posible acceso de visitar físicamente esos paisajes naturales y conocer en persona la vida, las festividades y las costumbres que tienen las comunidades.

Por ello, se destaca la importancia de que intérpretes contemporáneos de la música popular argentina sigan difundiendo y llevando a la escena alternativa nacional e internacional estos cantos. Por qué invitan a la indagación, generan curiosidad y reflexión sobre la música que conforma la identidad de los argentinos, y por qué esa curiosidad, no se generaría si la tarea de esos intérpretes no se realiza con compromiso y respeto hacia la cultura indígena del país.

Ese compromiso, puede visualizarse en el trabajo vocal llevado adelante desde la búsqueda de recursos sonoros representativos de ese lenguaje, desde la presencia de instrumentos (la caja) en la escena y en la comunicación, interacción y participación del

público, en el vestuario, en las expresiones, intervenciones, gestualidades, mensajes, poemas, efectos sonoros, entre otras cosas. Lo que los hace sentir y ser parte de ese lenguaje musical y de los sonidos que los conforman, porque en realidad, lo son.

Esos sonidos y cantos son parte de una historia y de una realidad actual en común, que los atraviesa, tanto a intérpretes como público por igual.

CONCLUSIONES

Se propuso conocer los procesos de recreación y resignificación que son posibles advertir en las interpretaciones de cantos con caja del noroeste argentino de Nadia Larcher y Nadia Szachniuk. Para ello se analizó el trabajo de construcción del perfil de intérpretes hasta la actualidad de las cantoras elegidas y el vínculo establecido en paralelo con los cantos con caja, la cultura, las comunidades y el paisaje en el que se expresan.

Las intérpretes proponen un trabajo de indagación de los cantos con caja previo a llevarlos a la escena musical que consiste en acercarse personalmente a los lugares y paisajes en los que encuentra su origen, a la filosofía de vida de las comunidades que se expresan a través de este lenguaje y a las festividades en donde estos cantos se interpretan porque sostienen que es a través del cuerpo por donde se transmite el verdadero aprendizaje del lenguaje. La propuesta consiste en una aproximación a los cantos con caja que resulta interesante de ofrecer a intérpretes que deseen acercarse a esta expresión cultural porque se inicia a través de la escucha para luego evocar un estado de juego y exploración personal de la voz que termina por aceptar e intentar romper con esquemas, estructuras y “modos” de cantar que han sido transmitidos en la educación musical.

Finalmente, la escucha y la memoria de las experiencias transitadas con el cuerpo permiten volver un hecho concreto y real no solo aquellas metáforas que se les da al sonido, sino también denominaciones específicas que califican o terminan por indicar un modo de hacer las “extrañas” emisiones vocales del canto coplero que siguen intentando descifrarse.

La creación de “diseños interpretativos” que las intérpretes plantean se producen desde las sonoridades vocales encontradas y desde cómo se sienten interpeladas por los elementos que conforman estos cantos. Las coplas, por su letra, carácter y forma en la que comúnmente suelen ser interpretadas (solista, comparsa, dúo, contrapunto) le piden a la intérprete una forma de ser cantadas como así también la caja se convierte en compañera de cada canto siendo una voz más en ese inmenso “tejido de voces”.

Por otro lado, también se analizan los elementos “semióticos” y materiales que utilizan en sus performances al momento de llevar los cantos a la escena. Los mismos, propician una relación más cercana al público con los paisajes y vidas de las comunidades.

Estos elementos deben formar parte de cualquier diseño creativo de interpretación además del trabajo vocal realizado. Cada cual, creado para presentarse sobre la escena en un diálogo constante en tiempo real con el público y dispuesto siempre a la improvisación.

La valoración y reconocimiento de Szachniuk y Larcher de los cantos con caja como expresión cultural que las conforma en sus identidades se refleja en el trabajo de indagación y planificación de los elementos que componen sus interpretaciones y performances. Estos cantos se resignifican y encuentran nuevos sentidos en sus voces al ser transmitidos con la intencionalidad de acercar y seguir dando a conocer esta cultura con sus sonidos ancestrales.

En esta investigación se plantea pensar a la figura del intérprete no solo como un músico dedicado a trabajar específicamente en la técnica y los recursos vocales que se aplicaran a un determinado repertorio, sino también a la proyección de su interpretación en la escena. Los “elementos interpretativos simbólicos y materiales” le darán contexto a su repertorio, al igual que aquellos recursos vocales específicos del lenguaje que se esté trabajando.

Por otro lado, aporta al campo de estudios de los cantos con caja del noroeste argentino una manera de entender, transmitir y relacionarse, con el canto, los gestos vocales y corporales según lo que la expresión cultural sonora sugiere teniendo en cuenta los paisajes naturales, las voces y vidas que habitan esos territorios en los que encuentra su origen. Esto debe priorizarse a la par cualquier otra técnica o recurso vocal aprendido y estudiado en el campo de la música popular o académica. Se trata de vincularse nuevamente con las expresiones más primarias que tiene el ser humano y en pensar al canto como parte de esas expresiones.

BIBLIOGRAFÍA

Bélières Patricia, Cancela Alejandro, Sánchez Rodolfo (2013). La interpretación un universo inexplorado. En P. Bélières, A. Cancela y R. Sánchez, *El cantante popular y la interpretación. Una propuesta metodológica integradora de saberes* (pp. 24- 25). Buenos Aires: Melos.

Boaventura de Sousa Santos. (2018). *Conversa del Mundo – Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos* [Video]. La Paz. ALICE.

Centro de Estudios sobre pueblos originarios de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. (2022). *Músicas Originarias: Nadia Larcher* [Video]. Buenos Aires: Auditorio Jorge Luis Borges.

Colombres, Adolfo (2007). *Sobre la Cultura y el Arte Popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Sol.

Colombres, Adolfo (2013). *El rito o la cultura como acto compartido*. En A. Colombres, *Teoría Transcultural del Arte: Hacia un pensamiento visual independiente* 2da Ed. (51-72). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Sol.

Contardi, Laura Aldana. “Cuerpos, voces y emergencias”. *Afecciones, cuerpos y escrituras. Políticas y poéticas de la subjetividad. Ensayos*, de Marisa A. Muñoz y Liliana Vela, Colección Cudernos de Cuyo, 2013, pp. 225- 233.

Cortés, María Solana. (2015). *Rumbo a la madrugada*. Trabajo final de grado licenciatura en música popular con orientación en música popular. Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María.

EDIUNC, Editorial Universidad Nacional de Cuyo (2021). Citas y Bibliografía. Recuperado el 21 de Mayo de 2023 de [2-citas-y-bibliografia.pdf](#).

EDIUNC, Editorial Universidad Nacional de Cuyo (2021). Manual de Estilo para originales. Recuperado el 21 de Mayo de 2023 de <http://ediunc.uncuyo.edu.ar/upload/1-manual-de-estilo-para-originales.pdf>.

Esterman, José y Peña, Antonio (1997). *Filosofía Andina*. Iquique, Puno: IECTA-CIDSA.

Eva Sola y Nadia Szachniuk (2013). *Serás Libre Palomita- Vidala de la Rioja* [Video]. Salta: Teatro de la Fundación.

Eva Sola y Nadia Szachniuk (2013). *Banderita Colorada*(*Coplas de comparsa de Jujuy*) [Video]. Salta: Teatro de la Fundación.

Eva Sola y Nadia Szachniuk (2013). *Carnavalero* (*Coplas de comparsa de Salta*) [Video]. Salta: Teatro de la Fundación.

Fornells Gutiérrez, Victor Hugo. (2016). *Performance del canto coplero: la Baguala y la Vidala como práctica cultural andina*. Trabajo final de maestría en Estudios-Latinoamericanos. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia. Foz do Iguaçu, Brasil.

Gargallo Celentani, Francesca (2014). Introducción- Las mujeres de los pueblos indígenas para la comprensión histórica de América Latina. En F. Gargallo Celentani, *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (pp. 26- 27). México: Corte y confección.

Gutierrez Aguilar, Raquel (2023). Comunitario/ Lo común. En M. Rufer (Coords.), *La Colonialidad y sus nombres: Conceptos clave*. (55-65). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

López Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación Artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Concaulta.

Mirande, María Eduarda (s.f). *Abrase esta rueda y vuélvase a cerrar. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas*. Recuperado el 8 de diciembre del 2022, de <http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhyics/n27/n27a06.pdf>

Mirande, María Eduarda (2018). *La caja argentina: mensajes cifrados en coplas populares y otros textos*. Recuperado el 30 de marzo del 2023, de <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/35/05.mirande.pdf>

Ochoa, Ana María (2003). *Músicas Locales en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.

Pacheco, Mónica (2022). Deconstrucción, Interpretación y Performance Coral. *20 años Adicora- Asociación de directores de coro de la República Argentina*, p. A12- A20

Padin, Esteban Ariel (s.f). *La comunidad como forma de integración y organización de los sicuris en Buenos Aires*. Recuperado el 6 de junio de 2022, de <https://www.redalyc.org/journal/886/88657969006/movil/>

- Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. (1ra Ed.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sarale, Marina Laura (2019). *De la palabra al cuerpo. Teatralidades, performatividades y formas críticas de representación en el teatro de Mendoza*. Tesis Doctoral sin publicar. Universidad Nacional de Cuyo- Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de Mendoza.
- Scribano, Adrián Oscar (2008). *El proceso de investigación social cualitativo*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Silva Rodríguez, Manuel (2013). Relectura de la noción de industria cultural de Theodor Adorno. *Anagramas*, 175-197. Medellín.
- Szpilbarg, Daniela; Saferstein Ezequiel (2014). *De la industria Cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, 16 (2) pp. 99-112. Mendoza.
- Tannenbaum, Evan (2019). *La Preservación y Evolución de la música tradicional andina y una modernización de la identidad indígena*. Independent Study Project (ISP) Collection 3108.
- Taylor, S.J y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paídos.
- Valladares, Leda (2000). *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino*. (1ra Ed.). Buenos Aires: Emecé editores S.A.
- Velázquez Rivero, Rosa (s.f). *El canto con caja en la metrópolis: Un estudio de caso del canto con caja en la ciudad de Buenos Aires*. Recuperado el 14 de junio del 2022, de <https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/1181/EI%20Canto%20con%20Caja%20en%20la%20metrópolis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vilas, Paula y otros. (2021). *Sinuosidades sonoras. Los kenkos como espirales de la voz en el canto con caja del noroeste argentino*, *Contrapulso, revista latinoamericana de estudios en música popular*. ISSN 2452-5545, pp. 57- 73

ANEXOS

-Se adjuntan Categorías de preguntas “guía” planteadas para la realización de las entrevistas. Las mismas, fueron utilizadas en una primera instancia, con Nadia Szachniuk el día 12/10/22 y con Nadia Larcher el día 30/10/22.

-Se adjuntan transcripciones de entrevista a Nadia Szachniuk y Nadia Larcher.

Categorías de preguntas:

- **Introducción**

Biográfica de la Intérprete

- ¿Cuándo, cómo y dónde comenzó a surgir el canto en tu vida? ¿Qué cantabas?
- ¿Recibiste a lo largo del tiempo que llevas indagando en la música, como intérprete, algún tipo de educación formal (con docentes de canto)?
- ¿Qué tipo de géneros musicales incursionaste durante esa formación?

- **Específico del tema**

ORALIDAD - MEMORIA

- ¿Cómo llega el canto con caja a tu vida- ¿Cómo fue transmitido?
- ¿Dónde, cuándo lo conocen?
- ¿A qué sentir remiten los cantos con caja? ¿A qué paisajes desde la imagen?
- ¿Qué sentir se genera al cantarlos?.
- ¿Desde ese sentido surge la búsqueda del compartir?

COMUNIDAD – CREAR EN COMUNALIDAD – VOZ/ CUERPO DEL OTRO

- ¿Qué es compartirlos/ sonar en conjunto con un otrx? (ejemplos- trabajo del dúo Eva y Nadia)
- ¿Por qué hacerlo en conjunto?

- ¿Sería muy distinto hacerlo por separado? ¿En qué sentido, o por qué?

REINVENCION – RECREACION EN INTERPRETACION

- ¿Hay un trabajo para acercarse al sonido tímbrico “original”, o es una búsqueda sonora personal, nueva?
- ¿Hay un trabajo interpretativo sobre la canción?
- ¿Hay un trabajo con el lenguaje? Por ejemplo, pronunciación de terminologías en quechua, búsqueda de significados, exagerar acentuaciones de palabras (PALABRAS)
- ¿Se canta con caja? ¿Por qué?
- ¿Qué significa la caja? ¿Qué sentir evoca el sonar con la caja?
- ¿Por qué cantarlos/ Por qué grabarlos?

Reflexión

- ¿De qué manera crees que influye, en la escena actual de la música folclórica - argentina, la escucha de estos cantos? ¿y el interpretarlos?
- ¿Pensás que desde tu trabajo de intérprete estas realizando algún tipo de aporte al traer a la escena estos cantos?

Entrevista a Nadia Szachniuk- 12/10/2022 (Por plataforma zoom).

Natalia Torres: -Tenía ganas de que me cuentes antes que nada, como comenzó este caminito en el canto hasta el día de hoy. ¿Cómo empezaste a cantar? ¿Cuándo, dónde?, si hubo formaciones...¿Cómo construiste esta Nadia intérprete que conocemos hoy?

Nadia Szachniuk: - Bueno primero gracias, por la invitación, por el interés.. este.. bueno, mira, yo soy salteña. Este.. Nací y crecí en Salta, hice toda mi formación, digamos, primaria y secundaria. Y en mi vida el canto estuvo siempre, o sea que no recuerdo desde cuándo.

Cantaba desde chiquita y lo que si empecé a cantar en un coro a los 8 años en un coro de niños que fue muy importante para la provincia porque era un coro muy activo, ganaba premios, viajábamos mucho, etc. Y de alguna forma fue una escuela para mí, fue una linda escuela en un montón de cosas y aprendí mucha música no desde la teoría sino desde el hacer y desde el conocer distintos tipos de música porque tal vez de otra forma no hubiera conocido un montón de compositores, compositoras y músicas de todo el mundo, ¿no? Como que el canto coral es una cosa muy universal, el repertorio coral, ¿no?

Siempre esa posibilidad me abrió muchas, muchas, muchas puertas mentales por decirlo de alguna forma.

Y además de los viajes y del conocer gente, etc.

Ahí estuve como hasta los 16 años más o menos, y ya a esa edad había también transitado otras experiencias musicales con la música popular. Este...desde los 13 más o menos que me enamore de la música del noroeste argentino y sobre todo específicamente de los cantos con caja.

Este género tan particular, tan único de alguna forma, y tan que tiene que ver con la cultura andina también y con la cultura más milenaria del noroeste argentino y de la América claramente, ¿no? Por qué está totalmente emparentado a otras geografías muy cercanas a Salta que son... a Salta a Catamarca, a La Rioja, Tucumán, Jujuy, Santiago del Estero, ¿no?. Que son estos cantos que utilizan simplemente una caja, la caja chayera, bagualera, bueno, tiene varios nombres, para acompañarse porque son cantos, podríamos decir, rústicos pero de rústicos tienen... la palabra rústicos se aplica cuando uno los mira del lugar más como de lo académico o desde el punto de vista como más occidental si queremos, ¿no?

Después, son cantos muy complejos en el sentido en que están llenos de gestos vocales y de expresiones que tienen que ver con la geografía, con la cultura, con el amor por la tierra, con las vivencias de la gente que canta, y sobre todo con la soledad de la puna, de la montaña, de los valles, entonces bueno... esos cantos a mí me enamoraron de chica, no sé bien como ni por qué, porque en mi familia no había una relación directa, ni tampoco viviendo en la ciudad de Salta es que vos en esa época tenías mucha... mucho acercamiento a ese mundo, pero... a mí me llegó, me acuerdo de más chica, un disco que... ya me llamó mucho la atención era el disco, de Ushuaia a la Quiaca de León Gieco y otro disco de Leda Valladares con... con María Elena Walsh .

Y esos discos ya fueron como iniciativos, y después a los 13 años fui por primera vez a Tilcara, a los carnavales. De hecho, fui con mi compañera Eva Sola con quien tengo un dúo y es con quien aún hoy seguimos haciendo esa música.

Y yo me enamoré completamente, ya, y me di cuenta que no sé por qué, pero tengo un vínculo estrecho emocionalmente y culturalmente también con esa música con esos paisajes, con la gente... Y bueno a partir de ahí fui siempre, digamos, cada vez que podía iba y me encontraba y conocía a las copleras y los copleros, a las cantoras y los cantores, a los constructores de cajas también.

Bueno, fue siendo esa especie de experiencia a lo largo de los años de ir realmente a los lugares y de nutrirme, de estar ahí y de cantar, de los carnavales, de los festivales, de las distintas festividades en las distintas épocas del año.

Y yo creo que eso fue sin querer una formación digamos, fue sin buscarlo como suceden tantas cosas una escuela y... fue lo que inicio.

Después, con mi compañera Eva Sola ya cada una... yo a los 18 me vine a vivir a Buenos Aires donde viví 20 años. De hecho, estoy acá ahora ... bueno y la Eva se fue a vivir a Italia y hubo muchos años en los que... algunos años vivíamos acá juntas, pero no cantábamos de forma profesional esa música juntas.

Yo sí, yo mantenía mi relación siempre permanentemente con la música popular, también con el canto coral, y después comencé a estudiar acá música académica, entonces hice la carrera de canto barroco, hice musicoterapia, soy musicoterapeuta (se ríe) y también hice clases particulares, muchas formaciones de canto así particular, y me dediqué un tiempo a la ópera, me dediqué un tiempo a distintas músicas, empecé a grabar... bueno ya después vino

el disco con Eva, el primer disco. Ahí ya nos tomamos más seriamente el proyecto que antes era una cosa de jugar de hacer lo que nos gustaba. Y para resumir un poco y no irnos por las ramas, ya después yo me sigo formando (...) en la materia como de canto y de formación porque me gusta dar clases de canto y soy docente en instituciones y también particular pero además, de a poco fui saliendo de todos esos lugares del barroco y de la música contemporánea que también hice un tiempo y me fui quedando en la música popular hasta que ya hace unos cuantos años que estoy digamos totalmente declaradamente dedicada a la música popular con todo lo que eso implica, con todas mis influencias y mis ires y venires que siempre van a buscar de esas otras músicas que me encantan, que no dejaron de gustarme, simplemente que bueno, la vida no da para hacer todo.

Ese sería un resumen (se ríe).

NT¹³: - Y entonces, respecto a la música popular, folclórica en sí, que vos me decías que estar ahí, del escuchar, del nutrirse realmente de lo popular han sido esas escuelas, o esa formación.... fuera de eso, ¿hubo alguna formación específica? ¿vos tomaste clases específicas de técnicas en música popular, o solamente el estudio que se dio con un docente, fue de estas otras músicas?.

NS: - Mira, cuando yo me vine de Salta yo directamente no sabía que uno se podía dedicar profesionalmente a la música. Directamente no conocía esa realidad.

Yo me vine a estudiar musicoterapia y estudiaba canto porque me gustaba seguir profundizando en la técnica vocal y que se yo. Pero siempre la técnica vocal estuvo asociada al mundo de lo académico más occidental, de la ópera, ¿no? Y... yo traía todo el otro bagaje con la música popular y de alguna forma fui haciendo yo misma mi síntesis y mis adaptaciones y en un punto también, fui profundizando yo mis estudios sobre la música popular y la relación entre la técnica vocal y la música popular no?

La técnica vocal que se suele dar en distintos ámbitos más académicos y las otras técnicas que yo no conocía y que de a poco fui estudiando que están aplicadas a otras técnicas vocales, pero sobre todo son más como de la música del pop yankee, que se yo, hay muchas escuelas de la música popular para el canto, pero están aplicadas a repertorios que no son la música argentina, no hay algo específico para eso.

¹³ A partir de este momento se referenciará a la tesista como NT y a la artista entrevistada como NS.

Cuando estaba acá en bs as hace unos 15 o 20 años, empezaron a aparecer las escuelas de música popular, y entonces somos muchos y muchas las que nos empezamos a preguntar estas cosas de bueno, ¿Cómo llevamos la técnica vocal que aprendimos en el ámbito más de la ópera o del canto lirico hacia una educación o formación de lo popular.

Y te puedo decir que hace unos años que me dedico a dar clases específicamente sobre eso. Por que como yo profundice y sigo en esa búsqueda, la gente que me busca está en esa, digamos entonces bueno, me fui especializando en ese nexo, entre las técnicas vocales, la música popular y la voz en su aplicación en distintos tipos de repertorios y como conviven esas técnicas distintas en esos entrenamientos también diferentes.

En eso entrenamientos para ser aplicados en distintos repertorios, bueno, no sé si conteste tu pregunta (se ríe).

NT: - Si claro, todo muy nuevo, como vos decís sobre esto de llevar “la técnica a lo popular”. Y desde esto de investigar cómo, ¿hay un proceso de llevar esa técnica cuando vos encarás o vas a trabajar algún tipo de estos cantos? No sé, cuando elegís una copla en tu trabajo con el dúo con Eva, por ejemplo...

NS: - Si, digamos que a esta altura, yo no sé si hay un trabajo específico que yo hago. Ya hay una personalidad, que ... que confió que ya intuitivamente, viste que la intuición pareciera que es una cosa que no tiene nada que ver con la formación pero la intuición se va nutriendo de la formación. Entonces yo confió que mi intuición y mis primeros impulsos cuando elijo una canción ya traen algo de alguna manera definido.

Y siempre lo que me pasa es que... más que yo querer ir a interpretar algo de una forma preestablecida lo que me sucede es que me enamoro de la canción y la canción me trae a mí esa información que yo después desarrollo interpretativamente, ¿no?

Y la interpretación se nutre como de muchas cosas, porque se nutre principalmente del material que uno aborda y no tanto de mi subjetividad, digamos, de lo que yo piense o de lo que yo este sintiendo en ese momento en mi vida , sino más bien de lo que me pase a mí con el material. En ese sentido si es una subjetividad pero una subjetividad traída desde el material, no al revés.

Yo siempre hago hincapié en eso porque me parece que ahí.. ahí hay una clave, digamos en la interpretación. Si uno se pone delante de la obra, a mí no me pasa nada, en cambio si la obra me atraviesa a mí, bueno ahí si hay una subjetividad pero está por encima la obra.

Y hay otra cosa también que es que a veces el contexto hace que uno vocalmente este en un momento o en una búsqueda muy particular, o en un momento de la vida de uno con la voz... la voz es una parte del cuerpo y la voz cambia todos los días.

Entonces cuando uno acepta eso también empezás a poder aprovechar esos cambios permanentes que uno va sufriendo en la voz por que el cuerpo cambia todo el tiempo, y los empezás a aprovechar también como recursos de la interpretación.

Entonces yo, en este último tiempo vengo como aprendiendo mucho sobre eso y profundizando y explorando la voz desde lo que hay, no tanto desde lo que yo quiero que haya.

Que es un poco más la visión, la visión más desde lo popular, creo que la diferencia principal radica un poco ahí, ¿no?. Que no es tanto una estructura que yo traigo desde lo técnico y quiero aplicar a una canción sino al revés, a ver como yo estoy, que esa canción me propone a mí en mi voz y como mi voz también en ese momento puede abordar la canción ¿no?.

Eso es lo que yo creo que... creo que hago en una parte consciente y una parte inconsciente. No sé si todo esto que yo te digo es algo que pienso cuando me pongo. Cantar, pero es un tiempo que uno le dedica y en ese tiempo que uno le dedica pasan cosas, y esas son cosas que podemos decir que le dan valor la digamos, a la interpretación, para mí.

NT: - Esto de lo tímbrico, o de los colores tan particular que tienen los cantos con caja, creo también, hacen a la interpretación y que pueden, como vos decís generarse desde la canción o buscarlos vos, en tu caso generarse desde la canción, ¿cómo encarás esos sonidos, como los buscas? Que también tienen que ver supongo con una elección de tonalidad, de estar cómoda.. ¿cómo se da esa búsqueda?.

En algunos estudiantes por acá se da como una obsesión... ¿cómo cantan así? ¿cómo hago para sonar así?, entonces, ¿cómo se da esa búsqueda en vos?.

NS: -Mira, yo pienso que la primera escuela de todo es la imitación, nosotros somos seres humanos. Los seres humanos aprendemos todo por imitación. Digamos, los niños todo lo que hacen lo hacen imitando, ¿no? Y se le tiene un poquito de escozor digamos a la imitación. Por qué ahora hay como.. nuestra cultura también, occidental, valora mucho lo original, viste, hay una concepción como que las cosas tienen que ser originales, novedosas y únicas. Yo no estoy en ese pensamiento tanto.

A mí me parece que las cosas no son únicas nunca, que las cosas no son originales casi nunca realmente. Y que el concepto de lo original, este... es para discutirlo, digamos, es polémico.

En oriente hay un poco más de discusión respecto de eso, sobre el valor de la copia, ¿no?

Y yo pongo la copia...por ahí no me gusta tanto esa palabra, me gusta más la imitación. La imitación es una buena escuela para todo, y es muy natural para los seres humanos aprender imitando, entonces me parece que no hay que tenerle miedo.

Por eso uno aprende mucho cuando esta en un lugar, viendo como otros hacen algo y ahí hay algo del cuerpo, hay algo como de... uno se embebe de las cosas, y las cosas se integran en uno.

Sino, lo otro es como... medio como andar queriéndose pegar unas etiquetas encima del cuerpo que por ahí... como andar queriendo definir un manual de recursos que yo digo: bueno, yo sé que ese recurso cuando lo hago estoy cantando coplas.

No, la verdad, no funciona acá así. Porque cuando uno va desde ahí... puede ser que suene lindo. Lo lindo y feo no tiene nada que ver acá viste, no estamos hablando de lindo y feo.

Por eso, puede ser que suene lindo, pero ¿cuánto verdaderamente conecta con la emoción, ahí si originaria si querés de la tradición, de esto que está a travesado por culturas, generaciones, personas, lenguajes, cosmogonías, no?

Y yo creo que para poder realmente absorber esa totalidad de la experiencia, lo que hay que hacer es escuchar mucho, vivir mucho y animarse a imitar.

Imitar al principio es raro porque uno piensa que lo puede imitar bien y la primera vez que lo haces decís, ¡ah no! No me sale para nada.

¿Viste? ... entonces, yo juego mucho con mis talleres y con mis alumnos. Juego mucho en ese sentido, porque al principio uno cree que lo está haciendo bien, después se escucha y decís, ¡nada que ver!

Y con el tiempo, esas cosas, uno va probando y yo confío mucho en que todas las personas sabemos las cosas, las sabemos y para aprenderlas lo único que hace falta es experimentarlas, ¿no?.

Sobre todo las cosas que tienen que ver con el cuerpo y con el cómo hacer algo con el propio cuerpo.

Esas cosas cada uno las sabe, yo no te voy a decir como vos tenés que hacer para cantar algo. Yo en todo caso te voy a ayudar a que te conectes con el cuerpo y te animes a experimentar, hasta que vos mismo puedas sacar una conclusión.

Y yo creo que eso es porque es un procedimiento que utilizamos para todo cuando hablamos, cuando caminamos, cuando todo, ¿no?.

Creo que si, tal vez la respuesta a tu pregunta es esa, animarse a experimentar hasta que uno se siente que paso tantas veces por eso lugar, que ya se siente confiado que ese lugar es propio.

Y eso solamente lo puede decir uno, esa seguridad que te da haber pasado tantas veces por ese lugar, solamente la podés sentir vos y la podés alabar vos. No hace falta que venga alguien de la puna, o una coplera a alabar que vos cantas coplas.

Yo con este pelo, con esta cara de polaca que tengo, y estas cuatro generaciones de salteña que también tengo, tuve mucho conflicto con eso, al principio, porque yo decía, bueno pero ¿cómo yo, voy a cantar coplas? ¿cómo puede ser que yo me dedique a cantar música popular salteña del noroeste argentino, de la puna, teniendo esta cara, teniendo esta...?

Y la verdad es que me di cuenta que yo no necesitaba que nadie viniera a darme permiso, sino que yo había ... yo siento tanto amor por eso y había transitado tantas veces por ese lugar que yo lo sentía propio.

Y entonces para mi es verdadero. Ahora, si hay alguien a quien no le parezca verdadero, y bueno.. la vida nunca es lineal, nunca se contenta a todo el mundo por igual... no pasa nada. Y como no somos cirujanos, no estamos haciendo mala praxis de nada no se va a morir nadie, así que me relaje y disfrute.

O sea, empecé a disfrutar mucho más y a hacerme cargo de que me gusta mucho esa música. Yo pienso que tiene que ver con eso, tiene que ver con que a uno le gusta y que la pasión te lleve a experimentarlo al máximo.

Y conocer en profundidad esa cultura, esa música. Y bueno, después uno es dueña de hacer lo que quiera con eso, realmente.

NT: - ¿Por qué esta búsqueda por traerlos otra vez? O ¿ Por qué traerlos a la escena en la actualidad a estos cantos? No son una música comercial, no es una música masiva, no es algo que entretenga...y sin embargo, fueron premiadas desde justamente un lugar de industria musical. ¿Como pensás, como has reflexionado todo eso?.

NS: - Bueno, es una pregunta amplia porque implica también, hablar justamente del momento que vivimos como humanidad en relación a la industria musical, a lo que consumimos, a lo que generamos para consumir, a la relación que tenemos con la comunicación y las redes... es una pregunta amplia en ese sentido, pero voy a tratar como de enfocar, y yo lo que te puedo decir es que yo confío en la humanidad, aunque soy absolutamente negativa. No negativa, pesimista, digamos.

Pienso que vamos mal, pero si confío en que siempre existió y va a seguir existiendo una pequeña porción de gente que conecta con las cosas que por lo menos a mí me parecen mejores y más interesantes en la vida y que me hacen sentir que tiene sentido vivir, sino, en mi pesimismo no encontraría ...(se ríe) el sentido de la existencia.

Pero digo, pienso que... esas pequeñas cosas que le pasan a la industria musical que está muy ocupada de que (...) haya dinero permanentemente en lo que hacemos... cuando de repente se encuentran con algo que tiene contenido, que está nutrido por el tiempo porque esta música cuando alguien la escucha, siempre el comentario es que es lo antiguo, lo macerado por el tiempo, no sé, como que te conecta con algo que no se sabe bien de donde viene, pero es como... mucha gente dice como de la magia, de lo místico.. es como una música chamánica, misticismo. Como que hay mucha gente que dice así, que viene de ahí.

Y yo, más allá de todo ese misticismo que le podemos agregar o podemos vivir, lo que sí pienso, es que a las cosas a las que se les nota el tiempo, y el tiempo sobre todo... algo que fue participado por muchas personas, por muchas culturas y por muchas generaciones... esas son las cosas que a uno le hacen sentir que vale, porque hay algo de la trascendencia de los objetos y de las acciones de los seres humanos que finalmente sí, trascienden la vida del ser humano y eso da sentido a la existencia.

Entonces, sí pienso que a la industria musical de repente le aparece algo que emociona. Y no le hace más sentido que sea muy comercial o no, pero si le hace sentido que emocione. Espero que sea eso lo que nos pasó a nosotras con el primero y el último disco, que entre el primer y segundo disco hay 10 años de diferencia, y el primer disco fue premiado y el segundo también acaba de ser premiado por los gardeles.

Y a nosotras nos sorprende también ¿eh? y en el fondo lo que pienso es eso, que estamos a favor de la emoción y de ser transmisoras de un contenido que tiene valor por sí mismo, tiene un valor patrimonial, tiene un valor que es como eso ¿no?, como algo que trascendió las

culturas, entonces, bueno...pienso que va por ahí. Es una visión optimista esto que te digo porque en realidad puede ser que sea... no sé bien, habría que preguntarle a la gente que lo votó...

Yo pienso que, a la humanidad le hace falta conectar con las emociones, porque estamos muy... todo el tiempo exigidos de producir, estamos medio como maquinales con esto de ser productores, y cuando aparece el arte con esto de reflexión de conexión con la emoción de conexión con un pensamiento de más profundidad, con algo que no entendemos con algo que nos genera sorpresa.

Todo eso son como pequeños momentos de vacaciones para ese cerebro productor, y me parece que eso, bueno, que tiene un impacto. De alguna forma yo te digo, trabajo para eso, trabajo para que la belleza en el arte tenga un espacio en este mundo, y también, porque creo que estas canciones son una fuente de belleza y de sentido de la vida, eso.

Y creo que hay que rescatarlas porque son canciones que en esa cosa más comercial de la industria y de este mundo, se van perdiendo, y es una lástima... es una lástima, hay cosas muy bellas, muy bellas realmente que se van perdiendo. Todo, muchas cosas se pierden de todas formas no se puede andar salvando todo, pero algunas joyas que nos vayan quedando me parece interesante. Es básicamente un trabajo que a mí me gusta hacer, y que está buenísimo que haya gente a la que le guste también recibir, porque, sino...

NT: - ¿Que es el cantar con otra persona? Con Eva en este caso, este tipo de música, los cantos con caja, ¿por qué cantarlos con el otro? ¿qué es sonar con la otra persona?.

NS: - Bueno, como te contaba , yo tengo mucha tradición de... durante 30 años, tengo 40 ahora, durante 30 años canté en coros, o sea que yo siempre cante con otras personas más allá de que hice mi carrera solista, pero , a mí me encanta, me parece que se aprende mucho a escuchar mientras uno se escucha así mismo y eso es una práctica para la vida completamente ¿no?.

O sea, saber escucharse mientras también escuchas al otro, es lo principal, la características principal de poder cantar con otras personas, y eso me parece muy hermoso. Además de obviamente la posibilidad de hacer armonías con las voces que es una cosa preciosa.

Y específicamente en el canto con caja... el canto con caja como vos sabrás, es una denominación, es como un árbol grande que tiene distintas ramas, ¿no?.

Entonces, tenemos la vidala, la copla misma, o la copla es también algo medio amplio, pero dentro de la copla están las bagualas o la baguala podría ser un tercer grupo también. Entonces podríamos decir que están esos tres grupos más grandes, la copla, la vidala y la baguala que tienen distintas características entre sí.

La vidala, es más de tu provincia, de Catamarca, La Rioja, de Santiago del Estero.

La vidala en salta y en Jujuy por ejemplo, tiene forma diferente ya se parece más, hasta se llama de hecho, vidala de comparsa. Tienen otras tonalidades, tienen otra forma de ser cantadas, se tocan con otro tipo de cajas también, son responsoriales, es decir que hay alguien que canta y otra gente que responde. O a veces, hay contrapuntos de tonadas y hay una vidala, o una copla que se va cantando y se pisa al final con otra copla.

Entonces hay algo ahí también que es como que el canto con caja permite mucho juego vocal de distintas formas de acuerdo lo que vos cantes.

Con la Eva nosotras nos dedicamos casi por ... sobre todo a la vidala, y a la vidala así como lenta y lloradita, en el primer disco mucho más que en este segundo.

En el primer disco de hecho, se llama vidala así a secas. Es un disco que está dedicado mucho a la vidala Catamarqueña, Riojana, Tucumana, de Santiago del Estero, toda esa vidala que es más lenta, que se canta naturalmente a dos voces y que tiene una armonía sugerida en esas dos voces que es bastante simple en la armonía, pero lo más interesante en esa vidala, es que es bimodal. Conviven dos modos, modos de la música y muchas veces eso las hace como muy particulares y de hecho la vidala es la canción argentina, por antonomasia, por definición es una canción argentina, no existe ni en Bolivia, ni en Chile, ni en Perú. En el resto de América no existe una canción así.

Yo, esto es una teoría muy personal no comprobada, pero yo siempre digo que hay un parentesco muy muy muy grande, entre la vidala y los villancicos, los cantos de cuna para Cristo, digamos... el ritmo es el mismo y después muchas melodías también se parecen, y hay algo de esto de poder cantar a dos voces sugiriendo una armonía.

Después está el canto más vallisto, más de la puna y más del solista. La baguala tiene esta cosa un poco más antigua diría yo, no tan influenciada por lo español, y entonces suena a algo más visceral, a un canto más solista, no tiene ritmo definido, tiene más libertades vocales, rítmicas, armónicas ni hablar porque de hecho muchas bagualas hasta no definen las notas, cantan como indefinida la tonalidad, la nota misma.

Todos esos ruidos del pasaje de la voz, todos esos ruidos de las inflexiones con la garganta, guturales, etc... bueno todo eso parte del estilo y tiene que ver con el paisaje, tiene que ver con las actividades, con el pastorcito que va bajando de la montaña y la voz le tiembla cuando canta, con el eco de la montaña y ese retorno que tendrá el pastor o la pastora. Bueno, con todo eso, la realidad y la geografía de esas canciones, y yo creo que entre la copla y la baguala... digamos que la copla esta entre la vidala y la baguala, y la copla es lo que une esos dos mundos, esas dos geografías grandes y de ahí de todo en el medio, hay muchas más cosas.

Y... yo pienso que eso permite en el canto a dos voces o más voces, permite mucho juego, muchas posibilidades diferentes y eso es lo atractivo y lo lindo, es como muy inclusivo porque podés cantar de a muchos.

Cuando digo muchos, en el carnaval, las comparsas a veces son todo el pueblo cantando, ¿no?.

NT: - Esto que me decías que el cantar de a dos voces, te permite esta gama de colores y acercarte también, un poco a esos paisajes, a esas sonoridad original o auténtica, no sería lo mismo entonces, entiendo, cantarlo de a uno, ¿no?

NS: - No, si bien, viste que hay coplas que son bien así como te decía, como que tienen una impronta de lo solitario, la baguala, la copla más libre digamos, pero adentro de todo ese mundo del canto con caja hay mucho del canto colectivo ¿no?

Y del canto a dos voces en las vidalas, y del canto colectivo en comparsas, o de la vidala en comparsas, o mismo en el contrapunto de tonadas. Bueno, depende de donde uno se ubique, de qué época del año sea, de qué coplas estés cantando, uno se va... vas pudiendo pasar por todas esas partes, esos géneros, esas subespecies por decirlo de alguna forma.

NT: - ¿Y crees necesario el acompañamiento de la caja para interpretar esos cantos?

NS: - Y sí, la caja es.. la caja y la copla son como una misma cosa digamos...vos las ves a las copleras que no sueltan las cajas nunca. La coplera, coplera va siempre con su caja encima, es así. A donde vaya va con la caja, siempre hay una copla para decir algo.

Vos sabes que la forma copla, esa cuarteta octosilábica que heredamos de la poesía española, del siglo de oro español, tiene esa gran virtud de poder en cuatro versos decir tantas cosas, ¿no? Sintetizar un mensaje que puede ser un mensaje a tu vecina, que puede ser un mensaje a tu amado, que puede ser un mensaje más filosófico sobre la vida o más sobre el paisaje y

entonces bueno, la copla es una herramienta para los verdaderos copleros. Que inventan sus propias coplas y que las tienen preparaditas para el momento justo. Lo lindo es ver esa capacidad improvisatoria que tienen ¿no?... las tienen listas y tienen ciertas estructuras que van cambiando alguna palabrita, alguna cosa y les permiten contestar.

Entonces, ese contrapunto de coplas en el carnaval o en las festividades es espectacular porque es de una creatividad enorme. Y de una espontaneidad con las palabras y con las expresiones regionales, los regionalismos, y las formas de decirse las cosas entre las personas que es divina, o sea, a mí eso me parece una de las grandes virtudes de este género ¿no?.

Otras canciones, cuando uno se dedica a cantar una zamba, una chacarera, una cueca, que se yo... y están hechas, ya está, no te permiten tanto la improvisación. En cambio el mundo de la copla también permite la improvisación y eso es una cosa muy interesante.

NT: - Cuando vos trabajas dando clases, y transmitís estos cantos, ¿de qué manera lo haces?, ¿cómo se cantan en tu taller de canto los cantos con caja?

NS: - Depende un poco del contexto. Normalmente cuando son talleres grupales, yo lo que hago es simplemente hacer una experiencia, entonces les enseño las canciones. Primero siempre hacemos unos ejercicios que están buenos para entrar un poco en confianza con esto de explorar las tímbricas, por que como yo los hago normalmente abiertos a los talleres no hace falta que tengas experiencia vocal. Entonces bueno, hay gente que viene con muchas inhibiciones con la voz y lo primero que hago es, me expongo yo, claramente y hago muchas ridiculeces para que los otros se animen a hacer ridiculeces (se ríe).

Como te decía yo utilizo la herramienta de la imitación principalmente, entonces bueno habilito la escucha, no se puede imitar si uno no tiene un desarrollo profundo de la escucha. Entonces normalmente escuchamos, escuchamos distintos cantantes, distintos cantores copleros, copleras, etc, y yo también canto y trato de invitar a que prueben sobre eso, y bueno, hay un tiempo de la clase dedicado a explorar un poco la voz con distintos tipos de sonidos, y de timbre y gritos y de inflexiones, y después enseño las canciones y cantamos entre todos. Y ahí, en ese momento, lo que va empezando a pasar es que en la repetición las personas van pudiendo aplicar esas pequeñas cositas que fuimos probando de las inflexiones vocales, en las canciones.

Al principio siempre sucede que para algunas personas es difícil sentir que lo que hacen suena a una copla, o a una baguala o a una coplera, pero bueno, eso es tiempo, lo que hablamos hace un rato.

Ponerle, dedicarle más tiempo y se acabó, ya está, en algún momento lo vas a descubrir.

NT: - Y en ese juego ¿también jugás con esto de las dos voces, de armonizar a dos voces?

NS: - Sí, normalmente, siempre en los talleres aparece alguien que yo conozco que ya sé cómo canta, entonces hago compañerismo para que, yo canto la primera y esa otra persona la segunda o viceversa, entonces bueno, ahí normalmente intentamos armar. Las armonías son simples, entonces es posible en poco tiempo aprenderse la canción y cantarla.

NT: - ¿Y siempre es en formato de taller colectivo?

NS: -Para lo que es canto con caja sí.

Después, tengo muchos alumnos y alumnas que vienen a aprender específicamente a hacer algo que no les sale, que lo probaron y que quieren probar, y ahí bueno, si trabajamos específicamente con las cuestiones técnicas aplicadas a eso.

Siempre teniendo cuidado de que no se convierta en esto que hablábamos al principio, que no sea un manual de recursos que uno tiene. Pero ¡sí!, hay gente que le sirve poner el foco más específicamente en una cosa que no le sale y quiere a hacer sonar y me viene a buscar a mí.

Eso da pie para el exterior porque hay gente que le encanta el género y son extranjeros y no entienden cómo hacer, entonces está bueno porque me llaman a mí. Hay mucha gente amante de la copla en el exterior.

NT: - Gente tan ajena a esos universos, a esos paisajes en donde nacen originalmente, se interesen y les llame la atención...

NS: - Si, pero bueno, es normal, ¿no? Porque al final en todas las culturas más antiguas siempre hubo algún tipo de canto más gutural, más en bruto, más intuitivo, que apela a la emoción por completo, y bueno, justamente creo que en eso... hay una identificación con esa cosa más arquetípica que a veces olvidamos en nuestra vida moderna.

NT: - ¿Vos podrías, como reconocer algún tipo de aporte o resignificación que vos le das a esos cantos al traerlos al escenario hoy, en la actualidad? con todo este contexto que hablamos sobre la industria musical...

NS: - Que linda pregunta... la verdad es que no me lo había preguntado así con esas palabras, yo no sé, la verdad es que viste que esas cosas se leen con el tiempo y se miran para atrás, porque ahora cuando uno está haciendo algo no se sabe el alcance de las cosas, pero si te puedo decir que como hace 20 años que me dedico a eso... bastante más se podría decir, bastante más de 20 años (se ríe), yo lo que espero es esto que vos me preguntaste al principio, es que espero que de algo sirva a nivel difusión y rescate de algunas canciones que para mí son muy bellas y de que de alguna forma gente como vos, de otra generación que la mía esté interesada en estas cosas.

Si yo sirvo para ser transmisora de eso, bienvenido sea, ese podrá ser mi aporte, calculo, no lo sé.

En una pequeña porción, porque también pensemos que, digamos, que el mundo de las personas a las que nos gusta esto es muy pequeño pero bueno, yo trabajo para ese mundo más pequeño, y está bien, nunca... no flasheo con la masividad. La verdad es que no es mi objetivo con la música, pero sí me parece que mientras más masiva pueda ser la transmisión o el interés... mientras más masivo sea el interés por estas músicas... que si se pierden, no es porque las músicas no valgan y no es porque las músicas no tengan algo para seguir transmitiendo y seguir aportando a nuestra cultura moderna así como la tenemos y la vivimos, sino que es, porque hay un plan industrial que pisotea... un plan cultural de la industria y de la visión más globalizadora, que tiene un plan y que pisotea realmente la posibilidad, los caminos que la copla puede hacer, o que la música popular, la música más rural, etc, o como le queramos llamar quiere hacer o tiene en su naturaleza.

Y yo pienso que entonces, por eso es importante, porque de alguna forma, muy leve si querés, es una militancia y es una forma de resistencia a toda esta cosa, a la conquista digamos, porque ya no será de un país, claramente sobre otro, o sea de España sobre Argentina, sino que de alguna forma ahora tenemos otros tipos de conquistas que son culturales que tienen una influencia en la vida de las personas muy clara y que sí, yo trabajo para esa resistencia, si querés, ese podría ser mi intención de aporte. Ahora si lo logro o no, lo dirá el tiempo, pero es lo que yo aspiro, a darle lugar a esas canciones que no tienen mucho lugar en la industria. Y bueno, si una industria como los premios Gardel o si lo que los premios Gardel representan como industria, tampoco sé que alcance verdadero tiene, pero digo, si un poquito de eso hace

un reconocimiento de un disco que se dedica a la vidala, pues, bienvenido sea, me parece que algo de esa intención está cumplida de alguna forma.

Entrevista a Nadia Larcher – 30/10/2022 (Por plataforma Zoom).

Natalia Torres: - Bueno, primero que me cuentes un poquito, que te presentes, que me cuentes cómo llega la música o este papel de ser interprete a tu vida, de comenzar a interpretar canciones, de comenzar a cantar en escenarios, cómo se fue haciendo ese caminito, si hubo alguna formación vocal, si hubo enseñanzas de algún profe... ¿cómo fue construyéndose ese caminito hasta ser la Nadia de hoy?

Nadia Larcher: - Por dónde empiezo... porque han sido como muchas... ahora estoy como en varias etapas pensando... desde ser niña pienso un poco, en el ser niña cantando que es como una etapa pre- interpretación, no sé cómo decirlo, como un momento en el que cantar es un acto reflejo de imitación, de aprendizaje con la música más directamente, digamos, con la materialidad de la música, como un momento de relacionarme con la música más desde otro lado. Por ahí no tan atravesado por el discurso, no tan andamiado por el discurso.

Como que siento que el discurso en relación a la interpretación le da al canto un andamiaje que puede estar buenísimo para diseñar los sentidos de una canción, para abordarla, para crear la configuración sonora de lo que vamos a hacer, como... aparece todo un mundo para mi súper interesante que es el del rol del intérprete porque ... yo creo que el intérprete, la intérprete y los intérpretes están como diseñando cómo escuchar esa canción. De alguna manera el intérprete trabaja mucho más en la escucha. Por supuesto, el diseño es el resultado de la escucha, y ese diseño va a ser un texto que va a ser escuchado, pero siento que quien interpreta trabaja mucho en como escucha, lo fundamental es como escuchamos una obra para entender que es lo que queremos interpretar de una obra.

Bueno, volviendo a tu pregunta, hay una primera etapa que yo siento que ha sido desde mis 10 años, desde mis 5 años en adelante, así, de estar vinculándome con la música y de sentir la música y querer aprenderla porque yo sentía que algo pasaba, yo sabía que algo pasaba con la música, entonces quería aprender.

Y hasta que llegaron los escenarios. Hasta ahí todo era un juego, hasta que llegaron los escenarios, y ahí ya empezó a pasar algo en relación a la idea de actuación, la idea de la interpretación en la escena, que es como otro estadio de la interpretación. Porque yo siento que la interpretación es tan tangencial, atraviesa todas las capas de la música, ¿no?, entonces

vos podés pensar, ¡Ah, la interpretación en el silencio...! O sea vos estás interpretando la canción pero la canción no está sonando.

Después tenés la interpretación en paralelo al acto de cantar ¿viste? como... el momento de interpretar como estado de la música. Estas interpretando mientras estás haciendo. También repensás que es lo que hiciste, cómo cantaste, y eso es como decir, ¡Ah! también estás interpretando tu canción, como cantaste, como te movías, como te comunicaste, ¿no?

Entonces, es súper interesante el rol del intérprete porque yo creo que los buenos y las buenas intérpretes enseñan a mirar, enseñan a escuchar. El rol es muy importante de quienes interpretan, de quienes interpretamos.

Así que bueno, cuando llegaron los escenarios empezó un trabajo de empezar a considerar qué era eso, qué era ese acto de pararse en un lugar y decir: hola, yo soy tal y voy a cantar. Y por convención la gente va a hacer silencio y yo voy a cantar mis canciones y me van a escuchar. Es todo un acto de... una construcción identitaria en relación a la comunicación, ¿no? Nos pasó de niñas y una aprende una forma.

Una aprende formas, que es, como vas al escenario... formas, las canciones son formas.

Así que siento que después de esa etapa de ser niña empezó una etapa de las formas y después ahora... bueno, esa etapa de las formas duro mucho tiempo, y después ahora estoy en la etapa como de pensar la interpretación como creación, viste, me interesa pensar la interpretación como creación. Cuando yo estoy interpretando estoy creando, viste, me encanta eso.

Un amigo me decía, que vergüencita da decir que estamos creando, ¿no? ¿Por qué? ¿no te da vergüenza decir que estas creando? Pero es un acto a la vez solemne y a la vez... a la vez puede ser un acto muy solmene, puede ser un acto muy espontáneo, muy fresco, muy liberador, o sea, el acto de la creación... a mí me parece que nos da posibilidades, ¿viste? nos abre la posibilidad del abanico de ¡Ah, cómo puedo cantar eso! y es eso lo más interesante en realidad, solamente tener una posibilidad... después, como llegás a la instancia en la que se concreta esa posibilidad es todo un camino, ¿no? Es como todo un camino del proceso creativo de quien interpreta, pero la posibilidad es la gracia para mí, y creo que todo este tiempo, de que comencé a cantar, de que aparecieron los escenarios, desde que apareció el teatro...

A mí el teatro me ayudó a entender, la teoría del teatro, ¿viste? porque yo estudié lengua y literatura y ahí analicé la teoría del teatro, y es muy interesante como todo el sistema

actancial, el sistema de la estratificación del tiempo y el sistema de la convivencia del tiempo, que lo ves mucho en la semiótica del teatro, me ayudo a pensar también la semiótica de la escena musical viste, y la semiótica de los sonidos, y la semiótica de lo que es un disco, por ejemplo ¿no?

Entonces, bueno, como muy a la necesidad de que la interpretación sea creación y a la vez de valorar las obras interpretativas viste... como de trabajar en el diseño de interpretación de tu obra. Eso me parece hermoso, porque uno trabaja más como a conciencia de cómo querés que suene.

Ahora yo pienso y digo, ¡ah! ¿cómo quiero que suene mi voz? ¿cómo quiero que se escuche, qué colores, qué aperturas, qué ...? y todo esto no para demostrar cómo cantas sino, para generar sensaciones en las demás personas. En las personas que te van a escuchar, como para generar ese diálogo de comunicación.

Entonces se vuelve un trabajo, sobre lo invisible, además, porque la música no se puede ver ni tocar entonces estamos como... estamos como laburando sobre unas capas de la imaginación, del sonido, de lo que suena, del cuerpo...

A mí me parece alucinante el trabajo de quienes hacemos música en el punto de qué tipo de conciencias habilitamos, ¿viste? que no son ni mejor ni peor que otras ni es que ¡ah! el músico, sino que simplemente que tipo de materialidad y de acciones y de registros pide tu conciencia cuando estás haciendo música, es como que se abre... ¡ah! o sea que el cuerpo, o sea que si el cuerpo piensa mientras canto, yo puedo cantar de esta manera, viste, como... bueno y eso, a todos niveles.

Así que hoy siento que la interpretación dejó de ser un juego de formas a pasar a ser como un... como bueno el caldero donde se cuecen esos... unas lindas pociones, qué sé yo...o donde yo quiero hacerlo al menos, intentarlo.

NT¹⁴: - Ese caminito de combinar además todas las cosas que vos has ido viviendo, aprendiendo y absorbiendo de distintas ramas artísticas, ¿no? ¿Fue como en algún momento guiado por otra persona?, has tenido como “técnica” desde el estudiar canto con una guía, o han sido como vos decías al principio, desde el juego, desde el explorarse?

¹⁴ A partir de este momento se referenciará a la tesista como NT y a la artista como NL.

NL: -Yo tenía mucho miedo a cantar, era... me daba como... yo empecé a cantar en un pueblo y no había profesores de canto, no había internet, no habían tutoriales, o sea, como... no es ninguna excusa porque ya el material empezaba a circular, ya no era lo mismo pero no tener una práctica y trabajar con una técnica, me generó por un lado, un pensamiento doble. Por un lado, me ayudó a pensar que las técnicas son generadas a partir de las obras, una técnica sin el contexto de la obra es como girar en falso.

Resulta que es como estar dándole vueltas a una forma... y vos podés reproducir mil veces una forma, imitarla, hacerla, aprendes cosas, aprendes sonidos nuevos de tu voz, pero como no tiene contexto la técnica, yo siento que derramar eso a tu manera de estar cantando en ese momento en el que estas tomando la clase, tiene que estar canalizado a partir de la obra para mí. Sino... si, podés poner la técnica al servicio de lo que estas cantando, pero tiene que haber ahí como... una fusión. Y para mí, la fusión la das cuando vos buscás una técnica que te ayude a desentrañar un desafío creativo con la voz, un desafío vocal, porque la obra te está pidiendo hacer eso y es distinto cuando estudias la técnica desde ahí a cuando estudias la técnica sin ese contexto de creación, ¿viste?

Eso es lo que yo creo, por que en algún momento me sucedió como que, ¡ah, esto! Si yo quiero cantar de alguna manera para lograr esto debería estudiar esto... y hasta el día de hoy me sucede eso. A donde voy indagando, voy...!ah, estos colores nuevos! ¿por qué quiero estos colores? ¿ por qué ahora quiero que esta música suene con otros colores? ¿ por qué quiero darle una dimensión un poco más brillante a la música?.

Empiezo entonces a desentrañar como estas ideas... como a decir bueno, ¿qué es lo brillante entonces? Por ahí, me voy armando una propia guía de indagación. Y no me doy cuenta, pero no se apaga nunca. Cuando vos ya estás indagando estás con el pensamiento puesto ahí, que a mí me parece interesante porque una se arma su propia guía ¿viste?

Entonces, cuando vas a trabajar con otra persona, trabajás en contraste con tu guía, y cuando aparecen ahí los contrastes con tu propia guía, para mi ahí aparece el aprendizaje, viste, como decir, ¡ah yo pienso que esto es así!, y vos pensás que esto es así. En qué lugares, cuáles son lugares en los que nos comunicamos para desentrañar la pregunta o la respuesta, el color, el sonido, esa... la postura viste, tantas cosas que implica cantar.

Y todo eso para que suceda en 2 minutos y medio, O sea, en 3 minutos que es lo que dura una canción, en 5 minutos o 6 como máximo. O sea, 6 minutos todo. Trabajar para que sean 6 minutos como máximo, ¿no?

Entonces, re interesante los trabajos... además que me parece súper limpio y sustentable, o sea hacer música no deja residuos, o sea podemos cantar toda la noche, y nos vamos a dormir y ya está, en ese lugar han quedado reverberando ahí nuestros ángeles, como dice un amigo, pero ya está, viste, el arte efímero.

Entonces en relación a la técnica me pasa eso. ¿Cuál es el otro pensamiento? El otro pensamiento es: la técnica te ayuda a tener salud vocal, la técnica te ayuda a entender todos los caminos posibles, la técnica te ayuda y te da herramientas para vos resolver tus propios desafíos vocales, la técnica es fundamental, fundamental.

Este pensamiento de antes, surgió a partir de que, cuando no tenía contextos creativos yo sentía que estudiaba técnica y no me quedaba nada. O sea, algo siempre queda, pero desde qué lugar, viste, es lo interesante, y no está bueno no tener buenas experiencias en estado de aprendizaje, porque te lleva mucho tiempo sanar las heridas cuando una se equivoca en como aprender algo en relación al canto, porque somos muy vulnerables.

O sea, nos dicen algo de la voz y quedamos como... pero con toda razón, porque yo siento que, viste cuando estas cantando y se te cruza una flemita o se te escucha algo rasposo y la gente al toque empieza (tose), ósea, empieza a toser. Porque hay un nivel de empatía con la voz muy alto. Entonces para mí hay que entender también esa naturaleza como el borde de los sonidos, el borde del cantar.

Yo tengo esta nota, así suena, así se vuelve cristalina, pero qué pasa si con la perillita voy moviendo hacia... sacándola del borde de esa belleza, corriéndole las fronteras de lo que significa cantar de esa manera y se empiezan a abrir otras sonoridades ... y ese tipo de indagación a mí me gusta mucho ¿viste? cuando se puede probar todo eso y para mí, eso genera técnica propia. Y la técnica propia, para mí, es lo interesante. Como que siento que las obras nos ayudan a determinar técnicas propias.

NT: -Me vuelvo así como otra vez hacia atrás, pero ya para irme específicamente a charlar un poquito sobre tu experiencia con los cantos con caja, y así como te pregunte cómo se va construyendo esa Nadia intérprete hasta el día de hoy, ¿cómo llegan los cantos con caja a tu

vida y como fue ese encontrarse en algún momento cantándolos, o explorándolos, desde estos lugares que vos estabas diciendo?

NL: - Bueno, los cantos con caja en mi vida llegaron de diferentes maneras en diferentes momentos. Llegó por primera vez cuando empecé a cantar a los 10 años, que justo Aldo Flores con Ana Radusky me hicieron mi primera caja.

El canto con caja estaba en mi inconsciente colectivo (se ríe) porque yo tenía, o sea viví en Huachaschi toda mi vida y Huachaschi es la capital de las comparsas de Huachaschi, o sea que son las mascaritas de Huachaschi que es una comparsa de más de 500 años, o sea una comparsa muy antigua. Entonces, todos los carnavales yo la escuchaba cantar a la comparsa. Pero había mucho prejuicio con la comparsa porque aparecían los diablos y era el carnaval, y toda mi familia... con mi abuela muy religiosa. entonces no participábamos mucho, solo lo escuchábamos y como niños perseguíamos los diablos del carnaval, y los diablos nos perseguían. Participábamos desde ese lugar.

Cuando empecé a cantar a los 10 u 11 años empecé a escuchar a mujeres que cantaban bagualas o vidalas como Suna Rocha y lo primero que escuché fue el Seclanteño y obviamente me lo aprendí y obviamente ya quería tocar la caja y ahí es cuando Aldo y Ana me hace la caja y me la regalan.

Ahí empezó como el camino de... pero arrancó por los casetes, por los cds, por la interpretación de algunas artistas que ya estaban como referentes.

NT: - ¿Te acordás de algunos puntualmente?

NL: - ¡Sí!, esto que te decía, el Seclanteño, o la Bruja Salguero interpretando algunas coplas populares en sus discos, lo escuche también en... en ese momento escuchábamos la manija sin red, el disco ese o el Chivo Valladares. Empezaron a aparecer este registro de géneros norteños y apareció el canto con caja.

Pero hasta ese momento yo no había escuchado, o sea salvo los carnavales y la comparsa de Huachaschi no había escuchado directamente. Y ahí apareció todo... unas preguntas y un cuestionarme acerca de cuál era música de mi territorio, empezó a aparecer... che, ¿cuál es la música mi tierra, que está pasando? ¿cuál es la música que yo debería heredar, no?

Una cosa como de la escucha... y ahí apareció la indagación por la vidala, ahí aparece la posibilidad de poder hacer el país de la vidala, que eso fue un viaje que soñé, pensando en...

cuál era la música de Catamarca, cuál era la música que yo escogía para mí, como mi música de raíz, como la música que me consolida.

Y tuve que hacer un viaje largo de meses para darme cuenta, que esa música no era la música de los escenarios. No, a mí me gusta tener bien claro esto. No significa que porque esa sea la música de mi raíz es la música que yo voy a escenificar, sino que es la música que me constituye, es como una forma de cantar que me constituye, y yo siento que es como una lengua madre, ¿viste?, pero porque está en mí, mucho más de lo que yo creo, de cómo hablan las personas, de la música, de las palabras, del cerro, de las montañas, del eco, de las cajas, del cuero, de todos los elementos que conforman el mundo sonoro de los cantos con caja, yo los tengo incorporadísimos porque es mi naturaleza sonora también.

Entonces, no hay mucho, no hay mucha construcción. Está como por ósmosis ¿viste?... y eso me di cuenta viajando, solo tuve que moverme un par de metros, ni siquiera te digo kilómetros, ni siquiera de un pueblo al lado, de metros me moví, para darme cuenta que estaba en un territorio que se cantaba la vidala, que se cantaba la copla, que se celebraba el carnaval, y cuando me di cuenta de eso, lo empecé a transitar, diciendo “esto es mío”.

Y eso fue hermoso, porque me conformo a mí, viste, fue un viaje de conformación y un viaje en el que me permití por primera vez pensar que la música y que el cantar, no era solamente desde los escenarios, que las personas que cantaban y que cantan en la montaña y que cantan para las celebraciones de la montaña no escenifican el canto. ¿Viste? No. Están en esa conciencia el show, del mostrar, pasa por otro lado.

Y eso a mí me fue como Porque yo arranque a los 10 años cantando en los escenarios, ni jugar ni... no, cantando en los escenarios, ya con todas las luces, con toda la estética y el formato arquetípico del escenario, que ya te pone en un lugar de como escuchar de cómo sentir la música.

Y cuando abrí a conocer a estas otras manifestaciones que me planteaban escenarios, porque hay escenarios pero son escenarios que tienen otra carga simbólica, que suceden de otra manera, que son horizontales, que son familiares que son comunitarios, que son en la montaña, que están en el marco de festividades, esas otras ceremonias en las que también tiene lugar el canto y que está el canto con caja ahí, sonorizando eso. Y cuando entre a la sonoridad compleja, a ese tejido como dice María Elena Barrionuevo, a ese apircamiento de voces... ¡Ay, qué maravilla! Es como... las cajas además sonando, viste que las cajas no

tienen un patrón, cuando son 600 cajas, no hay un patrón, no van sonando: Tun, Tun Tun, Tun Tun [Nadia reproduce con su voz el patrón típico de vidala mientras hace de cuenta que con uno de sus brazos sostiene una caja y con el otro le pega al parche] es ...[empieza a realizar movimientos con su brazo, en el que sostendría el palo que pega en el parche, mucho más rápidos, descoordinados y reproduciendo con su voz un “trum, trum, trum” sin seguir un patrón rítmico temporalmente estable] es como.. muy tribal, muy salvaje, muy ... del ritual, ¿viste? Que a mí me gusta porque el ritual, permite la espontaneidad, le da un marco a la espontaneidad, y eso es precioso para la música y para este tipo de cantos que además vienen viajando sobre el lomo del tiempo, hace miles de años, miles de años, así de sencillo y de hermoso y de majestuoso, como estos cantos viajan.

Así que después de ese viaje que fue muy revelador, no es que me puse a hacer vidalas, ni grave un disco con vidalas, ni nada, me conformo en otro lado ¿viste?, y en aceptar mi sonido, y aceptar mi cantar, y aceptar que la música trasciende el hecho artístico, eso me gusta viste, que la música se derrama del hecho artístico, no es una condición, no es una condición, podríamos estar haciendo música tranquilamente sin hacer hecho artístico ni sin hacer un hecho escénico, ni sin tener una responsabilidad artística ¿viste?.

Podríamos hacer música, y para mí, eso hay que transmitirlo, porque el hacer música con el cuerpo en el caso nuestro... ¡Ay! Todo lo que pasa cuando hacemos música con el cuerpo ¿no? todo lo hermoso y todo lo desafiante también. Todo lo que te hace sentir... es como un viaje personal, te hace enfrentarte a tus monstruos más grandes, te hace mirar, te hace escuchar voces que no sabías, te hace ser generosa, te pide ser humilde, te hace ser entregada, pero a la vez te pone frente a pensamientos que vos decís, ¡ay! ¿por qué tengo este pensamiento? ¡No!, no quiero tener este pensamiento ¿no?

Y lo estás teniendo y es como... bueno, ¿cómo proceso este pensamiento para que después se libere mi voz? Porque, hay algo de lo que empieza a pasar cuando estamos muy apretadas, muy agarradas, ¡todo se escucha! ... entonces, bueno es maravilloso...

Y el canto con caja, al abrir, al salir a ese formato colectivo te permite una libertad que es preciosa, dentro de todas sus formas también, porque no es que no tenga una forma. A mí eso me interesa mucho, dentro de sus formas, de sus maneras de cantar, dentro de su historia, dentro de su... ahí es donde aparece, por ahí la importancia de tener una mirada un poco más abierta no sé si antropológica. A mí por ahí, como ha sido estudiada desde la antropología...

porque la antropología es una ciencia que viene como de Europa ¿no? como ha sido estudiada desde la antropología nuestra música... ha sido puesta como en un lugar de objeto de estudio, o sea obviamente se la ha puesto en un lugar de objeto de estudio, para mi importante, pero, como que yo siento que se la va como sesgando de que es el patrimonio cultural de los pueblos.

Entonces, si, está bien el canto con caja pero esto es una práctica antes que nada ¿no?

Es como un... estar cantando, estar haciéndolo, estar escuchando me parece re importante, re importante, o estar entendiendo cuales son los principios, estar caminando esos territorios, estar dialogando sobre esto, también está buenísimo ¿viste? Porque justamente, porque está vivo, cómo está hoy, si nos sigue atravesando, o sea, seguimos escuchando, pasaron siglos y lo seguimos haciendo, entonces estamos frente algo sumamente importante.

NT: - Eso que vos decías de escuchar o del el sonar desde el cuerpo de una, que sensaciones te generaron a vos el sonar con el cuerpo del otro, ¿no? En esta ceremonia del ritual...

NL: -Me encanta que vayas por ahí porque se metaforiza mucho todo esto también, ¿viste?, Que decimos, ¡ah!, el sonar con el cuerpo de otro, y vos decís, ¡qué bonito suena!, pero contame de qué se trata, por qué .. entendes, como: si si, claro, sonar con el cuerpo del otro... y vos estas ahí en el taller como diciendo; ¿será que estoy sonando con el cuerpo del otro? ¿qué está pasando...?

Claro, porque la metáfora es un gran soporte del sonido, ¿viste? la metáfora es muy importante y la interpretación la usa mucho a la metáfora, como soporte de la interpretación usamos mucha metáfora. Esto de “quiero cantar como un río cristalino”... o sea, “quiero que mi voz sea un río cristalino”, “ay, qué cristalina tu voz”. Metáforas, metáforas, o sea... entonces cuando decimos sonar con el cuerpo del otro, yo creo que hay que poder encarnar la metáfora, y empezar a decir, bueno, la metáfora es como un jaque a la imaginación para poder empezar a entablar diálogos con el cuerpo desde un lugar nuevo, ¿no?

Porque, que yo diga cristalino, un sonido cristalino, necesita que el cuerpo esté predisposto de una manera particular para generar ese sonido, ¿no?

Ya lo sabemos, no es ninguna ciencia, es... sí o sí vas a tener que generar, un estado particular del cuerpo para generar ese sonido.

Y yo siento que cuando sonamos con otros y con otras, hay un desafío acerca de escuchar la voz de la otra persona, entender el grano de la frecuencia de esa voz, como... la tenés que

escuchar, vos escuchas esa voz, escuchas ese cuerpo como entero, ¿no? porque ese es el primer paso. Empezar a pensar que la voz no es lo que está saliendo de acá (se señala la boca) sino que está saliendo de todo el cuerpo.

Entonces le empezás a escuchar todo. Le empezás a escuchar la rodilla, le empezás a escuchar el útero, le empezás a escuchar todo, ¿no?

Y cuando empezás todo, entrar al grano de esa voz con tu propio grano, a mí me parece bellissimo. Es como decir, ¡ah! voy a acomodar acá el filtro, lo voy a poner más de este color porque quiero ir a cantar de esta manera para que se genere esto físico en el audio.

Y ahí empieza algo también con el cuerpo que es como muy empático ¿viste? Como muy de empezar a vibrar con el otro, esto que pasa con las cuerdas cuando vos tocas una cuerda y hay una que vibra por simpatía se llama, ¿viste?

Yo siento que con nuestros cuerpos pasa lo mismo. Pasa que como le damos poca trascendencia a las erosiones que producen las frecuencias... porque nosotras frecuenciamos, o sea... [Nadia emite una A muy larga con su voz abriendo sus brazos hacia los costados] o sea ahí, yo planteo frecuencias.

Sí vos cantas y viene otra persona y canta, vos decís ¿cuáles son tus frecuencias? es un diálogo de frecuencias. Esos son cuerpos sonando.

A mí me parece sumamente importante que nosotras a la par que la metáfora pongamos el soporte de los términos y los conceptos físicos del sonido, porque necesitamos realmente que sea físico, ¿viste? Que salga de mi cuerpo, que vaya a tu cuerpo. Que venga de tu cuerpo hacia mi cuerpo, que mi cuerpo reaccione a tu cuerpo sonando... y eso a mí cuando nos cruzamos con los instrumentos, también, me pasa lo mismo.

NT: -Sobre esto que me estaba compartiendo... ¿Cómo se generó todo este encuentro con la frecuencia del cuerpo del otro mediante el canto con caja? Primero, cómo te fue transmitido a vos, cómo empezaste a jugar con esas sonoridades, y después como fue el encontrarse en esa situación de “ritual” que vos comentaba al principio.

NL: - Para mí fue importante ir a los encuentros. Ir a donde se cantaba ¿viste? Ahí apareció como la conciencia de esa frecuencia y de la... trascendencia que tienen ese tipo de músicas, ¿no? Me refiero a la trascendencia en el sentido de la importancia, como qué importancia que tienen, pero no solo por el acto de, ¡ah, es la música de nuestra tierra!, sino, cómo entender

eso que te constituye, te hace estar como mucho más clara en relación de cuáles son tus sonoridades.

¡Ah! esta música va a salir... eso que te decía al principio, ¡ Ah! ¡Esto me constituye! entonces va a surgir, y a si fue en los encuentros.

Ir a los encuentros de copleras por ejemplo en Purmamarca, ir a los festivales, ir. O sea, estar en un constante viaje. Estaba viajando y escuchando, fui a Tilcara, o sea...Entonces, me llevó un par de años escuchar así en los encuentros en los carnavales, entrar, entender. Escuchar todo ese mundo frecuencial y escuchar cómo, de qué se trata.

Como el ritual lo que te pide es la entrega de esa frecuencia para tejer ese gran tejido de voces ¿no? Entonces, es muy interesante cuando escuchas la manifestación sonora, lo que está pasando, así como viene. En presente.

¿Entendes? como... ¡wow, estoy escuchando esto ahora! Está aconteciendo y está realizándose porque te ingresa eso en el cuerpo, siento que eso es hermoso sentirlo.

Entonces, primero escuchar, después empezar a probarlo en la propia voz, ¿viste? como...

¿Qué son esos quejidos? ¿Qué son esos lloridos, esas lamentaciones? ¿De dónde vienen?

Ahí fue importante llegar a Leda Valladares y todo su pensamiento, empezar a armar la metáfora de esos sonidos. Ahí fue re importante el trabajo de María Elena Barrionuevo, que ya trabajó en escuchar la vidala de Fiambalá, por ejemplo, entonces me ayudó a generar este sistema de metáforas para entender este canto.

Y después intentar cantar, después cantar con ellas. Ir y abrazar a las vidaleras y cantar. Esa sensación es única porque además, te hace sentir esto, que ¿por qué una sola voz? ¿por qué tiene que cantar una sola persona? ¿por qué siempre ese formato? ¿Qué tal si cantamos todos? ¿Qué tal si armamos una sola voz? pero, entre muchas personas ¿no?, que es muy diferente a una sola voz que representa a muchas personas, muchas personas que conforman una voz. Es re diferente.

Entonces creo que va generándose por ahí.

Después algo que me pasa también es el vínculo con la caja, ¿viste? es algo que también aprendí a mirar. Como que la caja no me da más la sensación de la caja ... bueno es, casi como... no, darle mucha importancia a la caja en el *feedback* frecuencial también, porque las cajas tienen una frecuencia también, y te tiran... la chirlera te tira una frecuencia, el cuero si está muy ceñido, si no está muy ceñido.

Y cada coplero, cada vidalero tiene ahí un discurso frecuencial con su caja ¿viste? Entonces eso también está buenísimo indagar en el canto con caja, que sucede con las frecuencias ahí ¿no?

Con una cajita con chirlera ese... [Nadia reproduce un sonido como de vibración con su voz] ¿no? y qué pasa con la voz como ingresa...[Nadia emite una E con su voz con un sonido “ronco” casi como un “frito vocal”]. Esos sonidos, por ejemplo, que empiezan a ser como si tuviesen las cuerdas una chirlerita... para mí ahí se empieza a armar algo ¿viste? no sé si es... o sea es un camino, que es como yo lo entiendo.

Cada persona cada vez que quiere mirar esta tremenda cultura sonora, ingresa de manera diferente. Pero a mí, prestar atención al sonido me hace estar como en otro lado, me hace estar más presente en relación al suceso ¿viste? y estar más presente en relación al suceso está bueno, porque te hace estar si o si en los lugares.

Yo algo que extrañé mucho cuando me vine a vivir a Buenos Aires fue que estuve trabajando como profé y teniendo horarios, año de profé, que era solo verano y solo invierno. Y muy poco pude volver al norte y estar participando más de los cantos, de los encuentros. Así que intentando llevar toda la vida para tener tiempo de volver a los encuentros, para ir más, para viajar, para encontrarse y cantar, es re importante eso. Y es la única manera de tener este ida y vuelta, que sea real. Porque si no todo queda acá en el mundo de las palabras.

Aparte algo que nos enseñan los cantos con caja es el arrojo sonoro, el diálogo con el paisaje. Por ejemplo, esto de tener el eco, ¿viste? o sea vos aprendes a cantar en un lugar donde la montaña te devuelve el sonido, como... [Nadia reproduce una E con su voz e imita ecos con menos volumen de esa E primera] eso... para la conformación del sonido, o sea... no podés cantar [emite esa misma E pero con mucha menos intensidad y en forma más “delicada”] no porque no... a la montaña no... si querés jugar con la montaña tenés que ... [Nadia vuelve a imitar sonidos con mayor intensidad e imita los ecos que se generarían con esa montaña con menor intensidad] ¿no? Y de pronto entrás en un estado de juego que... y eso, o sea lo heredaron ellas y lo podés hacer ¡ya! O sea, ya, yéndote a la montaña un rato a jugar, estar en contacto con el paisaje a tirar gritos al viento.

Por eso digo que la metáfora está buenísima pero la tenemos que carnalizar. Y algo que nos enseña el canto con caja, yo creo, que es a volver carne ese sonido. Porque no hay otra manera de cantarlo si no, ¿viste?

Te pide como una soltura así que... que es... a mí me gusta que sea comunitario porque te da contexto, como que es un abrazo ¿viste? ¡Venga, venga, cante, cante así, libere, libere porque... no tenga miedo de cantar porque acá estamos cantando todos y todas ¿no? Y eso le da un contexto tan amoroso también para cantar y tan distinto a lo que nos suele suceder cuando tenemos que demostrar que sabemos cantar que es como; ¡ay que bueno que existen! y gracias a las abuelas y los custodios y custodias del canto que vienen sosteniendo esto, ¿no?

NT: -Cuando vos estas lejos de esos lugares y te tenés que parar frente a una canción o una situación de interpretar vidalas, bagualas... ¿Cómo se genera esto de...? bueno tengo que hacer eso, estoy lejos, hace mucho que no vuelvo, hace mucho que no me envuelvo de eso, de esos paisajes... ¿Cómo es ese proceso de vos intérprete, pararte frente a una canción, estando lejos de los lugares o habiendo pasado mucho tiempo de no estar cerca de todo eso?

NL: - Para mí no es una condición tener que estar firmando todos los años el carnecito de que fuiste... ¿viste? No. No es una condición eso sino, el cómo te predispusiste a vivir ese vínculo con esa cultura, con ese arte. Porque si después una quiere reproducir una ... lo que sucede en una montaña en Catamarca cuando cantan 5 mujeres una vidala, y lo querés reproducir en Buenos Aires, entendés, o sea...

Para mí es un problema cuando pensamos la interpretación como representación, pensamos la interpretación como que tiene que representar eso. Y es un problema porque hay cosas que son irrepresentables, o sea que solo se generan... yo creo que ahí es cuando aparece lo interesante de la interpretación, del intérprete, o sea... para mí el intérprete interpreta con la conciencia y con el inconsciente. O sea, el intérprete deja huellas en su inconsciente que después le permite cantar de una manera determinada o vivenciar o encontrar un lugar para decir algo. Pero no lo puede controlar, para mí se tiene que dar, el intérprete tiene que vivirlo, tiene que pasarlo por su existencia ¿no?

¿A qué me refiero? a que, para mí, el diseño interpretativo es cómo el intérprete diseña, cómo se va a encontrar con ese material que quiere cantar ¿viste? Entonces, por ejemplo, encontrarse con el canto con caja, implica unos compromisos que sí o sí hay que tener, o sea. A mí me encanta compartir el canto, ¿viste? me encanta, me parece sumamente importante, pero hay algo que tiene que ver con entender esa sonoridad en relación al paisaje, al sonido, a la historia, a lo que escuchas, que es como... sumamente importante.

Por ahí no fuiste a las montañas, pero entendiste la configuración de ese sonido y eso queda como en un... se sedimenta en un lugar del inconsciente que después canta. Entonces no tenés que inventarte, no tiene que ser consciente el... no tiene por qué ser consciente a eso voy, ¿no? Si el intérprete ya lo ha predispuesto en su inconsciente va a aparecer para mí, porque para mí es el inconsciente el que canta.

Viste que cuando cantamos, ¿estamos ahí conectadas? ¿quiénes somos? no somos nosotros porque cuando empezamos a pensar mientras estamos cantando nos desconectamos. No sé si te pasa a vos, a mí me pasa que si pienso mientras canto es porque me desconecté.

Y digo entonces, si la conciencia aparece cuando pienso mientras canto y ahí siento que me desconecto entonces, ¿quién canta? canta el inconsciente entonces.

Bueno, tengo esas teorías (se ríe) pero a lo que voy es... cuando toca el desafío de estar cantando estas músicas lejos, voy y acudo hacia todas esas impresiones que tuvo el ponerme a vincularme con esta música ¿viste? con esta forma, con esta cultura. Vuelve a mí, es como algo imborrable, no se me va nunca más del cuerpo la sensación que tengo de cantar una vidala, o de relacionarme con la caja, o de como cantan esas mujeres o de sentir esos quebramientos de mi voz.

Después obviamente se puede aprender y mucho más, y aprender bien las melodías y aprender bien las vidalas, coplas y saber un montón y tener información. Eso es fundamental para mí, tener información.

Pero también tenés que tener la información que te permite la cinestesia ¿viste? los perfumes, los calores, los olores, el perfume de un corral de ovejas, no sé, cosas que configuran.

¿Te puede pasar que no las tengas cerca y lo mismo las hagas? Sí, sí, por supuesto. No es una condición, "Si no haces esto no podés cantar", no, no... pero sí creo que no podés cantar sin un compromiso de indagación con esa música ¿viste? y ese compromiso de indagación, será profundo o no será, ¿viste? será profundo hasta el hueso, o no será (se ríe).

NT: - Nadia, y ¿has hecho talleres ahí en Buenos Aires o en algún otro lugarcito sobre los cantos con caja?

NL: -Sabés que me paso algo interesante, que hice talleres sobre canto con caja y en realidad los achiqué, achiqué, achiqué, muy, muy preciso el campo de estudio de ahí, de lo que me interesa a mi compartir con otras personas. En otros lugares, no en Argentina. Me paso de hacerlo ahora... hice uno en el 2019 en Estados Unidos y ahora en el último viaje hice en

Barcelona y en Portugal, o sea, rarísimo porque no me tocó todavía hacerlo en Argentina, lo voy a hacer ahora, por primera vez voy a probar un taller que se llama “Corazón coplero” en Entre Ríos.

Entonces estoy ahí con la ilusión, porque a mí me interesa indagar cómo algunos gestos expresivos que trae el canto con caja... como que te permite ahí el canto con caja escuchar como el grito, como el quejido, como el lamento, como las guturaciones... que son todas formas que menciona Leda Valladares en un prólogo de un libro que se llama “Cantando a las raíces”, que ella habla de cómo este quejido, estos lamentos, y menciona como cuatro características del sonido que a mí me parecieron como; ¡ah, mirá, estas formas nos unen con personas de todo el mundo!. O sea, todo el mundo entiende lo que es un grito. Ahora... las culturas fueron organizando la idea del grito... si yo grito ahora por la ventana me mandan a la policía ¿viste?, no se puede gritar en cualquier momento ¿viste? entonces el grito fue como con la cultura y con ciertos consensos que hicimos para relacionar al grito, se fue como súper civilizando, ¿viste? civilizando entre comillas como... se humanizó tanto que se neutralizó el grito, y es un gesto expresivo que es de los más trascendentes porque lo primero que hacemos cuando nacemos es gritar y el canto con caja por las características que tiene, yo siento que tiene una conformación de grito, que aunque no sea grito...no es un grito en sí mismo ¿viste? cuando escuchamos “Tan alta...” [Nadia dice estas palabras insinuando la melodía de una conocida vidala] o sea cuando escuchamos una vidala, una copla no es que está gritando la persona; ¡A! ¡A! [Nadia grita] no está gritando así, pero hay algo como del impulso y la tensión que trae ese canto, que se asemeja a un estado de grito.

Entonces a mí me interesa un poco abrir lo que le pasa al cuerpo cuando gritamos y pensar que le pasa al cuerpo cuando estamos en un estado de grito, indagar un poquito eso, para traer esa sensación al canto con caja después, es como... desde el canto con caja, ir a buscar uno de los gestos expresivos más atávicos, más antiguos, más primigenios. Indagarlos desde el cuerpo para ver qué le pasa a todo el cuerpo [Nadia, gestualmente representa el estado de grito abriendo sus brazos y su boca] qué le pasa a la mandíbula, qué le pasa a tracto, qué le pasa al cuerpo, cómo se pone, qué tensiones... qué le pasa al abdomen, ¿viste? ¿Qué le pasa al cuerpo cuando gritamos? Estudiar eso para ver qué sonidos aparecen desde ahí.

Y me ha pasado que al hacerlo en todos estos lugares... cada vez que la persona se conectaba con la sensación del grito que lo hicimos de diferentes formas, aparece el gesto, aparece el

gesto de nuestros cantos, ¿viste? del canto con caja, del canto de montaña es hermoso porque es una expresión de liberación también, y siento que las personas que lo hicieron lo vivenciaron como un estado de liberación, como algo de... digo, cuando decimos liberación también, ¿viste? como son, otras metáforas, bueno, pero ¿qué es lo que liberamos?... bueno, pero ¿liberación de qué?, si no, estamos como en decirnos muchas cosas que no sabemos a qué aspecto de la realidad están enchufadas, ¿la liberación de qué? ¿viste?

Y yo siento que es esto, de vivir en una cultura tan... como el grito está tan controlado que la instancia para gritar no la tenemos, y es un gesto de vida gritar, si está en nuestro nacimiento, es un gesto de vida.

Entonces, creo que el canto con caja nos permite eso y es como... [Nadia entona una "E", imita con sus brazos el sostener y golpear una caja. Juega con esa E improvisando melodías. Después emite una A mucho más "suave", deja de imitar el toque de una caja e indica con su mano el recorrido que hace la melodía dejando su torso totalmente quieto] es como ... [Vuelve a reproducir una A improvisando melodías, con mucha mayor intensidad pero esta vez su torso se curva hacia atrás, abre sus brazo hacia los costados del cuerpo y todo su cuerpo, acompaña el andar melódico, siempre estando sentada en sus silla] no sé si se escucha la diferencia, pero yo cuando lo impulso, lo impulsó desde ese lugar y le da una fuerza extra, una pequeña cosita.

Así que bueno, estoy trabajando en los talleres con eso, en el desarrollo de ejercicios que van hacia esa posibilidad de pasar la sensación de lo gritado por el cuerpo y ahí ver qué tipo de electricidades aparecen de estímulo para poder cantar, ¿viste?

NT: - Y ¿son talleres en formato colectivo?

NL: - Colectivos por ahora, colectivos. Y también pasa algo ¿viste? con eso con las voces y que sea colectivo es hermoso por que se unifican ahí las voces empieza a aparecer esto de las frecuencias que a mí me parece tan hermoso también.

Obviamente que siempre que ofrecemos este tipo de espacios para mí es como, no... yo no creo que esté enseñando el canto con caja, ¿no? No siento que sea posible, entonces es abrir espacios donde podemos encontrarnos a... yo te voy a contar algunas cosas sobre esto que vengo pensando, indagando pero después te invito a que hagas vos tu propia búsqueda, ¿viste? a ver si te interesa esto y te interesa esta perspectiva pero te pido por favor que lo busques vos, que veas qué te pasa, que escribas lo que te pasa con esta música, que lo sientas,

que lo cantes, que lo pases por el cuerpo, ¿viste? y que uses estas pequeñas herramientas como posibilitadoras, por ahí no te resuena nada porque vos decís; no, yo no me vínculo con el grito, también puede ser ¿viste? Entonces no significa que el grito sea un requerimiento para cantar, para nada, no es así, es simplemente una perspectiva, una mirada, y decís, ¿a ver?, qué pasa con esta pequeña mirilla de indagación sobre estas músicas, por eso está bueno.

NT: - Me agarro de esto que decías que no crees enseñarlo, consideras que ¿alguien puede enseñarlo?

NL: - Si, si, las abuelas. Las abuelas pueden enseñarlo, y las abuelas los enseñan de una manera muy hermosa, también, porque los enseñan con muchos silencios, con muchas caminatas y... el tiempo lo enseña también, tenés que estar ahí, como vinculado con la expresión también, entonces para mí es necesario... por eso digo sí, creo que hay personas que lo enseñen pero sobre todo lo que lo enseña es cuánto te vinculas con esa expresión. Por eso te digo, los talleres son como... Creo que toda la gente que hace talleres con canto con caja, primero que tiene la intención de honrar ese tipo de expresión, ¿no? primero que nada. Honrar, honrarlo como política identitaria, honrarlo como lugar de resistencia de prácticas antiguas, honrarlo como memoria de nuestras ancestras, de nuestros abuelos, de nuestras abuelas, honrarlo porque estamos sumidos en la historia, o sea, por que formamos parte de una cadena de humanidad, y honrar esta música está buenísimo.

Yo siento que la gente que hace talleres lo vivencia por ahí. A mí me parece súper hermoso. Y además también, es una forma de... como de ofrecer acercamientos a esas expresiones ... como un *sumun* ¿viste? como un destilado de lo que podés llegar a vivir entonces, me parece interesante también. ¡Ah, mirá! Si nos juntamos en colectivos, y todos con caja, si juntamos estos sonidos y cantamos este tipo de canciones nos acercamos a eso que se vive y eso es hermoso también porque te hace ser más empático también con la expresión, te hace tener esta conciencia de cuidarla más, te hace prestar atención, te volvés un escuchante que dice; ¡ Ah, mirá! Eso es vidala, ese tambor es andino, es antiguo, no solo es para recuerdos, para adornar, ¿viste? (se ríe) es un instrumento andino milenario. Bueno, eso me parece hermoso.

NT: - Esto que vos decías, como de esas cositas que quedan resonando de quienes participan en estos espacios, de quien se anima por ahí a indagar en estos cantos, pensás que desde tu lugar como intérprete, al traer esos cantos siempre, o traerlos en vos, porque un poco quizás

puedas encontrarte vos como intérprete cantando otras músicas pero reconectando con esto que vos decías que esta como en tu organología, en tu composición; ¿pensás que estás realizando algún tipo de aporte al traer estos cantos, al darles vida?

NL: - Si... yo creo que el aporte es para mí, digamos, no creo que estar haciendo... o sea, al hacerme el aporte a mí misma creo que estoy aportando a la idea de que podemos tener un lugar en nuestra ... en nuestro imaginario, en nuestra cosmogonía para escuchar este tipo de cantos, entonces el aporte me lo hago para mí. Necesito escuchar esta música, necesito estar sensible a esa música, necesito estar perceptiva a esta música, necesito escucharla porque me completa algo, entonces, ... el aporte es para mí, después si yo creo que apporto... haciendo talleres o... yo creo que apporto a que las personas no se olviden de que esa música existe, no se olviden de que hay comunidades que la lleva adelante, que la defiende, que es su cultura. Y que hay comunidades que tienen esa cultura que nosotros amamos y que están en peligro, que están asediadas por el extractivismo por ejemplo, como nos pasa a nosotras en Catamarca.

Entonces creo que el aporte de mirar esta música es invitar a que otros también la respeten a que otros también la cuiden, la quieran y estén sensibles a ella.

Pero no creo que mi accionar determine... sea un aporte directamente. Es tan trascendente, o sea, viene trascendiendo tantos siglos que lo que yo haga o deje de hacer en torno a esta música no cambia mucho la posibilidad de permanencia o belleza de la esta música, ya la tiene, ya viene en el tiempo, ya está siendo, ya es esta música. Pero si... estar comprometido con esta música nos permite eso, que para mí, que prestemos atención, que invitemos a otros a prestar atención, que la escuchemos, que le demos un espacio en nuestras vidas, que nos aportemos a nosotros con esa música, sería, como eso es lo que siento.

Sí, sí...nosotras al servicio de la música, estar al servicio y en ese aspecto es también lo que aportamos. Tiene que ver con este tipo de cosas, entonces... no es un requisito estar cantando estas músicas en los escenarios, es otro tipo de compromiso ¿viste? como de ... más existencial también en algún punto.

Por eso también el defender las montañas, porque defendés un sonido también, ¿no?

Bueno, por ahí...

