



Música, espacio andino y “habitus de clase”: el caso del singular compositor argentino

Rolando “Chivo” Valladares

Author(s): FABIOLA ORQUERA

Source: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 31, No. 2 (FALL/WINTER 2010), pp. 182-209

Published by: University of Texas Press

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40985055>

Accessed: 22-11-2018 14:07 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

University of Texas Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*

A pesar de ser reconocido por músicos y críticos argentinos como uno de los "padres" del folklore de su país, (rol que comparte, entre otros, con el salteño Gustavo "Cuchi" Leguizamón y el bonaerense Atahualpa Yupanqui), el tucumano Rolando "Chivo" Valladares (1918–2008) sigue siendo poco conocido, en gran medida, por haberse ubicado al margen de los medios de producción y difusión que comenzaron a ejercer su influencia desde los años 1930s.¹ Si bien en la última década recibió reconocimientos importantes, como el nombramiento de "Mayor Notable Argentino", por parte del Honorable Congreso de la Nación en el año 2000, y la presentación de un Ciclo Homenaje a su trayectoria por parte de la Universidad Nacional de Tucumán en julio de 2007, Valladares se destacó por su distanciamiento del público masivo. En cambio, su actitud crítica ante la educación formal, la industria cultural y la profesionalización de la música contribuyó a hacer de él un autor de culto.

Emanadas en el espacio cultural del norte argentino, donde el ideal de la "civilización" se torna difuso, las reflexiones sobre la creación realizadas por el "Chivo" vinculan de forma original cuestiones de interés para la música, la poética y la sociología, abriendo algunos interrogantes sobre la categoría de "habitus" propuesta por Pierre Bourdieu. Recordemos que, según este sociólogo, un campo intelectual sería como "un sistema predefinido de posiciones" que exigiría "agentes" provistos de cualidades socialmente definidas. Tales cualidades, llamadas *habitus*, son caracterizadas como "estructuras estructuradas y estructurantes" y funcionarían como un "principio generador y unificador" o, más precisamente, como un "sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas" que se impondrían inevitablemente (35).

Pero si bien la categoría de "habitus" hace referencia al conjunto de disposiciones que orientan el accionar de un sujeto según los recursos y las experiencias de su grupo social, el sociólogo estadounidense David Swartz advierte que "Bourdieu no se ocupa demasiado de cómo el proceso de internalización se transforma en un proceso de externalización. Aprendemos poco sobre el *mecanismo disparador* en funcionamiento, o si ciertos tipos de internalización son más fácilmente externalizados que otros." (106 [mi traducción y mis cursivas]). Justamente, este trabajo sostiene que el proceso de internalización puede no ocurrir de la manera prevista, y que la conformación de una subjetividad artística disidente lleva a elaborar un tipo de expresión acorde a ese posicionamiento, vinculando lo estético a lo afectivo y a lo ideológico.

El estudio de este tipo de casos exige la consideración de sus especificidades contextuales e históricas, por lo que aquí se estudia el rol jugado por el Chivo en la dinámica artístico-intelectual de la que forma parte. Se trata, por lo tanto, de responder a una serie de preguntas ¿Puede un sujeto pensar y sentir al margen, e incluso en contra, de los presupuestos

sociales que supuestamente le caben? ¿En tal caso, qué hace que tal ruptura se produzca y cuáles son sus consecuencias? ¿En qué medida la dimensión espacio-cultural incide en la formación de la subjetividad? ¿En qué medida la composición musical funciona como vía de conexión (y de conversión) de distintos sujetos sociales? ¿Es posible que el espacio andino suponga un obstáculo al habitus de la burguesía argentina, pautado por valores propios de la civilización occidental?

Para cumplir con estos objetivos se hace necesario, en primer lugar, trazar un recorrido analítico por los eventos de índole personal, familiar y social que incidieron en la formación de la subjetividad disidente de Valladares y en su decisión de convertirse en músico autodidacta. Aún cuando manifiesten un carácter anecdótico, los mismos resultan relevantes para comprender la singularidad del rol del músico en su campo artístico. Para mostrar este aspecto se señalan las similitudes y diferencias con la concepción del folklore de cultores y estudiosos que le fueron contemporáneos: su hermana Leda (poeta, recopiladora de coplas y compositora), Atahualpa Yupanqui (compositor y escritor), y Augusto Raúl Cortazar (académico rector de la disciplina de la folklorología). Pero el aspecto que más se subraya es el de la práctica de la musicalización de textos poéticos, la que, para Valladares, precisa de un estado de intimidad comunicativa capaz de permitir una transferencia de emoción entre quienes intervienen en un mismo hecho creativo. Tal fenómeno es explicado mediante los conceptos de “trenzado” y “despojamiento”, a los que se les otorga especial relevancia en este trabajo por implicar la posibilidad de inter-conexión entre sujetos de distinta adscripción social. En efecto, el interés en la incidencia de lo social en la conformación ideológica de las representaciones estéticas lleva a examinar la posibilidad de trascender, en la práctica compositiva, los esquemas ideológico-sentimentales con los cuales cada sujeto, en principio, se identifica.

Para realizar este trabajo cuento con una serie limitada de materiales. La obra de Valladares ha recibido escasa atención por parte de los académicos, ya debido a cierta tendencia a desestimar el valor estético y cognoscitivo de los géneros populares, como a la reticencia a otorgar a las prácticas culturales del “interior” del país un alcance supra-regional. Por eso, los textos sobre el Chivo se reducen a algunas notas periodísticas realizadas sobre todo desde la década de 1980, que resultan sustanciosas a pesar de su brevedad (ninguna supera las dos páginas) y a una entrevista más extensa, realizada en el 2002 (Korstanje).² En cuanto a su obra compositiva, la Universidad Nacional de Tucumán ha publicado recientemente un libro, en el que se recogen las letras y partituras de sus principales composiciones (Deza 2006); existen además dos registros discográficos de circulación muy limitada: “El canto de Rolando Valladares” (1964), y “Rolando Valladares, argentino de Tucumán” (1987).³ Además, cabe mencionar que

el delicado estado de su salud y lo avanzado de la edad del músico impidieron que pudiera entrevistarlo personalmente para esta investigación. En cambio, conté con el testimonio de sus amigos, Luis "Pato" Gentilini y Néstor "Poli" Soria, de su hijo, Eduardo "Tuco" Valladares, y de Leopoldo Deza.

Resistiendo al "habitus de clase": la subjetividad de un músico popular heterodoxo

Se ha indicado que antes de abordar las ideas de Valladares en torno a la composición musical es necesario considerar los eventos de su niñez que incidieron en la formación de su subjetividad, ya que los mismos, si bien pueden tener un tinte anecdótico, resultan relevantes para comprender los motivos sociales de su "originalidad".

1. **El canto del padre:** Los Valladares, que gozaban de buena posición económica y social, tenían su residencia en el centro de la ciudad de San Miguel de Tucumán, y allí organizaban frecuentes tertulias a las que asistían reconocidos artistas de jazz y de folklore.⁴ Por su parte, don Delfín (padre del compositor, de profesión escribano) cantaba y recitaba con notable refinamiento, ejerciendo una singular fascinación a su alrededor, al punto que esa faceta resultaría fundamental para decidir la posterior vocación en su hijo: "yo lo escuchaba con una un *unción* grande [. . .] Posiblemente esa expresión que yo doy a mis cosas es una herencia de él, ese *erizamiento* infantil que ha ido creciendo conmigo" (Espinosa 1989, 1 [mis cursivas]). "Cuando de chico lo escuchaba, me conmovía tanto que yo le pedía a Dios poder expresarme como él" (Senanes 2001, 6). El canto del padre deviene así en una especie de oración que adquiere, más allá de cualquier marco institucional, un grado de plenitud equiparable al efecto de lo sagrado.

Sin embargo, al pensar en el futuro de su hijo, don Delfín cede al esquema de posibilidades de su grupo social, y le propone que sea bancario, que era un puesto bien remunerado y, según los parámetros sociales de la época, "bien visto". Su hijo, en cambio, obedece al deseo que había surgido del deslumbramiento ocasionado por la faceta artística de su padre. De hecho, su subjetividad se organiza en base a esa oposición: "estaba esa lucha, lo que quería hacer yo y lo que quería hacer de mí mi padre. Me decidí a hacer lo que yo quería" (Korstanje: 1). Claro que la opción elegida recoge, sin duda, un deseo paterno: no el que responde al orden social dominante sino aquel que había quedado circunscrito a la dimensión de lo íntimo y familiar, casi a espaldas de lo público.

2. **Efecto hipnótico del espacio andino:** El evento preponderante de su niñez, aquel que marca el vuelco con respecto a las expectativas sociales

de su grupo, fue el contacto con el espacio andino y su cultura. En efecto, la decisión del Chivo de otorgarle a la práctica musical un lugar preponderante en su vida se vincula al rechazo por el hábitat moderno y urbano (la oficina y “las paredes”), y a la predilección por la naturaleza (la tierra, las plantas y los animales). Mientras que en la ciudad las expresiones musicales de su padre y sus amigos ocurrían en el interior de la casa familiar, en el ambiente rural norteño las fiestas populares andinas sucedían (y siguen sucediendo) en espacios abiertos. Desde su infancia, el músico iba de veraneo con su familia a la localidad de Maimará, en la provincia de Jujuy (cerca del límite con Bolivia), siguiendo la tendencia que se había instalado en la alta burguesía local a hacer de esa región y sus habitantes un objetivo turístico (Chamosa 2008a). Así, el Chivo sostiene que su “enamoramiento” de la naturaleza se remonta a sus siete años, cuando habría presenciado por primera vez el ritual del carnaval, al que describe de la siguiente manera:

Era como una especie de *hipnosis*, una cosa que no había sentido nunca. La música, todo el ambiente, el baile, la quena, las anatas, era algo con un *magnetismo* tremendo. Era como si fuese una *evaporación* de la tierra o como un *humo* que sale del volcán, una cosa que viene de adentro o *una raíz para afuera de la tierra* (Espinosa 1989, 1).

El baile (de las comparsas), y el efecto de la música ejecutada por los instrumentos musicales andinos (quenás y anatas), parece retomar y acentuar la seducción ejercida por el canto paterno, al despertar sensaciones extrañas al ambiente urbano. El paisaje andino se impone como un ámbito que absorbe al hombre y que potencia el carácter ritual de sus manifestaciones, asumiendo, para el compositor, tres facultades: la de proporcionar “sensaciones muy profundas”, la de permitir un cambio de perspectiva con respecto a la visión que impone la ciudad y la de funcionar como un espacio en el que el sujeto puede “sumergirse” y volver al seno materno, ya que en el norte argentino la naturaleza es concebida como la “madre tierra”, como la *Pachamama*. Así, la recreación que hace el músico del carnaval de Maimara presenciado en su niñez resulta sugestiva, porque hace caso omiso de las convenciones de lo verosímil, dando lugar a una escena de corte onírico o hipnótico que parece salida de los ojos de un chamán, en la medida en que describe imágenes que trascienden los campos habituales de percepción. A los ojos del niño, revividos en el recuerdo del adulto, la música parece provenir de dentro de la tierra (lo que coincide con la atmósfera mitológica desprendida de la leyenda norteña de “la salamanca”, según la cual dentro de la tierra hay cuevas en las que los demonios tienen fiestas de gran desenfreno).

Sin ser un académico, el Chivo cultiva el hábito de analizar sus emociones, lo que le permite calificar su entrega a lo que ve como un estado de

"hipnosis" o de "enamoramiento". La escena revivida por el músico, por lo tanto, reviste un significado poderoso, en cuanto el magnetismo que ejerce "la tierra" supone que la matriz cultural andina mantiene su vitalidad en el norte, fuera de los centros urbanos, debilitando el poder del imaginario europeizante. Mientras en la ciudad los espacios abiertos implicarían la exposición a la mirada del otro y la amenaza de la censura social, en el espacio andino esa oposición entre individuo y sociedad se suspende: el paisaje y las expresiones culturales ofrecen la posibilidad de modificar y ampliar el esquema perceptivo urbano, devolviendo al sujeto una sensación de contención y de integración con el ambiente que lo rodea. El clima de fiesta popular, que en la ciudad se vive como un hábito necesariamente privado, se libera en el espacio rural.

3. Rechazo del sistema educativo: El otro evento que tuvo una incidencia decisiva en la formación del músico se vincula a la dificultad que siente en el ámbito escolar. Hay que tener en cuenta que al haber contraído paludismo (enfermedad frecuente en la época), esto afectó su crecimiento y la destreza de sus manos. A su vez, su condición de "zurdo", hizo que se percibiera a sí mismo como raro, como alguien que no respondía a la norma general:

yo pa' peor era zurdo, más la mano de herrero, tenía que tocar al revés [. . .] *como uno es tan raro . . .* creo que de esa zurdera que tengo yo viene esa manera de hacer las cosas. Por ejemplo la música la realizo en forma distinta de los otros [. . .] la forma en que uno toca el instrumento cambia todo . . . pienso que es así (Korstanje 2002, 15 [mis cursivas]).

Tal rareza se manifestó sobre todo en la relación conflictiva que experimentó con el sistema educativo. A pesar de que al comienzo asistía a la Escuela Sarmiento, institución caracterizada por su perfil de avanzada, sufría las burlas que le hacían sus compañeros por su vestimenta fuera de lo común, por lo que en ocasiones hasta se veía envuelto en golpes de puño; como él mismo recuerda, "todo lo que hacía estaba mal, todo era contravención [. . .] ser zurdo era como ofender a la maestra". Es así que el Chivo fue expulsado en primer grado y tuvo que seguir sus estudios en un colegio católico, aunque no dejó de pelear con "los curas" ni llegó a terminar el bachillerato (Micheletto 2006).⁵

Este contacto temprano de la faceta coercitiva y represiva del sistema educativo hizo que su relación con la música estuviera marcada por el autodidactismo: "estaba harto de que me digan hacé eso", recuerda, así que resuelve tomar la música como un aprendizaje personal, como una revancha; considera que la exploración que emprende el sujeto en su interior no debe ser alterada por ninguna forma de estandarización cognoscitiva: "Quiero travesear solo y hacer las cosas a mi manera. Aquí no quiero

socios para nada” (Korstanje 2002, 6 y 16) Para él la creación musical es la expresión de una forma de rebeldía, un “desquite” íntimo contra el poder domesticador y punitivo emanado de la estructura educativa, lo que lo lleva a sostener la posibilidad de componer desde lo emotivo y lo intuitivo, aún desconociendo el código establecido: “Apenas distingo un Do de un Re. Y no quiero que me enseñen porque me voy a echar a perder” (Espinoza 2002, 12).

La escena del canto paterno, la de la fiesta del carnaval en Maimara y la incomodidad experimentada en el sistema educativo funcionarían, entonces, como inhibidores del “habitus de clase” que, en teoría, le correspondía a Valladares.⁶ Su vocación de músico popular es tolerada por su grupo social de pertenencia dentro de las esferas de lo privado, pero no en la esfera de lo público. Esto se advierte con claridad en los recuerdos del Chivo que se remontan a su adolescencia, cuando “salir con la guitarra era como andar machado con la damajuana por la calle” (Micheletto 2006).⁷ La capital tucumana, hasta la década de 1940, no difería demasiado de los pueblos, y sus calles daban cabida a numerosos personajes populares y a representantes de la vida bohemia. “Muchos se escandalizaban de la cantidad de bebedores que había. Y bueno . . . era la década del '40. Eran demasiadas las amarguras, y para colmo el vino era barato” (Valladares 1982, 8). Por lo tanto, como el músico popular era “casi era un personaje de prostíbulo”, dedicarse a este tipo de actividad “era como desafiar a la mayoría de la gente” (Plaza: 8). Al respecto, su hermana Leda comenta, en el mismo sentido, que a su familia le parecía un “disparate” que, siendo profesora universitaria, ella anduviera “por ahí de guitarrera” (Valladares 1992, 49). Ella cuenta además que en 1956, después de haber triunfado en París junto a María Elena Walsh, ofrece un recital en la capital tucumana. Sin embargo, el dúo que formaban, “Leda y María”, fue presentado por los organizadores locales como “Leda et Marie”, por lo que los asistentes, que esperaban un repertorio lírico, acusaron a las artistas de cantar “como las viejas de los ranchos” (Valladares 1992: 53).

Sin embargo, el Chivo hace de la música el eje de su vida sin llegar a transformarse en un bohemio, ya que encuentra una forma de recrear el ámbito de intimidad vivido en su niñez junto a dos pianistas amigos, Luis Víctor “Pato” Gentilini y Eduardo Cerúsico, quienes son los encargados de escuchar sus composiciones y adecuarlas a sus posibilidades vocales. Incluso en 1939 se integra al cuarteto “Ollantay”, que en 1941, por gestión de Ariel Ramírez, se presenta en el ciclo “Notas de arte”, que se transmitía por LR3 de Buenos Aires.⁸ En efecto, el auge radial que estaba adquiriendo el folklore en el país (Chamosa 2008b) ofrece en ese momento una vía de acceso al gran público, permitiendo la profesionalización de sus ejecutores y la difusión masiva de sus grabaciones. De hecho, el grupo estuvo a punto de firmar un contrato de grabación, pero como la oportunidad se frustró, el Chivo regresó a la intimidad de su paisaje.

Tal experiencia reforzó su rechazo a la conversión de la obra de arte en mercancía, llevándolo a trabajar en distintos oficios (fue empleado público, mecánico de la firma "Firestone", herrero, carpintero e inventor de distintos artefactos). Buscaba así preservar el carácter incontaminado que atribuía a la música: "para mí es una cosa sagrada. Ahí está mi intimidad, que es la vivencia del hombre [. . .] hay mucha gente que se prostituye y hace cosas para vivir mejor [. . .] pero yo no le envidio esa independencia". Por eso bautiza el acto de creación como "travesura", es decir, como un ejercicio de exploración de la emotividad que, lejos de "la cosa comercial", expresa una vivencia y busca "satisfacer las apetencias espirituales" (Korstanje 2002, 27-28). Su enunciación se caracteriza, por lo tanto, por convertir la negatividad infundida por el sistema educativo y social en energía creadora.

Rompiendo las barreras del folklore: una práctica musical "contra corriente"

Si por un lado el carácter no convencional de la práctica compositiva de Valladares lo hizo depender de quienes manejaban la técnica de la escritura musical, por otro le proporcionó una diferencia radical con respecto al resto de los folkloristas. En 1953 se suma a su grupo de amigos Luis Víctor "Pato" Gentilini, quien cumpliría la función de traducir las melodías creadas por el Chivo a los acordes del piano: "El decía "escuchá esto" y yo se lo traducía en las voces internas de la canción, o sea, en los acordes" (en Orquera 2009a).⁹ En efecto, la precariedad de su método lo obligaba a recurrir a Gentilini para registrar sus "travesuras" por escrito, pero como a menudo se las olvidaba antes de que éste pudiera hacerlo, tuvo que inventar su propio método de anotación, que le sirvió hasta que la aparición del grabador le permitió conservar sus melodías mediante el canto. Pero después perdió la voz durante dos años y nunca más pudo cantar, así que tuvo que apelar al silbido. El músico Leopoldo Deza, que tuvo a su cargo la edición de las partituras de las composiciones de Valladares, relata la singular experiencia que significó dicha tarea:

Empecé con las grabaciones, la mayoría inéditas, de actuaciones en vivo y caseras. Después seguí con las partituras de Editorial Lagos, las revisé, toqué y corregí [. . .] Por último vino lo más alucinante y difícil: escribir los temas que no estaban grabados. El me silbaba y yo iba sacando la melodía en el piano y la escribía en un cuadernito. La revisábamos bien con la letra: Esa nota no va, más arriba, más abajo. . . Y lo más difícil: ponerle los acordes. Porque el Chivo no sabe cómo se llaman, ni dónde están, pero sabe perfectamente cómo suena y lo indica a su manera: ponele más ponzoña . . . machimbralo más [. . .] Entonces me iba dando cuenta por la cara. O por ahí charlando de otras cosas, escuchando lo que hacía, iba deduciendo hasta que le embocaba (Deza 2006, 12).¹⁰

Valladares, reconociéndose como músico “orejero”, cultor de una práctica musical “analfabeta”, toma partido por la emoción, aún cuando ello implique ir contra los cánones vigentes.¹¹ “Por ejemplo, se resiste a seguir las directivas dictadas por las casas editoras, ya que las interpreta como una forma de uniformar la producción creativa para dirigir el gusto y facilitar la venta, convirtiendo las creaciones en “quesillos” o “empanadas”.¹² “Parece que a la gente le resulta fácil entender lo que ya escuchó antes” (Espinosa 1991). A su vez, lucha contra los lineamientos academicistas transmitidos a través de las sugerencias de sus amigos: “Con la ‘Zamba del romero’ yo he peleado con todos porque me decían ‘no, esta vuelta no puede ser’ y yo me empeñaba en eso. Y no la querían publicar porque era distinta a las otras” (Korstanje 2002, 18).¹³

De acuerdo con Néstor Soria, los gustos compositivos del Chivo tenían una sutil relación con el jazz clásico, género por el que tenía predilección y que reaparece en muchas de sus cadencias musicales. Soria señala que, en la citada zamba, el paso de la segunda estrofa al estribillo introduce una cadencia ascendente que resulta inesperada en una pieza de ese tipo, y aclara: “Sólo al Chivo se le podía ocurrir este quiebre. [. . .] Es una escala tan atípica en el folklore; indudablemente que el Chivo [. . .] sentía él, en su adentro, la influencia del jazz” (Orquera 2009b). Incluso, admite que la clasificación genérica es un agregado de ellos, ya que es un rasgo que él no tiene en cuenta a la hora de componer, sino que apela a la melodía para poder liberar su impulso expresivo, aún cuando implique supuestos desajustes en el plano armónico. De ahí su lucha por defender la originalidad de sus creaciones ante el impulso racionalizador defendido por sus amigos, en una actitud consistente con su oposición a toda forma de control de los canales expresivos del sujeto.

Para Deza, el Chivo “no era ni folklorista ni tradicional. Sus zambas son básicamente más lentas, sin pensar en la danza ni en la forma coreográfica, paran cuando el poema lo pide. . . Melódicamente utiliza cromatismos y disonancias que no eran típicos de la música folklórica de su época. En las armonías también, además de las disonancias y extensiones de acordes, en muchos casos el concepto de armonía colorística más que funcional es llamativo” (Orquera 2009 d). Del mismo modo, el Chivo prefiere formas musicales lentas y ensimismadas (como la zamba, la vidala y la baguala) a aquellas en las que percibe cierta violencia rítmica, como la chacarera. Su definición de la baguala muestra su predilección por los sonidos capaces de expresar tristeza: “así como nace de la quebrada, nace también de la quebrada del corazón del hombre [. . .] Es una síntesis muy conmovedora que dice toda la soledad y la angustia de esa gente que vive prisionera del cerro. Que son libres, pero están cercadas por la topografía” (Núñez 2005, 2). Consecuente con ese tono anímico, prefiere las letras que le abren “una herida en los sentimientos” porque éstas inspiran la música que las expresa, Soria recuerda, en ese sentido, que el Chivo era un hombre muy

amable, pero muy severo para elegir tanto los temas de conversación como la materia de su canto: "No le vengan con poemas livianitos. El buscaba profundidad en lo que decía, y es verdad, ahí se movilizaba" (Orquera 2009 b). Como considera que una buena letra "tiene ya los rasgos fuertes de la canción", su método compositivo consiste en seguir la "topografía" que ella imprime, aun cuando tenga que desprenderse de las convenciones genéricas. De esta manera, al considerar que el mensaje poético "es más válido que el ritmo", musicaliza incluso poemas escritos en verso libre, como el "Canto a la Telesita", de José Augusto Moreno (Korstanje 2002, 8-9). No sorprende, entonces, que se vea a sí mismo más como músico que como folklorista, estableciendo una dicotomía entre un ámbito de libertad creativa ("lo cultural") y otro, sometido a una codificación extrema ("lo tradicional"): "cuando dicen folklorista, yo aclaro un poco [. . .] Yo, desde el comienzo, cuando elegía a los autores a los que les iba a poner música, pretendía darle un viso distinto, *más cultural que tradicional*, tratando de hacer evolucionar la música sin despreciarla, sino de jerarquizarla" (Korstanje 2002, 22 [mis cursivas]).

En este sentido, se distancia de la filosofía musical de Leda, dedicada a la recopilación de coplas ancestrales y a la popularización de antiguas técnicas de canto grupal. Desechando cualquier tipo de academicismo, ésta cuestiona la idea de "jerarquización" de tales expresiones, por considerar que, en cuanto manifestaciones originarias e incontaminadas, deberían ser preservadas como tales (Valladares 1973). Para Leda, además, el peso de la ejecución musical reside en el ritmo producido con la caja, algo incompatible con el tipo de expresión que busca el Chivo. De hecho, la grabación conjunta de un registro discográfico resultó un fracaso, ya que, según el Chivo, Leda "estaba en lo viejo del folklore", mientras que él "estaba en una cosa completamente distinta". Calificando al encuentro de "brusco" e "inesperado", sostiene que después de grabar se dio cuenta de que los criterios musicales de ambos "eran dos choques" (Korstanje 2002, 29). Su hijo comenta que, en efecto Leda "era un metrónomo tocando la caja y eso al Chivo le molestaba, porque él era libre".¹⁴ Esta experiencia reforzó su idea de que la imposición del ritmo "molesta" porque obstaculiza la expresión de la vivencia y de la emoción (Deza 2006, 14).

Contrastando con la postura de su hermano, Leda optó por difundir las prácticas ancestrales entre la audiencia urbana, sin desestimar ningún medio a su alcance.¹⁵ Pero a pesar de sus diferencias, los hermanos coinciden en tres aspectos: primero, en que su vocación musical nace en los carnavales de Maimara y en los recuerdos de infancia; segundo, en que le atribuyen una condición liberadora al canto; tercero, en que, lejos de circunscribir el folklore de las culturas calchaquíes a una condición social o geográfica excluyente, piensan que su conocimiento resulta accesible a quien quiera practicarlo. En tal sentido, no haría falta ser vallisto para poder cantar una vidala, sino que cualquier persona podría hacerlo, siempre y cuando se

logre compenetrarse en el acto que realiza, dejándose transformar por el estado de sacudimiento interno generado por el acto de cantar.¹⁶ Esa condición básica permitiría diversas combinaciones con géneros modernos, como el jazz o el “rock nacional”.

Por otra parte, estos posicionamientos sobre la naturaleza de la práctica folklórica se vinculan al debate que se instaló en el país desde los años cincuenta. El investigador Augusto Raúl Cortazar, fundador del estudio científico del fenómeno folklórico, definió el mismo como popular, anónimo, colectivo, oral, tradicional, empírico, funcional y regional, sosteniendo la necesidad de protegerlo de los embates de la industria cultural (Cortazar; Blache; Cheín). Por su parte, Atahualpa Yupanqui, a pesar de haber sido uno de los primeros músicos profesionales, defendió férreamente la conservación de los géneros folklóricos establecidos, a la vez que luchó por diferenciarse de los artistas que se sometían a los dictados del mercado antes que a las vivencias del “pueblo” (Orquera 2008). El Chivo, en cambio, se interesa por identificarse con la música en sentido amplio, antes que por adscribir a un concepto estricto de “folklore”.

Su forma de reconexión con los demás se da mediante un repliegue a su “mundo interior” habitado por una atmósfera de “regocijo”. En ese refugio el referente ideal es el paisaje andino, percibido (en consonancia con la concepción calchaquí de la Pachamama) como un ámbito en el que el hombre se reintegra a la naturaleza. Transferido a la música, ese espacio se erige como un “desquite” contra el avance implacable de lo urbano, de lo industrial y de la mercantilización de la dimensión emotiva del hombre: “para mí la palabra comercio ha sido la más dura de mi diccionario, nunca he pensado en la ganancia”; del mismo modo, cuando le preguntan si ha vivido del canto, responde que lo ha hecho desde un punto de vista emocional, no económico (Plaza, 8), si bien esta afirmación evidencia un trasfondo altamente idealista del arte, cabe resaltar que tal idealismo no implica la defensa de valores de élite, sino una forma de rechazo a los requerimientos del capitalismo; su ideal no es el del arte por el arte, sino el de la recuperación del sentido y el de la potenciación de la transmisión emotiva de las vivencias humanas.

En esta concepción en la que la creación está inserta en el ciclo de la naturaleza, el compositor viene a ser un “rumiante” que precisa de varias digestiones para poder asimilar las distintas formas musicales de las que se alimenta. Asimismo, el canto es definido a través de metáforas que hacen referencia al mundo natural, vinculando lo biológico con lo ético y lo estético. Así, es comparado con una “flor” que emana un perfume particular, con “el reventón de una corola”, con “la cosecha de todas las angustias”, con el resultado de una circulación energética y con la “combinación de elementos” que se obtendría después de un proceso de fermentación, descomposición y recomposición. Sobre todo, el Chivo sostiene que “si no hay una tremenda unión entre lo que se dice y lo que expresa el canto, la canción no se concreta” (Espinosa 2002, 12). Si bien esa conmovión se define

como "totalmente íntima", al ser el resultado de un proceso que empieza siempre en otra parte, tiene la capacidad de restablecer la vinculación entre quien lo experimenta, los demás seres y el mundo. Concebido como un evento trascendente, que es a la vez "reflejo de la vida", el canto encerraría una naturaleza paradójica: por un lado, busca comunicar una vivencia, aún cuando la misma sea, en última instancia, personal e intransferible; por otro lado, el estado de gozo que produce proviene de una "conmoción más dolorosa que alegre", del "desgarro del hombre".

Por otra parte, el acto de cantar, resulta incompatible con las exigencias de la industria musical, ya que su práctica supone el esfuerzo lento de "desentrañar el sentimiento, que a veces no está muy a flor de piel, y agregar la expresión emocional adecuada" a lo que se quiere transmitir (Micheletto 2006). En ese sentido, el "cantor" se diferenciaría del "intérprete", en cuanto este último acepta la aceleración productiva que imprime la industria cultural, renunciando a "meterse profundamente en la canción". El ideal del Chivo, en cambio, es el de ser "cantor de asados, cantor de la rueda de amigos", porque considera que ese ambiente de intimidad compartida garantiza la plenitud de la comunicación emocional y estética (Korstanje 2002, 20 y Valladares 1992, 44). Esta postura lo lleva a tomar distancia de los recitales masivos, como los que comenzaron a propagarse a partir 1961, cuando se realiza el primer festival en Cosquín; de este modo, va apartándose también del *boom* comercial que alcanzaría el folklore en esa década.

Aunque estas reflexiones se acercan a la crítica de Teodoro Adorno a la industria cultural, cabe notar que el punto de partida de Valladares no es el de la guerra, sino el enamoramiento de la naturaleza andina; por eso su crítica va unida a la creencia en el poder transformador de la música, que residiría en la capacidad de evocación ritual del vínculo amoroso entre el hombre y su ambiente. Se podría decir que, para él, la negatividad que caracterizaría a las expresiones musicales dominantes tendría como contrapartida la reconversión vivificante de las expresiones de inspiración andina.

Explorando el significado del dolor

En la concepción de Valladares el hombre sería como "un yuyo" (Espinosa 1989, 1), o como "una pizca de pintura del paisaje".¹⁷ A su vez, el deseo nunca cumplido de vivir en el campo lo lleva a procurar situaciones capaces de proporcionar un sentimiento de plenitud con la naturaleza, imposible de lograr en la ciudad: "Me gustaba el monte, cualquier forma de campo donde encontraba la soledad. Buscaba el paisaje, saborearlo, como sumergirme en él" (Korstanje 2002, 2). Es que el proceso de modernización del territorio provincial y de su ciudad capital lo empuja a construir, discursivamente, un espacio que esté a salvo de los cambios que se van sucediendo. Hacia mediados del siglo XX la capital comenzó a delinearse

como una urbe populosa y altamente permeable a los vaivenes políticos, sociales y culturales del país. En la década de 1920 la provincia contaba con una industria azucarera próspera, una actividad universitaria y cultural pujante, impulsada por el influjo de la inmigración europea que llegaba huyendo de las guerras (Korstanje 2002, 2; Lajmanovich), lo que favoreció cierto eclecticismo musical que dio lugar a lo que el Chivo llama su “alcancía sonora”. La década de 1930 se presenta como período de modernización del país, ya que el estado enmascara su perfil conservador mediante una decidida acción urbanizadora, que incluye la construcción de caminos, la industrialización de las ciudades del interior, la modernización de las técnicas rurales y la diversificación de la producción (Ballent y Gorelik 2001, 147).¹⁸

Así, Valladares se ocupa por resguardar la imagen aún resplandeciente de la naturaleza que él conoció, en una serie de letras dedicadas a distintos parajes tucumanos: “Horco Molle”, “Como suspiro del viento”, “Por Amaicha”, “Tarco de Raco”, “Tarco viejo” y “Ticucho adentro”. Así, elabora una representación pre-industrial de la provincia, tal como se advierte en “Este Tucumán mío”: “Un Tucumán de naranjos / menta, cañas y alpamatos, / cerros, llanuras y cumbres / sueño verde madurado”. En “Tierra de los cañaverales”, por su parte, la imagen del bosque florido se tiñe con la mancha de humo emanada de los ingenios azucareros, pero la misma es rápidamente reabsorbida por la pulsión idílica, que articula el imaginario del Chivo: “En las mañanas de suave invierno / de los ingenios, subiendo van / con el humo negro de la molienda / tus esperanzas por Tucumán”.

Sin embargo, la armonía del paisaje poético se tensa habitualmente con la profunda melancolía de las melodías y el desgarrar que transmite su voz. Un caso a destacar es el de la conocida vidala “Subo”, escrita en la década de los cuarenta: la misma se inicia como una queja ante un desengaño amoroso, para transformarse en el lamento de alguien que, en busca de soledad, emprende un ascenso a los “cerros altos”, dejando atrás la ciudad. En ese *crescendo* del dolor la voz de la vidala trasciende el entorno local que le da origen para convertirse en una manifestación de los límites de la existencia, generando una sensación de intemperie extrema que no deja de provocar el goce en el sujeto que lo experimenta. Los cerros calchaquíes devienen entonces en objeto de deseo, en paliativo ancestral y sagrado a la angustia causada por la ciudad moderna. De tal modo, esta expresión musical de los cerros altos deviene profundamente urbana, en cuanto sólo desde un espacio-tiempo vivido como un proceso de des-naturalización se explica la intensidad de la agonía que anima la vidala. En ese sentido, la originalidad de su práctica compositiva, y de sus reflexiones sobre la misma, podría vincularse a lo que Walter Mignolo (2000) llama “pensamiento de frontera”, en cuanto surgen de un punto cultural y geográfico en el que el imaginario de la civilización agoniza frente a la persistencia del sustrato andino.

En otro sentido, "Subo" puede ser interpretada como contrapunto de la zamba "Luna Tucumana", escrita por Atahualpa Yupanqui en París, en 1950. Mientras que ésta construye la imagen de la luz lunar esparciéndose hacia abajo, ligando a los tucumanos a su tierra y a una esperanza luminosa, vinculada al imaginario marxista (Orquera 2008), "Subo" presenta el viaje a los "cerros altos" como una forma de buscar una ligazón hacia arriba que redima al hombre del desgarramiento existencial que lo aqueja. En ambos casos se pone de manifiesto una profunda vinculación con el paisaje calchaquí y con dos de sus elementos característicos, la luna y el cerro, manifestando la vigencia de un vínculo amoroso entre la naturaleza y lo humano.

En general, la poética del Chivo construye un espacio en el que se ha decantado todo aquello que se percibe como una agresión al estado de comunión del hombre con su tierra. A medida que se va consolidando este idealismo el tiempo transcurre, haciendo que los elementos "reales" se vayan haciendo cada vez más inasibles; o, lo que es lo mismo, a medida que el proceso de industrialización va avanzando sobre el campo, el paisaje se ve cada vez más replegado al plano de lo imaginario. Ya en los noventa, la zamba "Quién pudiera", muestra que el referente natural ha quedado encerrado en un pasado irrecuperable:

Me deslumbra Tucumán / cuando es humo lila el tarco
tipas, lapacho y yuchán / o el azahar de sus naranjos [. . .]
Despierta ese tiempo viejo / pura nostalgia en desvelo
quien se pudiera quedar / donde gritan los recuerdos¹⁹

La construcción poética del paisaje registra así el efecto del capitalismo sobre el campo, en una suerte de versión periférica de los cambios ocurridos a nivel global. Por eso no sorprende la similitud con el proceso que describe Raymond Williams (2001 [1973]) con respecto a la campiña inglesa y a su emergencia en el discurso literario. No es casual que Valladares, como el crítico británico, use la palabra "captación" para referirse a la impresión que obtiene el artista al mirar las modificaciones de su entorno, ya que su inspiración surge no tanto del asombro ante la naturaleza, sino ante su desaparición progresiva. El campo deja incluso de ser el complemento ausente de la vida citadina para transformarse en un no-lugar: en un espacio que va siendo anulado por el tiempo y que afecta, desde su ausencia, la condición humana y la formación de la sensibilidad artística. De ahí que el músico, al alcanzar una edad avanzada, reclame una mayor conexión con la tierra, aunque reconozca, a su vez, que han cambiado las condiciones para la creación que él conoció en su juventud: "Hay que oler yuyo por yuyo [. . .] y esa vivencia no la tienen los músicos de ahora [. . .] los grandes músicos del folklore [. . .] tenían un contacto muy grande con la gente y sus recuerdos. El folklore se hace fuerte rescatando ese cedazo del tiempo" (Plaza 2000, 8).

Esto hace que su percepción sea necesariamente diferente de la que tienen los folkloristas emergentes:

Este es el problema. El artista está cada vez más alejado de lo que es la naturaleza salvaje, estamos rodeados ya de lo que es la travesura del hombre, de la arquitectura, del camino. Yo, aquí, tendría que tirarme panza arriba para ver el cielo. Antes lo veía tranquilamente, ahora ya no lo veo. Y todas esas cosas le van formando algo que se va agregando al inconsciente del hombre, pero que se hace consciente a través de las percepciones que va teniendo. (Korstanje 2002, 29)

Entonces, como la inspiración poética se centra para él en la búsqueda de una relación incontaminada con la naturaleza, el creciente distanciamiento entre lo rural y lo urbano le genera un efecto de melancolía por la pérdida del objeto amado, ya que “el campo”, en estado virginal, sólo vive en el recuerdo. Este proceso produce textos animados por la tensión entre el enamoramiento y la pérdida, que vienen a cuestionar el efecto de la modernización en el espacio norteño. Esto no los hace socialmente conservadores sino que, por el contrario, estos textos buscan recrear relaciones simbólicas no jerárquicas, en las que priva el intercambio horizontal de emociones y percepciones. Su predilección por “el campo” y por el espacio cultural andino es así un rasgo progresista, del mismo modo que el impulso modernizador responde al programa de un estado conservador.

De ahí que a menudo las imágenes poéticas de Valladares recreen una atmósfera de armonía, a la vez que la quejumbre de su música revele un profundo desgajamiento con el presente desde el que son producidas. Ese dolor se hace sentir, aunque rara vez se nombra; a lo sumo, queda sugerido en el recuerdo de alguna pasión amorosa, persistente y antigua; esto origina una tensión entre el enunciado en sí, por un lado, y el tono anímico, por otro; este tono siempre expresa ese desgarramiento, transformando cualquier alabanza al “paisaje” en una especie de elegía que se canaliza en la voz. La angustia que transmite el cantor da lugar a la emergencia de una pre-cognición, de un saber que no deriva de un análisis racional, sino de una percepción emotiva. Entonces, se puede leer el dolor que transmiten las composiciones y la voz de Valladares, presente aún en las recreaciones idílicas del paisaje provinciano, como la expresión de la melancolía generada por la pérdida progresiva de espacios que, ajenos todavía a la mecanización moderna, ofrecían contención y se constituían en ámbitos de transformación interior.

Musicalizar poemas ajenos: flexibilizando el posicionamiento social

Ahora bien, como la práctica de musicalización de letras ajenas ubica al Chivo en el punto de conversión de un texto en otro (en el lugar de la “travesura”, de la exploración), sus reflexiones sobre el fenómeno de la

comunicación estética adquieren un matiz singular. Para él, la creación siempre nace en otra instancia, en una vivencia (personal o ajena) en la que se inicia un largo proceso de decantación destinado a conseguir un grado de precisión extrema en lo que se quiere transmitir: "Es que yo soy muy estricto. Cuando estoy haciendo una música, estoy tratando de que cada sílaba se vincule con cada nota [. . .] con una unión perfecta entre las cosas. No siempre se logra" (Korstanje 2002, 13). En el hecho musical, la "captación" del mensaje sólo se lograría involucrándose totalmente con la obra; además, la decodificación nunca sería uniforme, ya que depende de la situación personal de cada sujeto, que siempre está inmersa en una determinada circunstancia histórica. Sin embargo, a pesar del rol protagónico que tiene la interioridad de cada sujeto, Valladares no postula una estética individualista sino que, por el contrario, se apunta al fortalecimiento de los vínculos inter-subjetivos.

En este sentido, hacer una canción sería un acto equivalente a "construir un *trenzado* del pensamiento del hombre, con el dolor, con el amor, y que todo eso sea una sola vara" (Núñez 2005, 2). Este concepto hace referencia, específicamente al acto en el que el músico debe lograr un grado de "máxima intimidad" con el "dueño de la letra", para experimentar "la misma emoción", lo que exige, a su vez, "*despojarse* de todo para que el autor de ésta y el músico sean lo mismo" (Deza 2006, 21). Tal deseo resulta, sin duda, consistente con el rechazo a la transmisión escolarizada del conocimiento y con el distanciamiento de los esquemas sensitivos de la élite, transmitidos a través de las instituciones culturales. De esta manera, la creación compartida de un texto artístico, que se daría a través de las instancias de "trenzado" y "despojamiento", constituye una vía de comunicación entre la estructura sensitiva y perceptiva de sujetos socialmente distintos que se mimetizan a través de la identificación de lo musical con lo poético. A su vez, el efecto estético de la obra resultante albergaría la capacidad de conmover a quien pueda relacionarse con ella de manera plena.²⁰

Intentando describir la práctica de la musicalización de poemas ajenos, Valladares apela a los conceptos de "despojamiento" y de "trenzado": con el primero da cuenta de la posibilidad de suspender momentáneamente el sistema de disposiciones que delimitan el esquema perceptivo de un sujeto; con el segundo, da cuenta de la posibilidad de conexión emotiva entre sujetos de distinta adscripción social, política, económica, educativa, étnica, geográfica, generacional o de género.²¹ En realidad el concepto de *trenzado* ayuda a comprender no sólo la composición de una misma obra por parte de sujetos disímiles, sino también la adopción de ritmos de otras culturas (como los de las regiones andinas) como vehículo de expresión las propias emociones, como sucede en "Subo", en donde la vidala viene a manifestar un estado de angustia moderna.

Por su parte, la idea de "despojamiento" alude a la condición inicial de una socialización contra-corriente, que (es importante aclarar) no implica

un desvío de la norma, sino un deshacer constructivo, un ir en contra del habitus de la clase de pertenencia para poder refundar el vínculo con “la gente” apoyándose en la capacidad de conmoción interior que brinda la música.²² Para conseguir tal efecto, el Chivo parte de su propia diferencia física, sensitiva e intelectual para buscar una enunciación liberadora. En este sentido, Néstor Soria recuerda un singular “hábito” del Chivo que muestra su esfuerzo por despojarse de su estructura social de sentimiento para tratar de sentir como un *otro*:

También le gustaba mucho al Chivito meterse en la zona norte del país, casi noreste, la zona de Tartagal, de Yarigauré, casi Pocitos, en el límite con Bolivia; le gustaba mezclarse con los matacos. Seguramente este atractivo que él sentía haya sido inculcado por Manuel Castilla. Porque Manuel era caminador de esa zona. Hay una zamba que yo le escribí al Chivito donde lo nombro y digo “Chaguanco Manuel Castilla”. Y Raúl Galán, su otro compañero, andaba con los collas. Eran las dos cosas. Castilla hablando de chaguanco, y Raúl hablando de los collas. Y entonces él se admiraba porque los indios pescaban en el Pilcomayo y en todos esos ríos caudalosos con el agua al pecho, y llegada la noche, con una lumbre cerca, una vela, un farol, alguna cosa, para que los peces se acercaran, y ahí pescaban. [. . .] *Entonces el Chivito se metía en estos ríos, con el agua al pecho, de noche, para saber qué sentía ese aborigen, estando horas dentro del agua. Todas estas cosas lo fueron cimentando al Chivo* [Orquera 2009 b].

La relevancia otorgada al vínculo inter-subjetivo resulta fundamental para comprender cómo una figura tan apartada de lo establecido, pudo haber contribuido a la articulación de un campo cultural, transformándose en un punto de referencia artística ineludible en el norte argentino. Esto ocurre porque además de aportar sus propias composiciones, Valladares insufló dinamismo al sistema de producción cultural a través de la musicalización de letras escritas por poetas que provenían de lugares socialmente disímiles, aunque compartían la voluntad de elaborar imaginariamente lo local.²³ Su hijo explica que, con el tiempo, “se dio ese fenómeno” de que los amigos más cercanos escuchaban sus temas y cuando iban a otra reunión los reproducían, en una forma de transmisión oral que se iniciaba con la frase: “te voy a hacer escuchar una cosa de un amigo”. De este modo comenzó a transmitirse no sólo su música, sino también la práctica de la creación compartida con otros letristas. Hacia los sesenta diversos compositores, más allá de los amigos cercanos, le hacían llegar letras al Chivo para ver si accedía a musicalizarlas (Orquera 2009 c). Es así como los estados de emoción inspirados por la obra del jujeño Raúl Galán, de los salteños Manuel J. Castilla y Pepe Núñez, y de los tucumanos José

Augusto Moreno, Lucho Díaz y Arturo Alvarez Sosa se vieron conectados en una misma línea de sentimiento, expresada melódicamente.²⁴

Si bien Valladares nunca adhirió a un partido político determinado, la práctica de la práctica de la musicalización de las letras de estos poetas lo lleva a involucrarse en la problemática social de su provincia, que en las décadas de 1960 y 1970 se va haciendo cada vez más acuciante. En tal sentido, la poética del Chivo no huye de las demandas de su tiempo. Si al comienzo muestra una geografía idílica en la que los trabajadores, si aparecen, son tratados con cierto pintoresquismo, con el paso del tiempo se va acercando al sufrimiento de quienes padecen condiciones económica, étnica o socialmente adversas.²⁵ Por ejemplo, la zamba "Yo sé porqué te canto zafra" (circa 1950) describe a una "criollita de luna y sueño" que "deshoja" la "caña amarga y dulce de la esperanza". El oxímoron, recurrente en la poética de la zafra, contrasta la dulzura del fruto con la dureza de las condiciones de trabajo; pero aunque en la década de 1940 la emergencia del peronismo había contribuido a visualizar los conflictos sociales, la cuestión no se profundiza. Más bien queda como un telón de fondo de la imagen romántica y tipificadora de la muchacha zafra, que se describe como una "criollita" enamorada que "deshoja" la caña como si fuera una margarita.

Pero en 1954 se advierte ya una mayor politización en la sensibilidad artística del músico. Cuando se prepara el golpe para el derrocamiento de Juan Domingo Perón, Valladares compone la música de la zamba "La salinera", con letra de Luis Alberto Sánchez Vera, porque le "dolía tremendamente que un personaje tan importante para la vida del país tenga una caída así" y aclara que "era la caída del ídolo, no de mi ídolo, sino del ídolo del país" (Korstanje 2002, 18). En efecto, el poema construye una voz que le habla a una trabajadora de los salares de Antofalla, cuyos "sueños" (en alusión a los cambios que promovía el peronismo) se verían truncados por el golpe militar que se anunciaba: "Qué pena lloran tus sueños / presos en el saladar, / dolor de estrellas sin cielo, / semillas sin germinar [. . .] Cuando la noche se cierre / tus sueños te robarán / por una huella de azúcar / tendida sobre el salar". Es que a diferencia de la postura que tomaron otros artistas e intelectuales en los 1950s, Valladares rechaza las prácticas totalitarias del peronismo, pero las separa del sentimiento que su líder generaba en la gente, por lo que no se posiciona en contra del movimiento.²⁶ Interesado en explorar ese sentimiento, el Chivo musicaliza la "Zamba del familiar" (circa 1950), en la que José Augusto Moreno toma el punto de vista de un zafraero para referir el mito según el cual el dueño de un ingenio le promete al diablo la vida de un obrero por año, y su propia alma a su muerte, a cambio de su copiosa fortuna. Con ello adopta una mirada crítica sobre el sistema de poder pautado por la actividad azucarera.

Este tipo de percepción ya había sido formulado en la región, tanto en las primeras zambas de Yupanqui como en poemas de los integrantes del

grupo “La Carpa” (1944 y 1946), entre los que se contaban Manuel J. Castilla y Raúl Galán. Este grupo se pronunció por el pensamiento de izquierda y consideró, como Yupanqui, que el peronismo era una forma del fascismo. En el prólogo a la primera “Muestra colectiva de poemas”, sus integrantes denunciaron la superficialidad con la que los “falsos folkloristas” hablaban de la tierra (aludiendo, probablemente, a los músicos mediáticos surgidos de la industria impulsada por el peronismo). En cambio, defendieron una poética fundada en un conocimiento profundo del medio rural y su gente: “Nosotros preferimos el galardón de la Poesía buscando las esencias más íntimas del paisaje e interesándonos de verdad por la tragedia del indio . . .” (Galán: 259–269).

Valladares, si bien no pertenece a “La Carpa”, coincide con sus miembros en algunos aspectos, como el interés por los misterios del paisaje y por las culturas originarias. Es de notar que, más que ocuparse de “la tragedia del indio”, él apela directamente a sus formas musicales (la vidala y la baguala) como fuentes predilectas de expresión. En la década de 1960 tienen lugar algunas colaboraciones con Castilla que darán por resultado una serie de zambas que le cantan al paisaje y a “la gente”. A pesar de que se vieron en muy pocas oportunidades, el poeta salteño encarna el ideal artístico del tucumano:

Había mucha plenitud entre lo que él hacía y lo que yo trataba de captarle. El me decía, vamos al mercado a encontrarnos con la gente. Era amigo del lechero, del panadero, del que vendía pescado, de ahí sacaba las cosas, de la comunicación diaria con el pueblo. El barbudo era una continuidad de su poesía. Eso era lo más hermoso de él (Deza 2006, 31).²⁷

Es decir que si por un lado el canto es concebido como una “conmoción dolorosa”, también ofrece la posibilidad de comunicación con “el pueblo”, de encontrar puntos de conexión entre distintas esferas sociales. El silencio, por su parte, vendría a ser una especie de interioridad compartida a través de la cual se podría lograr el acto de comunicación en estado puro: “éramos los dos mudos. A veces nos sentábamos un frente al otro y estábamos [. . .] sin hablar. ¿Para qué (decíamos) si nos entendemos?” (Deza: 17). Esta profunda conexión que ligaba a Valladares y Castilla permitió la co-creación de piezas que transforman la denuncia social en situaciones de denuncia en elegía: “Zamba del carrero”, “Evangelina Gutiérrez” (dedicada a una niña de cinco años que trabajaba como peladora de caña en el ingenio “El Tabacal”) en la provincia de Jujuy, y “Arpa ciega” (dedicada Pedro Gallego, un arpista no vidente del mercado de Puno, en Perú).

También en los sesenta fueron compuestos los poemas de Raúl Galán a los que el Chivo les pondría música en 1973, diez años después de la muerte del jujeño.²⁸ Entre ellos, hay dos que se destacan por registrar la geografía

norteña desde una perspectiva indigenista: uno es "Baguala el chaguanco y la sombra", cuya primera estrofa devuelve el espacio a sus antiguos habitantes: "Todas las cosas son indias / en el lote prediliana / los caminos son matacos / y la luna chiriguana".²⁹ El otro es "Coya muerto en el ingenio", en donde las imágenes poéticas restauran la dignidad de los que padecen la desigualdad económica de la industria azucarera.

Es decir que aunque el Chivo no se alineara en una línea ideológica definida, su capacidad de sentir el "desgarro del hombre" hizo que compartiera la perspectiva de izquierda de algunos de sus amigos, como Galán y el editor Alberto Burnichon. Éste, muerto por los militares el 24 de marzo de 1976, fue un editor itinerante que tuvo un rol valioso en la conexión interprovincial del campo literario argentino (Cohen Imach). Valladares lo había conocido en la conscripción y compartía con él, además de la amistad y la bohemia, el cuestionamiento al sistema militar.³⁰ Por eso en su recuerdo deja entrever un vínculo afectivo que conduce a la comprensión de la posición política del otro:

Qué buen hombre Burnichon [. . .] Era un entusiasmado por todo lo que fuera literatura, arte, cultura. Y estaba muy ligado a las ideas de avanzada, como yo, que entre los dueños de los ingenios y los comunistas, me quedo con los comunistas. Algunos decían que él era correo del Partido Comunista. A mí no me importaban sus ideas políticas, me importaba su humanidad. Era un chico, esa pureza que había en él me conmovía profundamente. Unos días antes de su secuestro, fuimos con él y otro amigo a la casa de Castilla. Y como si supiéramos lo que iba a suceder, que era la última vez que lo veíamos, estuvimos tres días sin dormir (Micheletto 2006).

Es que el tipo de ligazón que siente el Chivo por la tierra lo lleva a un cuestionamiento ético respecto a los conflictos que genera el capitalismo, sobre todo la injusta distribución de la riqueza y las guerras. Por eso, opone la generosidad de la tierra a la mezquindad del hombre, cuya ambición hace que se olvide de su entorno (Núñez 2005, 3). Este malestar se acentúa a mediados de la década de 1970, cuando el clima de opresión de la dictadura iniciada por Juan Carlos Onganía, y continuada por Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse, lleva a violentos episodios de resistencia, que se conocieron como "el tucumanazo" (1969) y "el quintazo" (1971). En ese clima de lucha social se inscriben composiciones de denuncia social escritas por Lucho Díaz (poeta nacido y criado en la localidad de Bella Vista, ligada al ingenio del mismo nombre), que fueron musicalizadas por el Chivo: la "Zamba del borracho", en la que Díaz elogia la capacidad que tiene el vino de invertir el orden social que los obreros soportan cotidianamente; "Pedro y Mataco" y "El Ciego Pancho", en las que le canta

a personajes populares de la bohemia tucumana, y “La luna de los pobres”, en la que opone claramente la opulencia de los señores al “plato vacío” de quienes trabajan para él. Esta zamba establece una especie de corrección tácita con “Luna tucumana”, de Yupanqui, al restringir la protección del símbolo sagrado calchaquí solamente a los de “abajo”. Finalmente, ya en la década de 1980, Valladares le pone música a “La guitarra que yo quiero”, de Pepe Núñez, compositor salteño que residió en Tucumán desde su juventud. Esa zamba se propone sensibilizar al oyente urbano ante las condiciones de vida del zafrero: “Pintámele una sonrisa / en su rostro de paisano / hablámele de mañana / al zafrero tucumano”.

Como se ve, la colaboración poético-musical entre sujetos de distinta pertenencia social invalida cualquier esquematismo a la hora de explicar el posicionamiento estético-ideológico de un autor. La coincidencia en cierta visión del mundo que se produce entre dos sujetos puede ser momentánea, ocasional o duradera, y puede depender de un estado de ánimo particular, o bien de coincidencias profundas con respecto a cuestiones que se consideran trascendentes. El acercamiento de Valladares a la poesía de Castilla, Galán, Díaz, Moreno y Núñez no es el resultado de un encuentro ocasional, sino que responde a una estructura del sentir alimentada por las experiencias de la propia vida y por situaciones de la esfera pública, que estuvieron pautadas por sucesos como la emergencia del peronismo, la formación del imaginario poético-social de “La Carpa”, la repercusión de la Revolución Cubana, la sucesión de golpes militares y la crisis socioeconómica desatada por el cierre masivo de ingenios azucareros decretada por la dictadura del Gral Onganía en 1966. Si bien las vivencias que inspiran poéticamente al músico surgen de la constatación de un quiebre progresivo del hombre con la naturaleza, su rebeldía ante el poder y su sensibilidad ante la experiencia del dolor lo hace especialmente sensible a las imágenes transmitidas por la poesía social. Sin adherir a una ideología específica, su reticencia a aceptar las intancias de poder, más aún las dictatoriales, guarda coherencia con su rechazo al aspecto coercitivo y corrosivo de los aparatos institucionales.³¹

Conclusiones

El posicionamiento social y artístico del Chivo muestra que ciertas situaciones personales funcionan como disparadores del comportamiento y el sentimiento del adulto. Se trataría, entonces, de experiencias que debido a su carácter traumático (como el castigo escolar), o a su carácter placentero (como el carnaval en Maimara o las tertulias familiares), inciden en la formación de la adscripción social del sujeto, llegando a insuflar una tendencia a diferenciarse del grupo original. De este modo, si bien un “campo cultural” funciona como un mercado de bienes simbólicos regulado por el campo de poder al que se integra, no deja de estar atravesado por

expresiones en conflicto con ese poder. Desde mi perspectiva, me parece importante observar los casos que, como el del Chivo, escapan a la reproducción esperada de las estructuras existentes. El análisis de Bourdieu, al estar inspirado en el campo intelectual francés, explica el cambio estético como la ruptura provocada por la emergencia de las vanguardias, a las que considera como desviaciones de los artistas burgueses con respecto a las expectativas de su clase. Pero esta concepción del cambio resulta insuficiente para analizar los campos culturales de las sociedades latinoamericanas contemporáneas. Estas, atravesadas por la coexistencia de distintos grupos étnicos con sus respectivos sistemas de valores, por el rápido crecimiento urbano y por campos políticos marcados por antagonismos excluyentes y por interrupciones del orden institucional, son testigos de modificaciones frecuentes del patrón social marcado por el "habitus".³²

El ejemplo de Valladares muestra la exploración de una estructura del sentir (Williams 1977, 132) diferente a la impuesta a través de las instituciones y de la industria cultural, lo que lo acerca a formas musicales históricamente relegadas al terreno de lo residual, como las de los habitantes de los cerros y los valles calchaquíes. Este acercamiento contribuye a introducir esas formas indígenas entre oyentes urbanos, con lo que les otorga un nuevo escenario, transformándolas en lo que Williams considera prácticas "emergentes" (1977: 123; Orquera 2007). Pero lejos de aspirar a una posición de vanguardia contra el sistema imperante, el músico opta por resistirse a formar parte del mercado artístico. Por eso, frente al acento puesto en el estudio de la construcción de hegemonía y la reproducción cultural, la práctica musical del Chivo y sus reflexiones sobre la misma proponen recorridos estéticos transversales, replegados a una dimensión interior y a la vez inter-subjetiva: "Lo mío es libre y personal; no está hecho para conquistar ni para ser impuesto" ("El instinto. . .").

En cuanto a su incidencia en la dinámica artística del norte argentino, cabe una última reflexión con respecto a las diferencias existentes con Yupanqui. Como se ha indicado, este último se integró a la industria musical desde su temprana juventud, por lo que, habiendo estado la mayor parte del tiempo físicamente ausente de Argentina, su obra alcanzó una alta gravitación simbólica en este país. Valladares, en cambio, residió en Tucumán toda su vida, pero al negarse a vivir de la música, su actividad fue desarrollada entre amigos; a pesar de no ser un personaje fácilmente reconocible por el público masivo, su idea de que la musicalización exige sentir como si uno fuera otro resultó fundamental para la articulación interna del campo, al crear una red de interrelaciones sociales y generacionales que alimentaron la dimensión creativa de esa trama. En cierta manera, es posible pensar que mientras Yupanqui contribuyó a politizar a una audiencia de ascendencia indígena y no escolarizada (Orquera 2008), Valladares fortaleció el sistema de representación colectiva desde una práctica de creación inter-subjetiva de cuyos beneficios éticos y estéticos es plenamente consciente.

A diferencia de los campos artísticos de sociedades dominantes, el de Tucumán no se manifestó necesariamente a través de formaciones o movimientos, sino mediante enunciaciones que a menudo fueron expresadas en un clima de familiaridad y cuyos posicionamientos ideológicos se dan en íntima relación con lo emotivo. Si bien la poesía del Chivo no manifiesta un pronunciamiento político explícito, su apuesta al “despojamiento” y al “trenzado” le permitió captar el dolor generado en seres que sufren condiciones de vida extremas, derivadas de un orden que considera injusto. Así, su concepción de la creatividad poética y musical alcanza una dimensión profundamente política, ya que apunta a reformular el vínculo entre los hombres, su medio y su producción discursiva.

Por lo tanto, pienso que es posible responder afirmativamente a las preguntas planteadas inicialmente, en cuanto tanto la práctica compositiva del Chivo Valladares como la reflexión que articula en torno a la misma muestran que su inspiración andina implica una interpelación al sistema de valores generado en la región metropolitana y a buscar una expresión propia y ex-céntrica, coincidiendo con las prácticas musicales de los cantantes populares de los valles (Orquera 2006). A su vez, este recorrido por su pensamiento manifiesta que es posible pensar y sentir al margen, e incluso en contra de los presupuestos que pautan socialmente la conducta de un sujeto. Retomando la línea de reflexión inspirada en los postulados de Bourdieu y de Williams, caben unas observaciones finales: la primera es que en la cambiante realidad sociopolítica de Argentina y Latinoamérica, la reproducción del “habitus de clase”, si bien es la tendencia dominante, a menudo registra modificaciones; la segunda, que éstas no se agotan en la negación de lo dado, sino que pueden originar nuevos lugares de enunciación; la tercera, que el modelo compositivo analizado muestra una articulación transversal del campo artístico, que intenta revertir los efectos del poder sin centrarse necesariamente en la lucha por la hegemonía (como en el caso de las vanguardias); la cuarta, que el capital simbólico de origen europeo, dominante del imaginario argentino, coexiste con prácticas culturales calchaquíes (en este caso la música), en las que el hombre deja de ser el amo de la naturaleza para reconocerse como parte de ella. Así, el caso estudiado muestra un discurso que se afianza en lo local y ancestral para tejer articulaciones intersubjetivas por fuera de las reglas del mercado. Quizás se pueda sostener que esta elección debilita la proyección de la obra del artista; lo que no se puede negar es que en esa resistencia se encuentra su singularidad y su fortaleza.

Notas

1. El “Chivo” (apodo con el que lo nombra habitualmente) falleció el pasado 12 de septiembre de 2008, a los noventa años; había nacido el 10 de marzo de 1918. Quisiera ofrecer este trabajo como sentido homenaje a su persona.

2. Agradezco especialmente al documentalista Fernando Korstanje por haberme facilitado una copia del video y de la transcripción correspondiente de la entrevista que le hiciera a Valladares en el 2000. Este documento es el más extenso y valioso entre los que pude consultar, ya que la avanzada edad del músico y su frágil estado de salud impidieron mantener conversaciones exhaustivas posteriores. Quisiera agradecer también al señor Mario Rodríguez, jefe de archivo del matutino tucumano *La Gaceta* por su gentil colaboración en esta investigación.

3. A estas grabaciones se suman las interpretaciones de artistas reconocidos a nivel nacional e incluso internacional, tales como Eduardo Falú, el Dúo Salteño (cuyo director musical fue el Cuchi Leguizamón), Jairo, Juan Falú, Mercedes Sosa, Amelita Baltar, Los Chalchaleros y los Tucu Tucu (Espinosa 1999). El Chivo cuenta además que un barítono inglés que había estado en Tucumán y al que había conocido a través de su hermana Leda, hizo una versión de su vidala "Subo". Esta versión fue transmitida en una emisión de la BBC de Londres, según refiere el músico argentino Ariel Ramírez, que la escuchó. El relato es una de las "leyendas urbanas" que circulan sobre la popularidad lograda por la obra de Valladares.

4. Entre otros, los músicos Adolfo "el Pulga" Abalos, Mono Villegas, Manolo Gómez Carrillo (h), Ariel Ramírez y Nabor Córdoba, además del reconocido folclorólogo Juan Alfonso Carrizo (Rolando Valladares 1992, 8; Korstanje 2002, 6).

5. Debido a este fracaso su padre lo mandó a trabajar en la firma "Firestone" (Orquera 2009b).

6. Luis Gentilini señala lo siguiente: "Él viene de una familia de altísimo abo-lengo. [...] El tronco original del Chivo . . . es el de los fundadores de Santiago del Estero [provincia colindante con Tucumán]"; su madre era "una matrona de pro-sapia", de natural elegancia, e intentaba que el Chivo no desentonara "demasiado con las amigas de Leda, que eran chicas de sociedad", ya que para su familia era una especie de "rebelde sin causa." Eduardo Valladares y Leopoldo Deza coinciden en señalar, por su parte, que su madre vestía al Chivo con unos "bombachotes que parecía Luis XV", los que, si bien indicaban su pertenencia social, ocasionaban las burlas de los demás estudiantes (en Orquera 2009a, c y d).

7. "Machado": ebrio, borracho.

8. El grupo estaba integrado además del Chivo y Eduardo Cerúsico, por Fernando Portal y Octavio Corbalán, y en la mencionada audición tuvo el acompañamiento en piano de Alberto Peralta Luna. Finalmente, se separa por la partida de Corbalán ("El canto del tarco viejo" 22)

9. El Chivo, por su parte, afirma: "Él me ayudó mucho en la escritura y en las armonizaciones y ha sido hermoso conocerlo" (Korstanje: 23).

10. Machimbrar: "machihembrar", ensamblar dos piezas de madera por medio de una ranura.

11. La expresión músico "orejero" se refiere a quien, sin poseer conocimientos formales, se guía por su "oído".

12. Se trata de comidas populares del norte argentino.

13. Finalmente esta zamba (interpretada por un grupo llamado "Los Hermanos Blanco") ganó el concurso realizado en el primer festival de Cosquín y fue grabada por intérpretes reconocidos, como Jorge Cafrune, Los Chalchaleros, Los Huanca Hua, Los Quilla Huasi, el Chango Nieto y María Escudero.

14. Sin embargo, Eduardo aclara que la relación entre los hermanos era muy buena; sobre todo, los unía la pasión por el jazz que tuvieron en su juventud. Además, Leda lo admiraba y contribuyó a la difusión de su música, porque “paseó ‘Subo’ por Buenos Aires y Europa (en Orquera 2009c).

15. Por ejemplo, apeló a la publicación de ensayos en diarios y revistas, al registro acústico de recopilaciones y, ya en la década de 1980, a la organización de recitales conjuntos entre artistas del “interior” del país desconocidos para el gran público y populares figuras del rock nacional.

16. “Vallisto” es el habitante de los Valles Calchaquíes, situados al oeste la provincia de Tucumán.

17. “Yuyo” quiere decir pasto, hierba silvestre.

18. Además, Gentilini recuerda que cuando llega desde la provincia de Catamarca, a comienzos de la década del cincuenta, “Tucumán estaba gozando de un privilegio que pocas ciudades de Latinoamérica tenían, que era el de la concentración de una inmigración aluvional de intelectuales que venían de Europa después de la guerra. Eso le dio [. . .] una posición de poder por sí mismo, sin depender de Buenos Aires” (en Orquera 2009a).

19. El poema enumera coloridas especies típicas de Tucumán, provincia conocida como “Jardín de la República”.

20. El poeta Néstor Soria recuerda lo siguiente: “Yo sabía que cuando surgía la melodía del Chivo era una cosa profunda, más allá de que sea comercial o no [. . .] yo sabía que estaba puesto su corazón en cada nota de su composición. El sabía tres, cinco acordes, no más; entonces, componía directamente, y usaba el alma como instrumento. Ese era su instrumento, su corazón” (en Orquera 2009b).

21. Si bien en el folklore no abundan los casos de colaboración inter-género, un ejemplo clásico es el de las composiciones de Atahualpa Yupanqui y su esposa, Nenette Peppin Fitzpatrick, quien firmaba como “Pablo del Cerro”.

22. “La gente” tiene aquí el sentido básico que le asigna Ranajit Guha, el de la “diferencia demográfica” entre el total de la población y la élite (1988, 44).

23. En efecto, los entrevistados coinciden en que el Chivo musicalizaba las letras que lo conmovían, sin inclinarse por una temática o un posicionamiento político delimitados.

24. Menciono sólo a los letristas que trataron cuestiones sociales; Valladares compuso además con otros poetas.

25. Sobre este aspecto, Gentilini entiende que su amigo, continuando con la línea abierta por Yupanqui, “se apartó de lo festivo para acercarse a lo intimista”, ya que tenía “una percepción profunda del ser humano en acción”. Por ello, tomaba cuestiones como la zafra, lo rural o lo amoroso no desde lo anecdótico, sino “como una cosa honda. . . el hombre frente al paisaje, frente a la vida” (en Orquera 2009a).

26. Esto a pesar de que en 1952 el Chivo pierde su puesto en la dirección de estadística de la provincia por haber cuestionado el descuento forzoso a los empleados estatales para construir el “monumento al descamisado”.

27. El “barbudo” es una forma habitual de referirse a Manuel J. Castilla.

28. Su hijo considera esa composición como una de las mejores; cuenta que cuando murió Galán su papá fue a pedirle a la viuda permiso para musicalizar sus temas, ya que “era muy estricto en sus cosas” (en Orquera 2009c).

29. El "Lote Prediliana" se refiere a un asentamiento del Ingenio Ledesma, en Jujuy, que estaba habitado por trabajadores de los cañaverales que descendían, en su mayoría, de pueblos originarios: chaguancos, maticos y chiriguanos.

30. Soria, diez de cuyos amigos son desaparecidos de la dictadura, explica que aunque el Chivo estaba en total desacuerdo con los militares, tal sentimiento no se transportaba en forma directa a su obra, ya que al componer estaba "como en otro mundo". Por su parte, el hijo del Chivo tuvo que emigrar en el '77, por cantar "canciones de protesta" (en Orquera 2009b y c).

31. Gentilini caracteriza a su amigo como un "anarco a su manera: sin acción exterior y sin acción partidaria ni nada", escéptico respecto al comportamiento de "los agentes operativos" de "esta sociedad" (en Orquera 2009 a).

32. Los casos más notorios son los que expresan rebeldía y resistencia a los valores del mercado, como el del grupo de rock argentino "Patricio Rey y los redonditos de ricota", el primero en construir su popularidad al margen de los medios; en el terreno político, es clásico el caso del Che Guevara (más allá de la utilización mediática que se hizo de su imagen a su muerte). Por el contrario, en países poderosos, como los Estados Unidos, el imaginario dominante incide en la conversión de los descendientes de inmigrantes, como se ve en el caso de Richard Rodríguez, quien en *Hunger of Memory* narra su asimilación al paradigma anglosajón a pesar de su pertenencia a una familia de inmigrantes mexicanos.

Bibliografía

Consulta general:

- Ballent, Anahí y Adrián Gorelik. 2001. "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis". En *Nueva historia argentina*, Vol. 6, ed. Alejandro Cattaruzza, 143-200. Buenos Aires: Sudamericana.
- Blache, Martha. 1983. "El concepto de folklore en Hispanoamérica", *Latin American Research Review* 18,3: 135-148
- Bourdieu, Pierre. 1983 [1971]. "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase". En *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 9-35.
- Chamosa, Oscar. 2008a. "Turismo, patrimonio y comunidades rurales en el NOA: una perspectiva histórica". Conferencia presentada en el Simposio "Formación, apogeo y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1930-1976, 13-14 de marzo, San Miguel de Tucumán, Argentina.
- . 2008b. "Indigenous or Criollos?: The Myth of White Argentina in Tucumán's Calchaquí Valley, 1900-1945", *Hispanic American Historical Review*, 88,1: 71-106.
- Cheín, Diego. 2007. "Presiones sociales en la definición de lo auténtico. La reacción de los folklorólogos frente a la circulación del folklore en industrias culturales". Ponencia presentada en las Jornadas Nacionales "Transformaciones, prácticas sociales e identidad cultural", 10-12 de mayo, San Miguel de Tucumán, Argentina.
- Cohen Imach, Victoria. 1988. "Los caminos de un editor: Alberto Burnichon", *Proa en las letras y en las artes*, 33: 85-90.
- Cortazar, Augusto Raúl. 1954. *Qué es el folklore*. Buenos Aires: Lajouane.

- Deza, Leopoldo. 2006. *Solo en mi rancho. Cancionero de Rolando Valladares*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Guha, Ranajit. 1988. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India", *Selected Subaltern Studies*, eds. R. Guha y Gayatri Spivak, 37–44. Oxford: Oxford University Press.
- Mignolo, Walter. 2000. *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Orquera, Yolanda Fabiola. 2006. "Gerónima Sequeida: intervención en el imaginario de 'lo argentino' desde el 'canto de la tierra'". En *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, coord. Zulma Palermo, 207–228. Córdoba: Ferreira Editora.
- . 2008. "Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino", *Studies in Latin American Popular Culture* (Arizona) 27: 185–205.
- Risco Fernández, Gaspar. 1991. "Gerónima Sequeira, cantora: trabajo y conciencia crítica". En *Cultura y Región*, 237–254. Tucumán, Centro de Estudios Regionales e Instituto Internacional "Jaques Maritain."
- Swartz, David. 1992. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Valladares, Leda. 1973. "La sustancia salvaje del canto", *Clarín*, 8 de marzo.
- . 1992. "Oír la vida". En *Cantar la vida*, ed. Leopoldo Brizuela, 39–68. Buenos Aires: El Ateneo.
- Valladares, Rolando "Chivo". 1982. "Nabor Córdoba. Así lo recuerdo", *La Gaceta*, 14 de junio: 8.
- Williams, Raymond. 2001 [1973]. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- . 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1995 [1981]. *The Sociology of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Entrevistas a Rolando "Chivo" Valladares:

- Del Mazo, Mariano. 2004. "El legado de un folklorista fundamental". *Clarín*, 26 de mayo, Sección Espectáculos.
- Espinosa, Roberto. 2002 "El canto es la cosecha de todas las angustias". *La Gaceta*, 10 de noviembre, Sección Espectáculos.
- Korstanje, Fernando, y equipo. 2002. "Entrevista a Rolando Valladares", transcripción de la filmación en VHS sin editar.
- Micheletto, Karina. 2006. "Rolando "Chivo" Valladares, 88 años bien vividos" *Página 12*, 30 de agosto, Suplemento Espectáculos.
- Núñez, Luciano. 2005. "El canto es el desgarrar del hombre". *Siglo XXI*, 3 de agosto, Suplemento "Caballo Verde."
- Plaza, Gabriel. 2000. Ante el último patriarca del folklore", *La Nación*, 11 de junio, tercera Sección.
- Senanes, Gabriel. 2001. "Le pedí a Dios que me hiciera cantor", *Clarín*, 14 de mayo, Sección Espectáculos.
- Sin firma. 1999. "Una vida en tiempo de vidala". *La Gaceta*, 14 de febrero, Sección Espectáculos.
- Sin firma. 1991. "Un músico que tiene todo en contra, salvo el instinto". *La Gaceta*, 9 de diciembre, Sección Espectáculos.

Sin firma. 1989. "Uno es como un yuyo del paisaje". *La Gaceta*, 21 de mayo, Sección Espectáculos.

Sin firma. 1967. "El canto del tarco viejo". *Última Línea*, 19 de marzo: 22.

Entrevistas realizadas a otros músicos:

Orquera, Yolanda F. 2007-2009. Comunicación vía correo electrónico con Leopoldo Deza.

———. 2009. "Entrevista a Eduardo Valladares". San Miguel de Tucumán.

———. 2009. "Entrevista a Luis "Pato" Gentilini". San Miguel de Tucumán.

———. 2009. "Entrevista a Néstor "Poli" Soria". San Miguel de Tucumán.