

FABIOLA ORQUERA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto Superior de Estudios Sociales
(CONICET-ISES)
faorquera@gmail.com

**Leda Valladares, poeta:
misticismo existencial en un campo literario de provincia**

*Leda Valladares, Poet:
Existential Mysticism in a Provincial Literary Field*

Leda Valladares (1919-2013), reconocida intérprete y recopiladora de coplas en el norte argentino, se ha destacado también como poeta y cancionista. Este corpus incluye una sección en la revista *Cántico* (1940), los libros *Se llaman llanto o abismo* (1944), *Yacencia* (1954), *Mutapetes* (1963), *Camalma* (1971) y el disco de canciones *Solamente* (1964). Tomamos las tres primeras obras para internarnos en un misticismo contemporáneo atravesado por una actitud existencialista y una subjetividad provinciana y proto-feminista, mostrando la particular asimilación de lo occidental que se da en escritores no centrales.

PALABRAS CLAVE: literatura argentina, vanguardias en provincias, poesía mística, existencialismo, generación del cuarenta.

Leda Valladares (1919-2013), a well-known performer and collector of Northern Argentinian *coplas*, is also known for her work as a poet and song-writer. The corpus studied in this article includes a section of the journal *Cántico* (1940), the books *Se llaman llanto o abismo* (1944), *Yacencia* (1954), *Mutapetes* (1963), *Camalma* (1971) and the album *Solamente* (1964). We will use the first three works to delve into a contemporary mysticism permeated by an existentialist attitude and a provincial and proto-feminist subjectivity, in order to show the particular assimilation of the Occidental culture by non-central writers.

KEYWORDS: Argentinian literature, avant-gardism in provinces, mystic poetry, existentialism, the generation of the 1940s.

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2017

doi: 10.19130/iifl.ap.2017.2.803

Introducción

Si hay un camino que conecta la práctica musical, filosófica y poética en Leda Valladares (1919-2013) es la idea de que un ámbito primigenio y seminal precede al desarrollo histórico. Su escritura está articulada desde una percepción del mundo caracterizada por la ilusión de que esa instancia a-temporal podría ser restaurada mediante la experiencia poética. Latente en el trasfondo de todo lo visible, mantendría la potencia vital en estado puro y estaría imbuida de un sentido sagrado. Esa concepción pre-ontológica del mundo toma forma sobre todo a partir del encuentro con el canto con caja en los valles calchaquíes, al norte de Argentina, alrededor de 1942, y con los tambores de la macumba en San Salvador de Bahía, al regresar del primer viaje que hizo a Europa en 1948 (Valladares 1992). Según recuerda la escritora, esas experiencias le impusieron un distanciamiento iniciático y la llevaron a buscar una “virginidad cultural” en prácticas musicales alejadas de la tecnología. Asimismo, emprende su tarea poética bajo la premisa de que a la vida “tenía que agarrarla desde el cero, desde el silencio y la prehistoria” (1978: 21).¹

El resultado es una poesía mística a contra mano, en la que la experiencia de lo sagrado se presenta como su propia negación (Milone 2013), según puede notarse en la selección publicada en la revista *Cántico* (1940) y en los libros *Se llaman llanto o abismo* (1944) y *Yacencia* (1954), que se hace eco del ambiente intelectual de París, donde vivió junto a María Elena Walsh desde 1952 hasta 1956 (Dujovne 1982; Walsh: 125-129; Valladares 1992: 51). Una segunda etapa —a ser considerada en un artículo posterior— se extiende entre los años sesenta y setenta, cuando escribe *Camalma* (1972), las canciones del disco *Solamente* (1964), reeditado con el nombre de *Canciones de Leda Valladares* (1972), y la colección de microrrelatos *Mutapetes* (1964).² En

¹ Su afán de explorar esas formas primigenias hizo que a mediados de los sesenta ensayara unas “gutturaciones primitivas” de la voz en el taller de electroacústica dirigido por Francisco Kropfl, en una experiencia llamada “Precanto a orillas del canto” (Valladares 1978: 20-21).

² Uno de los estímulos recibidos en Francia se manifestó en la decisión de investigar organizadamente las culturas ancestrales, siguiendo los pasos de Alan Lomax, director de la colección Folkways, a quienes Leda había conocido en Londres, y del matrimo-

1978 la Universidad Nacional de Tucumán publica *Autopresentación* (1978), autobiografía breve presentada en una conferencia pronunciada en un ciclo organizado por el Instituto de Pensamiento Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras.

Según se espera mostrar, la obra poética de esta artista se ubica en el reducido espectro de la poesía mística argentina del siglo xx, que, de acuerdo al salteño Santiago Sylvester, no cuenta con muchos cultores porque “Dios ya no tiene revelación”. Entre los que persisten reconoce a Héctor Viel Temperley, Jacobo Fijman y Ricardo Molinari (Sylvester: 138), mientras que la investigadora María Gabriela Milone (2014) incorpora también a Hugo Mujica, Hugo Padeletti y Óscar del Barco. Estos autores se ubican en un paradigma post-nietzscheano en el que prima la idea de la “muerte de Dios” según la articulación que hace Georges Bataille en el poemario *Lo arcángelico* (1944) y en la *Summa ateológica*, compuesta por *La experiencia interior*, *El culpable* (ambos de 1943) y *Sobre Nietzsche* (1945). Sobre el precedente de los poetas malditos, la inscripción de esa nueva mística, que Bataille se resiste a nombrar como tal (1973) tiene lugar en el cruce entre el dolor, la culpa y el goce.

En esa línea, Milone sostiene que la experiencia religiosa contemporánea se da en el “vaciamiento de lo sagrado, en el afuera de las religiones y de sus prácticas específicas”, destacando que en los poetas por ella seleccionados se da un “viraje de la razón hacia su lado oculto, desconocido e innominado por el lenguaje conceptual” (2014: 11) Por el contrario, la poesía religiosa convencional afirma la creencia en una comunicación con lo trascendente (12 y 16).

La poética de Valladares se inscribe en el nuevo paradigma, aun cuando no se ubique en una corriente específica: “Escribo poesía porque creo que sólo este género se hace cargo de la vida profunda, que no es conversable y ni siquiera narrable. Nunca me han preocupado los ismos. Mis versos no pretenden el ingenio ni la originalidad, sino iluminar ese misterio total que padecemos a ciegas y a locas, recoger esa agonía. Cada palabra es un tacto en la tiniebla [...] la misión de la poe-

nio de musicólogos Béclard-d’Harcourt, estudiosos de la música incaica en el Cuzco, quienes visitaron a Leda en París (Dujovne: 66).

sía no es otra que acompañar en lo inconsolable” (cit. en Colombres: 7). Tal reflexión transparenta una mística tensada entre la fe religiosa que ciertamente profesaba y una angustia existencial generada por el fin de las certezas, confluencias expresadas en estéticas occidentales —existencialismo y surrealismo—, asimiladas desde una identidad provincial-na atraída por el trasfondo andino de su región.

La religiosidad para ella se manifestaba en un lenguaje nutrido en palabras que remitían a lo sagrado y en la creencia de que los espacios agrestes conservaban prácticas primigenias que habían sido pervertidas por la cultura urbana (Rébora ca. 1995; Valladares 1978 y 1992). Consultada en una ocasión sobre su actitud ante la vida, respondió que era “totalmente metafísica y religiosa” y que el dominio de la información y la técnica se debía a una decadencia “de los instintos metafísicos del hombre” y de la cultura “esotérica, primitiva, cósmica, ancestral”, que para ella remitía “a las fuerzas del Cosmos” y sobrevivía en regiones a salvo de la civilización (Mozas 1978). Sentía dolor por la pérdida del vínculo seminal con lo divino y de alguna forma concebía el acto poético como una vía ritual para que esa re-ligazón con el Universo volviera a ocurrir. Sin embargo, la imposibilidad de revivir totalmente esa armonía le producía una sensación de intemperie y carencia, de no-saber y estar “en medio del páramo absoluto”: “No me justifico mi Dios. / Escribo como el terror manda, / aprendo como de paso, / sufro como si fuera para siempre. Y no sé / Nunca sabré” (Valladares 1978: 22).

Ese núcleo de sentido reviste a su vez un cariz autopoietico, en cuanto se regenera mediante interrelaciones dinámicas que buscan “conocer el conocer” y reflexionar sobre la propia práctica.³ Valladares sostiene que la poesía “no libera sino aguza” y que se puede “estar escribiendo años con los mismos síntomas, con las mismas opulencias y carencias”, porque “el ser siempre insiste en agravarse” (1978: 10). Por eso desde *Yacencia* sus libros nacen a partir de poemas publicados previamente, que dan lugar a otros, ampliando el universo preexistente.

Antes de internarnos en las obras nótese que el hecho de que esta escritora se mantuviera al margen de corrientes estéticas y grupos lite-

³ Apelamos a un paralelo con el concepto de Humberto Maturana y Francisco Varela (1995: 162).

rarios —incluso de “La Carpa”, formado en 1944 y fundamental para el noroeste—, optando por una práctica individual y una posterior entrega al estudio de músicas ancestrales, hizo que su obra poética no se difundiera en forma consistente. Ha sido incluida en algunas antologías de su provincia y su región, mientras que a nivel nacional solamente integra *La erótica argentina*, compilada por Daniel Mujica.⁴ En efecto, la mística de la poeta tucumana por momentos se manifiesta en ese tono poco frecuente en la literatura argentina, excepto por algunos autores entre los que destacan Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik (Piña 2012: 125 y 126).

Joven vanguardista en provincia

Leda Valladares nació en una familia tradicional dada al canto popular y la poesía y rápidamente se convirtió en representante emblemática del auge cultural de su provincia.⁵ Integró la primera camada de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, institución que al crearse, en 1939, impulsó la formación de un campo literario pujante y recibió a profesores provenientes de las universidades de La Plata, Buenos Aires y ciudades europeas que sufrían los efectos de la Segunda Guerra Mundial (Martínez Zuccardi 2012). Después de cursar el primer año de la carrera de inglés cambió a Filosofía y Pedagogía, asistiendo a clases de docentes reconocidos, como Eugenio Pucciarelli, Aníbal Sánchez Reulet, Marcos Morínigo, Enrique Anderson Imbert, Renato Treves, Lore Terracini, Clemente Balmori, Luzuriaga, Risieri y Arturo Frondizi y Elsa Tabernig (Valladares 1992: 47). Esos años, recordados por ella como de “felicidad intelectual, un

⁴ De acuerdo con Soledad Martínez Zuccardi, sólo mencionan a la autora Marcos Morínigo en un artículo sobre poetas del noroeste (1954: 80), David Lagmanovich en un estudio comparado entre las revistas *Cántico* y *Canto* y Octavio Corbalán en su libro sobre literatura del noroeste argentino (2008: 46), siendo algunas de sus creaciones parte de *Poesía de Tucumán Siglo XX*, de Gustavo Bravo Figueroa (1965) y *Antología poética tucumana en el sesquicentenario*, de José A. Cresseri (1966).

⁵ Su madre, Aurora Frías, pertenecía a una reconocida familia de la provincia de Santiago del Estero; su padre, Fermín, fue escribano, cantante aficionado y poeta, autor de dos libros (Billone y Marrocchi: 25-31).

gozo de pensar y de crecer” (1978: 11), significaron el contacto sistemático no sólo con el pensamiento contemporáneo europeo, sino también con la literatura española y la literatura francesa, sobre todo con el simbolismo y el surrealismo.

A su vez, su espíritu rebelde y creativo la llevó a explorar tanto la poesía como la música popular, gusto que compartía con su hermano Rolando —conocido por el sobrenombre de “Chivo”— lo que la puso en contacto con otros jóvenes que se convertirían más tarde en referentes nacionales del jazz y el folclore, como el salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón, el santiagueño Adolfo Abalos y los bonaerenses Lois Blue, Rodrigo Montero y Enrique “Mono” Villegas (Valladares 1992: 43). Hijos de familias connotadas, entre todos daban vida a una bohemia que se delineaba a contracorriente de las preferencias culturales de su clase. Dirimiéndose entre tradición y vanguardia, Leda Valladares alternaba el aprendizaje de clarinete y el canto de blues con la participación en un cuarteto femenino dedicado a la música renacentista.⁶ Pronto su encuentro con el canto con caja, estigmatizado por la estética burguesa, significó una “seducción de la barbarie”, ya que se sintió subyugada por el carácter “salvaje” que percibía en ese tipo de música (1992: 45-46 y 54-57).

Al mismo tiempo comenzó a sentir la urgencia de “escribir lo inconversable, las taquicardias y oquedades de la vida”, sacándose lo que llamaba “la congestión de existir” (1978: 10). Sus primeras publicaciones aparecieron en las revistas *Tucumán*, en 1940, y *El mar y la pirámide*, en 1941 (Billone y Marrochi: 29 y 32), aunque son los siete poemas incluidos en el primer número de la revista *Cántico*, junto a otros de Guillermo Orce Remis, los que consiguen un cierto reconocimiento. Si bien esta revista sólo llegó a lanzar tres números, alcanzó relevancia por estar dedicada a los jóvenes de provincias. Su fundador, Marcos Morínigo, se había formado en el Instituto de Filología Amado Alonso de la Universidad de Buenos Aires —ámbito de renovación y especialización de la crítica literaria argentina— y había realizado destacadas estancias

⁶ Este cuarteto se transformaría después en el Coro Universitario, que contribuiría a alimentar el campo de la música académica de la provincia, fortalecido por la llegada de músicos europeos con amplia trayectoria (Lajmanovich 2010).

en el exterior (Martínez Zuccardi 2010). Su ingreso a la Universidad Nacional de Tucumán respondía a su decisión de fortalecer las literaturas relegadas por las reglas de circulación y legitimación imperantes, para lo cual promovió entre sus alumnos el ejercicio intelectual y creativo, teniendo como modelo el patrón cultural en el que se había formado; Valladares dice de él: “me encendía la chispa y me prestaba su saber” (1978: 11). En esta tarea estaba acompañado por el escritor Enrique Anderson Imbert, quien había estudiado en la Universidad Nacional de La Plata y organizaba tertulias en su casa para acercar el ambiente cultural tucumano al más cosmopolita de Buenos Aires.

El gran desafío de Morínigo consistió en hacer que las revistas literarias argentinas, interesadas sólo en lo que ocurría en el exterior, conociesen a los escritores emergentes en el resto del país. En el “Pórtico”, incluido en el primer número de *Cántico*, pide a intelectuales notables —Ricardo Rojas, Francisco Romero, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, Victoria Ocampo, Juan Alfonso Carrizo, Juan Carlos Dávalos, Bernardo Canal Feijóo, Juan Mantovani, los tucumanos Alberto Rougés, Ernesto Padilla y Alfredo Coviello, entre otros— que contribuyan a extender el espectro literario más allá de Buenos Aires. Para él la crítica literaria, lejos de constituir el ejercicio de un gusto reproductivo del canon, debía ser capaz de modificar los criterios de constitución del mismo, multiplicando los centros de interés y modificando el modelo geo-literario vigente: “Contrariamente a lo que suelen publicar las revistas literarias argentinas, que dan toda clase de noticias acerca de lo que ocurre en todo el mundo y descuidan lo que sucede en las provincias, CÁNTICO aspira a reflejar en sus páginas las actividades poéticas del interior” (1940: 3).

El empeño no fue en vano: la publicación recibió la felicitación de Francisco Romero y contribuyó a que Frida Schultz y Juan Mantovani, de quienes la tucumana señala que fueron “un amparo y una esperanza que exigía” (1978: 11), impulsaran la aparición de su primer libro. Por su parte, el crítico David Lajmanovich, discípulo de Morínigo en la Universidad Nacional de Tucumán, estudió a los poetas de *Cántico* en paralelo con la “generación del cuarenta”, que reunía a los escritores nucleados en la revista *Canto*, editada el mismo año en Buenos Aires. Mientras éstos buscaban su propio perfil sin lograr desprenderse de la

huella del grupo Martín Fierro, los de *Cántico* admiraban al modernista boliviano Ricardo Jaimes Freyre, residente en Tucumán a principios del siglo xx, al tiempo que buscaban características propias. Más allá de las diferencias derivadas de los contextos locales, ambos grupos compartían una sensibilidad articulada en torno a la angustia generada por la Segunda Guerra Mundial y el avance del fascismo (Lajmanovich: 5 y 12). En ese clima, los intelectuales españoles exiliados del franquismo se vincularon a dos revistas culturales, la mexicana *Cuadernos Americanos* y la argentina *Realidad*. En ellas publicaron, entre otros, Risieri Frondizi y Fryda Schultz de Mantovani, de la Universidad Nacional de Tucumán, y Juan Ramón Jiménez (González Neira: 16-17), uno de los mayores referentes de este momento.

La afinidad entre *Canto* y *Cántico* se vio corroborada en la relación que se estableció a fines de la década del cuarenta entre Leda Valladares y María Elena Walsh. Ésta había frecuentado desde muy joven a los miembros de la generación del cuarenta, y se había consagrado con la publicación de *Otoño imperdonable* (1948). Por este libro Jiménez la invitó a residir en su casa en Riverdale, en Estados Unidos, donde le enseñó diversos caminos hacia la poesía, entre ellos el del sustrato que proviene del folclore (Copello: párr. 15). Éste fue uno de los aspectos compartidos por las artistas, además de la admiración por la obra del andaluz y el disfrute generado por la lectura de *Otoño imperdonable* en Valladares, motivo del inicio de la correspondencia postal que derivaría en el viaje a Francia.

En el tango *El 45*, versión femenina de *Tiempos viejos*, de Manuel Romero y Francisco Canaro, Walsh describe en pocos trazos el clima social y político de la década, haciendo referencia no sólo a la sociabilidad de entonces, sino también a Juan Domingo Perón y a la bomba lanzada en Hiroshima.⁷ En ese marco, y en un momento de auge económico para Argentina, estas jóvenes se lanzaban a la exploración artística, aun en contra del mandato familiar y del modelo femenino que las

⁷ “Te acordás hermana que desde muy lejos / un olor a espanto nos enloqueció: / era de Hiroshima donde tantas chicas / tenían quince años como vos y yo”. El tango fue cantado por su autora en el recital “Juguemos en el mundo”, realizado en 1968, en plena dictadura de Juan Carlos Onganía, desafiando la censura al introducir temas políticos y referir a Perón mediante la expresión “El que te dije” (Dujovne: 136).

relegaba al ámbito doméstico.⁸ Sin embargo, ello no modificaba la adscripción política de la élite social a la que pertenecían, profundamente antiperonista; de hecho Walsh señala que el viaje emprendido en 1952 había sido pensado como una aventura y como un “auto exilio de una tierra que se le hacía irrespirable” (Dujovne: 45). El regreso, en 1956, estuvo en parte motivado por el golpe de 1955 y el exilio de Perón, que se asociaba a la posibilidad de un “renacimiento cultural”. La realidad fue distinta y el dúo terminó por separarse.

Una impronta místico-existencial

Mientras que la práctica musical, investigativa y docente de Leda Valladares está animada por un sentido afirmativo y celebratorio del canto ancestral, su poética conlleva una tensión entre la gravitación de lo telúrico, el sentido religioso de la vida y la duda existencial. En ese sentido, a su escritura le cabe la atribución que hace Lajmanovich a la obra de Orce Remis, de una “alta” y “ascética belleza”, de un hermetismo permeado por la nostalgia por “un Dios no siempre fácil” y un aliento metafísico inserto “en el vivo meollo de lo poético” (2010 [1974]: 404). Hemos señalado ya su vínculo con corrientes contemporáneas de pensamiento, a las que se deben sumar referentes literarios reconocidos por ella, como el Pablo Neruda de *Residencia en la tierra*, Federico García Lorca, Rainer María Rilke, Arthur Rimbaud (Valladares 1978: 12 y 29) y el ya mencionado Jiménez. Sin ceñirse a un movimiento estético específico, su universo emana un aire de familia con la poética de Olga Orozco y Pizarnick, con quienes comparte la admiración por Rimbaud y a quienes conocerá cuando se traslade a vivir a Buenos Aires.⁹

⁸ Valladares señala que ingresó a la universidad porque no quería quedarse en casa “tejiendo y esperando al príncipe azul” (1992: 43), mientras que María Elena vio en el viaje a París un modo de “salvarse” del matrimonio (Dujovne: 45). Por su parte, la fotógrafa Sara Facio, quien establecerá después una relación con Walsh, afirma: “Yo siempre fui una feminista *avant la lettre*” y recuerda que cuando decide especializarse en Europa, a comienzos de los años cincuenta, le dice a su padre: “Yo te pido permiso, pero si no me lo das, me voy igual” (22).

⁹ Valladares y Pizarnick se conocieron en casa de Orozco (Piña 1992); ambas compartían una identidad bisexual, más definitivamente homosexual en el caso de la primera,

Adentrándonos en los poemas de *Cántico*, se advierte la ausencia de referencias directas al paisaje local, ya que, apartada de cualquier estética regionalista, la escritora elabora una propuesta más sutil, anudando elementos inanimados que remiten a un trasfondo anterior al tiempo del hombre: la roca, las hojas secas, el viento y las nubes. El impulso metafísico y el sentimiento místico secularizado se expresan a menudo a través de elementos del reino mineral. En “*Vértigo*”, que abre la serie, expresa la angustia existencial causada por la propia condición intelectual, ante la que se opone el deseo de un afuera de la vida que es pensado en clave romántica: “Si yo pudiera arrancarme el pensamiento...! / Convertirlo en algo inerte y arrojarlo / en un abismo de paz y olvido / Incrustarlo en un paisaje de neblina / y dejarlo dormir en la indiferencia de lo estático...”

Ese estado de angustia motivado por una causa indefinida parece vincularse con un deseo que no se concreta y cuya posibilidad, que a su vez se teme, articula el poema en forma de auto-figuraciones que se proyectan en elementos inertes del paisaje: “Amortajada en silencio y quietud / lejos de la esperanza / Quizás podría llegar a ser piedra. Hoja seca. Ceniza. / Piedra... ¡Y fundirme en lo insensible! / Hoja seca... ¡Y columpiarme en el viento! / Ceniza... ¡Y embriagarme de espacio! / ¡Ceniza y ráfaga para adentrarme en la nada! / [...] / ¡Ser suspiro de viento y deslizamiento de nube!”

Una característica que persistirá en obras posteriores, consiste en una conciencia absorta ante el hecho de la vida y la existencia de todas las cosas, que la lleva a elaborar una instancia que se piensa como no-lugar y a la vez como ombligo del mundo o pre-tiempo en el que nada tiene nombre aún y al que se puede regresar mediante el lenguaje poético, como en “*Al fondo*”: “Detrás de las cosas... / donde las ideas no existen, / donde se pierden los nombres [...] / Donde la mordaza de las formas / nunca ha vivido; / Y donde las almas se contemplan en la intuición / Allí, he recorrido impetuosamente” (1940: 8). Si por un lado la palabra poética nace del ensimismamiento y la caída en las profundidades del

excepto por un noviazgo con un músico en su temprana juventud. La sociedad tucumana aceptaba sus transgresiones —que no implicaban abiertamente lo sexual, aunque podía deducirse, sobre todo desde su regreso de Francia— porque las tomaba como un rasgo de excentricidad motivado por su notable talento musical y literario (Piossek 2015).

yo, ese sentimiento es a la vez expresión de un impulso metafísico que lleva al propio desdoblamiento, como en “Incorporación”: “Ayer existía o estaba impávidamente amontonada? [...] / No quiero saber si era ausencia mía o de la vida [...] / Sólo sé de este coágulo de tiempo, / este momento de vida espesamente humano [...] / ... la intimidad de lo extraño / está estrujándome hondo” (1940: 7)

Así, la colección incluida en *Cántico* despliega los ejes de su creación futura: la búsqueda del origen del lenguaje en una especie de instancia pre-lingüística y pre-sonora; la percepción asombrada de la propia existencia; la identificación con elementos del paisaje como paliativo ante la angustia que produce la percepción del tiempo, captado en la forma del “movimiento de lo quieto”, el peso de los pensamientos y la “tirantez de la idea”.

La obra siguiente, *Se llaman llanto o abismo*, va precedida por un epígrafe extraído del poema “Navegante”, de Juan Ramón Jiménez: “Me impongo a la oscuridad / libre (no quiero la estrella) / Cara a lo negro infinito, lo negro inmenso me orienta”. A continuación, se lee un epígrafe de la autora en el que reafirma el perfil existencialista ya manifiesto en *Cántico*: “Somos, si tenemos quien nos mire. / A los que me han mirado”.¹⁰ El párrafo siguiente subsume esa angustia en una concepción religiosa de la creación, representada mediante una dimensión figurativa de lo sobrehumano: “Hay una grieta honda y dolorida”, que provendría de una perforación profunda y llegaría hasta los cielos: “De ella surgen vapores rojizos, azules vientos que se agitan como una llamada de voces desconocidas”; en esa grieta asoma un rostro vacilante, que “gira en su vértigo” sin dejarse consumir por “la llama sagrada”. En referencia a ese rostro concluye: “Su lucidez tiene la materia de un corazón humano y la incorporeidad de un ángel” (Valladares 1944: s/p)

Es posible desarmar el hermetismo de la imagen mediante la referencia a la imaginería cristiana —representaciones figurativas de Dios y los ángeles en los cielos— y la andina, en la representación del viento y la

¹⁰ El poeta santiaguino Nicandro Pereyra, integrante de La Carpa, en una breve nota sobre este libro publicada en el diario *Clarín* el 30 de mayo de 1948, destaca su hermetismo, la “intensidad de sus imágenes”, el misterio y el tono melancólico. Interpreta el epígrafe como “una espontánea confesión femenina”, sin advertir que envuelve una concepción existencialista de la subjetividad.

presencia de la tierra como factor generador de sentimiento. En efecto, la conexión con el mundo calchaquí se vuelve manifiesta cuando se tienen presentes las descripciones del folclorólogo Adán Quiroga: Huayrapuca “quiere decir Viento colorado, que para la gente de los valles vale como ‘remolino de viento en días de tempestad’, el cual remolino aparece de color rojizo porque levanta a los aires el polvo gredoso de los terrenos secos y áridos” y se caracteriza por su capacidad de fertilizar (1929: 38). La tierra —y su grieta misteriosa, que remite al mito de la Salamanca—, el viento y el fuego divino —Illapa— se entrelazan para enmarcar el estado de angustia que sufre el sujeto impregnado en el pensamiento contemporáneo, cuyo Dios es tan perenne como vacilante, grave y lúcido a la vez que humano en su corazón, pasible de sentir el vértigo que le causa esa fuerza vital irreprimible que se encarna en el viento y la emanación antigua de la Pachamama. La poética de Valladares se inserta así en una cosmogonía en la que lo sagrado calchaquí se entrelaza con lo sagrado cristiano, coexistiendo simultáneamente y quedando ambas cosmovisiones sujetas a la deriva de los paradigmas filosóficos de su tiempo. Lejos de cualquier relación armónica con el universo, los elementos del reino mineral y vegetal remiten a una especie de paraíso perdido.

El conjunto de textos introductorios se cierra con unas palabras de Fryda Schultz, quien define a la escritora como “el alma suspendida sobre su propio abismo de poesía”. Por su parte, ésta concluye su libro agradeciendo al matrimonio Mantovani por haber inspirado la impresión de los 160 ejemplares numerados y firmados. El conjunto de catorce poemas, algunos de los cuales serán incluidos en libros posteriores, retoma la angustia metafísica para entrelazarla con una especie de animismo que se constituye en paralelo con el gusto por el canto andino, que comienza a hacerse presente. Pero, sobre todo, se intensifica la enunciación mística, como se puede advertir desde los títulos de los poemas: “Cariátide”, “Mano de la ansiedad”, “Égloga”, “A la inminente”, “Convocación de las sombras”, “Para la seriedad del ángel”, “Retorno”, “Te escucho entre lo que nunca muere”, “La que es de Dios”, “Me sostiene el mundo”, “El inmóvil”, “Lento”, “Rostro velado” y “Ojos de la poesía”. Para dar una idea del conjunto, a continuación se señalan algunos lineamientos en el primer poema y se destacan las marcas preponderantes en el corpus restante.

“Cariátide” se interna en una instancia de despojo habitada por el vacío, las sombras, la monstruosidad y el sueño, asumidos como partes de una dimensión del universo. La capacidad de presentir ese caos original como una dimensión metafísica genera el efecto poético: “Voy hacia el viento que perturba / hacia la monstruosidad del sueño / Se mira tan hondo que se ve sólo el vacío / y la noche despedazada, llorando entre las sombras / Algo fatal transcurre / la sonrisa que se tuerce, la quietud, el universo. / Algo que es sollozo entre las cosas queridas” (Valladares 1944: s/p). Esta línea creativa se mantiene como una constante, al punto que en la conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán en 1978 se refiere al proyecto “Precanto a orillas del canto”, desarrollado con Francisco Kroepfl y basado en una “estética del vacío” que concibe la existencia de “marañas prenatales, ancestrales sonoridades psíquicas” (20).

Formada en la religión católica, el misticismo de Leda se manifiesta dentro de ese universo emocional y se construye en función de referencias literarias renacentistas que incluyen la simbología bíblica, sobre todo del *Cantar de los cantares*, en la reinterpretación de san Juan de la Cruz. Es así como el universo poético se teje sobre una serie de palabras recurrentes: ante todo, el alma, a la que se asocian emociones, acciones o imágenes que dejan aflorar la angustia ante lo infinito: tristeza, dolor, delirio, locura, mirada, vértigo, viento, oscuridad, sombras, tiniebla, desesperación, llanto, sollozo, pena, incertidumbre, turbación, desconsuelo, soledad, angustia, escalofrío, estremecimiento, ferocidad, desolación, nostalgia, muerte; otra serie se relaciona con espacios que ponen en riesgo la precaria sensación de seguridad de la experiencia humana: lo inmenso, lo entreabierto, lo profundo, lo hondo, lo desconocido; el desorden, el pozo, el túnel, el entubamiento, el abismo; otra línea semántica tiene que ver con el tiempo: el principio, el alba, lo infinito, lo eterno, la noche, lo provisorio, el retorno; otra, con el universo sonoro: el silencio, el grito, el llamado y la voz para comunicarse con lo divino; el último grupo remite al culto católico: la culpa, la mortificación, el presagio, la profecía, lo angélico, el huerto (la nostalgia por el edén), la emanación, el velo, el altar, el advenimiento y el goce.

Esta organización en universos semánticos muestra que la inspiración religiosa se quiebra ante la falta constituyente de la subjetividad

contemporánea. Después de la “muerte de Dios”, la mística se define por su propia imposibilidad. Sin embargo, la obra que nos ocupa no da por sentada esa ausencia, sino que se enuncia desde una voz que se pronuncia al límite mismo de su propia creencia, en la tensión entre la experiencia mística y la evidencia de vacío, lo que produce el sentimiento de lo inconsolable (las sombras, la desesperación, la muerte). En algunos poemas es posible constatar la búsqueda de amparo, como en “Te escucho entre lo que nunca muere”, donde la confianza en lo divino da lugar a la experiencia del goce místico como tal: “Primero ha sido tu alma y después el principio / tu huella sobre el verbo y la humedad del mundo // Has advenido y no sé cómo nombrarte / indicio de cielo / estrépito invisible / presencia”.

En este tono se desenvuelve también “La que es de Dios”, aunque ya la obsesión por “el alma” comienza a mostrar las contradicciones: “Todo esto que no tiene nombre / todo esto que está íntegro y desmenuzado / rellenando el alba y la nostalgia / con cuerpo de escalofrío y mirada de pozo / [...] / que sufre y es lo insoportable”. La respuesta recrea el éxtasis místico uniendo placer y dolor en un solo movimiento, concatenando imágenes que aluden sutilmente al sexo femenino y al acto sexual en una sostenida intensidad rítmica: “Esa pulpa de látigo y acero / que es aureola, que es golpe y es entraña / nos ha hundido en un incendio de palabras y de fuerzas / para saber cómo sale y cómo llega / cómo exprime y cómo expande / aquello que llamamos alma”. El vínculo entre lo erótico, lo sádico y lo sagrado participa del campo semántico de Bataille, tensado por Eros y Tanatos.

El rezo esperanzado del *Cántico espiritual* reaparece en “Retorno” que presenta la posibilidad de una re-ligazón con lo divino: “Hombre / hijo de Dios / ponte a desnudar tu corazón / alarga tu voz / naciendo / y vuelve a rondar tu ser. / [...] / Ponte escuchando en la señal / y lleno de silencio, llama, / no ceses de llamar, / por entre ti, / por entre la última hosquedad del desorden / Hombre, / hijo de Dios, / porque en siendo / tienes que partir y llamar y hacer una voz”. Pero la plegaria entra en crisis ante la evidencia de la dependencia del Otro para existir. Así en “Me sostiene el mundo”: “Es raro / cuando me miran / recuerdo mi alma // Es triste / pero necesito miradas / y el apoyo de las tardes que se mueren. // Sufro la oscuridad y el viento / lo que se aleja sin mí y pasa / siendo lo

inaccesible // [...] // Es desoladamente triste / yo sé que tengo alma / por los que me han olvidado”. La voz poética es aquí la de un sujeto secular que percibe el vacío interior y la sensación de la propia extrañeza que genera ese estado, como en “El inmóvil”: “Porque silencio / es entubamiento de locura [...] Como sentirse entraña y letargo / y ensimismado goce / y oscuridad temblando”. En “Lento”, la interpelación ya no es a Dios, sino que se produce un desdoblamiento de la propia subjetividad, dando lugar a un diálogo en el que se prescinde del destinatario divino para dejar salir la angustia en estado puro: “Hacia el modo de lo triste te me vas alma / hacia lo susceptible y desnudo / demasiado grave / como en despedida / como en silencio de niña atormentada y oscura / dolorosamente rara”.

En “Rostro velado” la voz poética vuelve a interpelar la zona de la propia subjetividad que ha entrado en la incertidumbre: “Es la tristeza. // Busca su corredor de incertidumbre / su empecinamiento / su túnel de frío”. Y concluye con el propio distanciamiento y la escisión definitiva, en versos que remitirían a Alejandra Pizarnik, si no fuera porque ésta comienza a publicar una década después: “Que de ella se diga: es la incomprendible / la que calla / la que sola se turba // Nada necesita ansiándolo todo. / Es la inconsolable”. Y en ese tono termina el libro, cuando “Ojos de la poesía” pone de manifiesto la presencia viva del surrealismo y cancela la plegaria esperanzada de Retorno: “No he dicho aún por qué nace tu mirada / en qué se nutre para derramar lo extraño / para encender el secreto del mundo // Ah, tus ojos / espacios de soledad / de alma, tenebrosos / y translúcidos en el desasosiego / están amenazando al universo / y son solos // No he dicho aún por qué existen tan míos / tan rotundos en su angustia / No he dicho aun si se llaman llanto o abismo”.

La escritura desplegada en *Se llaman canto o abismo* no hace sino constatar la dimensión inconsolable del sujeto ante el infinito. María Gabriela Milone (59) en referencia a Nancy, señala que “no hay más que falta, y es esa ausencia misma lo que constituye lo sagrado”; siguiendo a Bataille, se explaya:

Ese espacio, el único espacio vacío y paradójico de la divinidad, queda entonces como el lugar de lo imposible, de lo indecible, de lo imponderable, de lo impensable [...] un despojo de nombres, una desposesión

de conceptos, una salida de sí de las predeterminaciones, un afuera de las representaciones. Lo que acontece en la intemperie de lo sagrado, se hace como una experiencia frente a lo que hay en el mundo, esa inmediatez que yace innominada, en el fondo de lo posible (53).

En concordancia con esa estructura del sentir, estos poemas se inscriben en una mística agónica en la que la búsqueda de comunicación con lo divino termina por encontrar una intemperie irremediable. El siguiente libro, *Yacencia*, se publica como sobretiro de *Cuadernos Americanos*. Si bien su autora no proporciona detalles sobre la vía que la condujo a esa destacada publicación, podría haber sido a través de Fryda Schultz, quien había publicado en esa revista una nota sobre *La Edad de Oro*, de José Martí, en 1953.

Este libro lleva como subtítulo “Poemas con una cantata final” e incluye una extraña dedicatoria: “Al dolor, perverso Dios de la lucidez”. Ésta pone al lector en el tono de la obra, que coincide con la concepción del mencionado escritor francés sobre la mística como experiencia interior escindida ya de cualquier certeza.

Siguiendo la idea de que se puede “estar escribiendo años con los mismos síntomas” y de que “el ser siempre insiste en agravarse”, Leda inicia *Yacencia* con partes de “Mano de la ansiedad” y “Cariátide” e intercala después otros poemas publicados en *Se llaman llanto o abismo*, ubicándolos en una sucesión que sólo marca los comienzos de cada unidad mediante el aumento tipográfico de la palabra inicial. Se incluyen por poemas “Convocación de las sombras”, “Me sostiene el mundo”, “La que es de Dios”, “A la inminente”, “Ojos de la poesía”, “El inmóvil”, “Égloga” y “Rostro velado”. Por su parte, los poemas nuevos permiten apreciar que la incidencia de las antiguas culturas y del existencialismo genera interpelaciones polémicas con la mística de san Juan de la Cruz. El encuentro con la copla calchaquí y la macumba en San Salvador de Bahía hace que las imágenes idílicas del *Cantar de los cantares* sean recreadas desde una subjetividad no-occidental en la que lo sagrado cristiano es sacudido por una identidad ancestral que reclama su lugar. Aparece así la aceptación de las características atribuidas al colonizado, practicante de estados de transe condenados por el cristianismo y catalogados como bárbaro o salvaje por los defensores de la

civilización: “En tambores lanzo agonía, / paroxismo que me corrompe. / Y tocando el furioso y lúgubre ritmo / viene el hermoso a escucharme / y el demonio a morder su vientre. // Para embrutecerme es que canto, / para oírme las raíces” (Valladares 1944: 4). Más adelante se expresa una explicación del cambio experimentado en una invocación que descrea de las del Jardín de las delicias y se torna desafiante: “Porque al fin lo sublime, dónde está?” y “Quería morir como una hermosa / quería decir adiós hasta morir. / Hubo acaso un río? / Alguien vino por mi alma?”

Esa sensación se intensifica y el “orgullo de existir” se pulveriza, dando lugar a un sentimiento que rechaza el don de lo creado: “Sólo guardo un odioso silencio / una imposible venganza / contra todo lo que existe [...] Que alguien se dé cuenta: / del mundo no me apiado. / Ah ¡el desprecio más raro! / ¡La sonrisa glacial del deseo!” (1944: 8 y 9). Sin embargo, la intensidad de la caída no abandona totalmente el lado religioso del sujeto poético, que retoma el tono de confesión, aunque sea ya por fuera de la estructura tradicional de la fe, como lo opuesto al modelo esperado; aun así reclama comprensión apelando al vínculo con lo sagrado:

Dios mío:
Yo soy un alma atroz.
Un silencio de bárbara tristeza,
Una ternura hecha pedazos contra el pecho, un pánico de amor.
Yo subo como un cántico de ira.
Yo caigo en precipicios gritándole a tus astros que me muero.
Mi alma estalla en el espacio,
Muerde el vértigo en lo súbito del viento,
Y frente a tus estrellas, frente al mar que me subleva
Me alzo en labios indignados
Para proferir lo infernalmente misterioso,
Lo que muda con escándalo de llanto en impropio.
Estoy Dios mío, estoy entre tus cosas,
Y aquí en la oscuridad de lo sublime
Me espanto y quedo murmurando:
Aire, álgido aire para ser inmensamente lo que soy:
Un infierno de sonrisas solitarias,

Una inmóvil catástrofe del alma,
Un negro resplandor (1944:10).

Esa credibilidad lacerada se presenta como resultado de la angustia existencial que se impone como estructura de sentimiento epocal dominante, con la obsesión de la muerte como trasfondo: “Cuando llegue la enorme / llamaré a todos mis tiempos para mirarla, / para asestarle mi vida y bestia de sombra. / Que mi horror del mundo, / que mi espanto de nada eternas / encaje en su hambre”.¹¹ La construcción de las imágenes remite a César Vallejo al tratar conceptos abstractos como “muerte”, “vida”, “nada” y “tristeza” como si tuvieran entidad material. Una religiosidad lúgubre y límite conserva el ritual de la invocación a una divinidad, pero hace de la alabanza un lamento: “Rezad todo el espanto de vivir / rezad furiosamente en catacumbas del alma / Moved las lenguas y la asfixia de ser” (1944: 12). La muerte, devenida en protagonista de época por efecto de la Segunda Guerra Mundial, ejerce una seducción paralela a la del amor, como muestra de aceptación del lado oscuro de los designios sagrados: “No me habléis de la esperanza. / Un rumor de tragedias invisibles, / de extrañas y lívidas desgracias / me tiene enamorada”. Las imágenes provenientes del Jardín de las delicias (la embriaguez, los violines) son retomadas y resignificadas en la línea del decadentismo y los poetas malditos.

Finalmente, *Yacencia* toma la forma de prosa para entroncar la idea de la nada con la del “estar”, el “yacer” y “el mirar”. El concepto del “estar” remite a la filosofía de Martín Heidegger y articula también la filosofía del argentino Rodolfo Kusch, quien comienza a publicar sus ensayos en esos años y con el que Leda establecerá contacto un tiempo después. La idea de “yacencia” alude a que la permanencia suprime toda acción y exacerba los sentidos, otorgando a los objetos una relevancia metafísica: “Me quedaré entre sillas a oír, entre cortinas a respirar. Me quedaré a estar. Como un llanto entre las

¹¹ Así, por ejemplo, en *Lo arcangélico*, Bataille (1982) transmite el mismo aire de desolación: “La locura alada mi locura / desgarrar la inmensidad / y me desgarrar // Estoy solo / hombres ciegos leerán estas líneas / en interminables túneles // Caigo en la inmensidad / que cae dentro de sí / más negra es que mi muerte // Negro es el Sol / la belleza de los seres es el fondo de las cuevas un grito / de la noche definitiva”.

puertas, como un sufrimiento”. Por momentos aparece el deseo de una actitud contemplativa que resguarde al ser humano de su historia y lo cobije en el ámbito divino: “Mirar es yacer, es residir en un secreto de dioses. El que ha mirado como hombre se ha vuelto atroz y maldito, peligro inmóvil y se ha preñado de noche para siempre” (1954:17). En clave existencial, entonces, el impulso místico reinterpreta la idea de que la humanidad parte del pecado de haber perdido la condición divina y experimenta el “pánico terrestre”, expresado mediante imágenes vallejianas: “Las iras sólo aman lo trágico y salvaje. El golpe de la vida. [...] La vida es lo que duele. La muerte lo que humilla” (1954: 17). En ese tono la voz poética afirma su voluntad de “asestarle” su mirada y su “silencio ennegrecido” a la muerte, irse hacia la nada, “buscar el aullido del alma” y reiterar su deseo más potente: “Que yo exista por aquellos que me miran” (1954: 20).

De este modo, el recorrido emprendido a través de las tres obras poéticas publicadas por Leda Valladares da cuenta de su singularidad creativa, al tejer una voz que articula sus vivencias tucumanas con las parisinas, participando en la estética y filosofía surrealista y existencialista desde su propio locus de enunciación. Es así como apela a las formas ancestrales de la cultura para intervenir y renovar el paradigma literario que le es contemporáneo, confrontando la mística de tradición cristiana a la angustia vital que atraviesa a su generación y a formas de religiosidad atribuidas al colonizado.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, GEORGES. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1973.
- BATAILLE, GEORGES. *Lo arcangélico y otros poemas* [1944], Madrid: Visor libros, 1982.
- BILLONE, VICENTE ATILIO y HÉCTOR IVO MARROCHI. *La actividad poética en Tucumán (1880-1970)*. Esquema y muestrario. Tucumán: Voces, 1985.
- CASANOVA, PASCALE. *La República mundial de las letras* [1999], Barcelona: Anagrama, 2001.
- COLOMBRES, ADOLFO. “Vida y caminos de Leda Valladares”, en *La Opinión*, Sección Cultural (julio, 1976): 6-7.

- COPELLO, FERNANDO. “María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros”, en *Cuadernos LÍRICO, Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 9 (2013). Disponible en: <<https://lirico.revues.org/1197>> [consultado el 15 de junio de 2016].
- DUJOVNE, ALICIA. *María Elena Walsh*. Madrid: Ediciones Júcar, 1982.
- FACIO, SARA. *La foto como pasión. En diálogo con Guillermo Gasio y Mariana Docampo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2016.
- GONZÁLEZ NEIRA, ANA. “*Cuadernos Americanos y Realidad: dos publicaciones más allá del exilio republicano en América*”, en *Revista de la Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana*, 25 (2011): 1-24. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/seeci/Numeros/Numero25/InicioN25.html>> [fecha de consulta: 1 de junio de 2016].
- LAJMANOVICH, DAVID. *La literatura del noroeste argentino*. Rosario: La biblioteca, 1974.
- LAJMANOVICH, DAVID. “Dos revistas argentinas de poesía: *Canto y Cántico*”, en *Revista Interamericana de Bibliografía XXV/I* (1975): 3-12.
- MATURANA HUMBERTO y FRANCISCO VARELA. *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- MARTÍNEZ ZUCCARDI, SOLEDAD. “Afirmación de la literatura y del perfil del ‘escritor’ en la década de 1940. La revista *Cántico* y el grupo La Carpa”, en *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural: Tucumán, 1880-1975*. Fabiola Orquera, ed. Córdoba: Alción, 2010. 107-134.
- MILONE, MARÍA GABRIELA. *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013. Disponible en: <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/e-books/TESIS-MILONE-GABRIELA-E-BOOK.pdf>> [consultado el 25 de julio de 2016].
- MOZAS, LUIS. “Leda Valladares y el significado de una expresión cultural. En el folklore, nuestra raíz” (Entrevista a la autora), en *Clarín*. Argentina (6 de abril de 1978): Suplemento Cultura y Nación.
- MUJICA, DANIEL. *La erótica argentina. Antología poética (1600-1900)*. Buenos Aires: Catálogos / El Caldero, 1994.
- ORQUERA, FABIOLA. “La Facultad de Filosofía y Letras y la consolidación de la literatura en Tucumán. Papel desplegado por Marcos A. Morinigo”, en *Docentes, científicos, artistas e intelectuales en la creación de la Universidad Nacional de Tucumán (1910-1960)*, María Celia Bravo (comp.). Tucumán: EDUNT, 2011: 253-269. Disponible en: <http://www.archivo.unt.edu.ar/attachments/054_zucardi2.pdf> [consultado el 20 de junio de 2016].

- ORQUERA, FABIOLA. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- PIÑA, CRISTINA. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- PIÑA, CRISTINA. *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- PUJOL, SERGIO. *Como la Cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- RÉBORI, BLANCA (ca.1995). Colección *retratos sonoros 09*. Leda Valladares. [Programa radial Raíces- CD] Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=2YIQ5f56068>> [y cinco partes subsiguientes; consultado el 20 de junio de 2016].
- SYLVESTER, SANTIAGO. “¿Un místico entre nosotros?”, en Walter Cassara, Cristina Piña *et al. Viel Temperley*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2011. 136-142.
- VALLADARES FRÍAS, LEDA. “Poesías”, en *Cántico*, 1 (1940): 5-9.
- VALLADARES FRÍAS, LEDA. *Se llaman llanto o abismo*. Ediciones La Plata: Fingert, 1944.
- VALLADARES FRÍAS, LEDA. *Camalma*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971.
- VALLADARES FRÍAS, LEDA. *Autopresentación*. Ciclo “La Argentina actual, por sí misma”. Tucumán: Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1978.
- VALLADARES FRÍAS, LEDA. “Oír la vida”, en *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares, Gerónima Sequeida*. Leopoldo Brizuela (ed.). Buenos Aires: El Ateneo, 1992. 39-68.
- WALSH, MARÍA ELENA. *Fantasmas en el parque*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

FABIOLA ORQUERA

Doctora en español por la Duke University, es investigadora adjunta del CONICET (ISES). Estudia cultura de Tucumán entre la emergencia del peronismo y la última dictadura militar. Obtuvo numerosas becas y premios como ensayista; ha editado *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación, apogeo y desarticulación de un campo cultural: Tucumán, 1900-1975* (2010) y ha publicado, entre otros artículos, “El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardis-

ta de la argentinidad”, en *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 5: 2 (2015), “From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party and the Latin American political folk song movement”, en *Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc After 1945* (The British Academy and Oxford University Press: 2013) y “Marxismo, peronismo, indocriollismo. Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”, en *Studies in Latin American Popular Culture* 27 (2008).