

El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad

Leda Valladares' musical project: from a romantic substratum to an ancestral, avant-garde conception of Argentine identity

Fabiola Orquera



Publisher
Diego Escolar

Electronic version

URL: <http://>

corpusarchivos.revues.org/1479

DOI: 10.4000/corpusarchivos.1479

ISSN: 1853-8037

Electronic reference

Fabiola Orquera, « El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad », *Corpus* [En línea], Vol 5, No 2 | 2015, Publicado el 26 diciembre 2015, consultado el 30 septiembre 2016. URL : <http://corpusarchivos.revues.org/1479> ; DOI : 10.4000/corpusarchivos.1479

This text was automatically generated on 30 septembre 2016.

Licencia Creative Commons: Atribución-NoComercial 2.5 Argentina (CC BY-NC 2.5 AR)

El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad

Leda Valladares' musical project: from a romantic substratum to an ancestral, avant-garde conception of Argentine identity

Fabiola Orquera

EDITOR'S NOTE

Fecha de recepción del original: 31/12/2014

Fecha de aceptación para publicación: 25/09/2015

Agradezco a Oscar Chamosa y Diego Cheín por sus comentarios a este artículo

- 1 El 21 de diciembre de 1919, pocos años después de la celebración el primer Centenario de la Independencia, cuando la ciudad de San Miguel de Tucumán —al norte de la República Argentina— era todavía una aldea, nació, a dos cuadras de la plaza central, Leda Valladares. Hija del poeta y escribano Fermín Valladares y de la santiagueña Aurora Frías, con el tiempo se convertiría en escritora, cantante e investigadora musical, llegando a ocupar un lugar destacado tanto a nivel local como nacional e internacional.
- 2 El objetivo de este análisis es mostrar que el itinerario artístico-intelectual que desarrolla a lo largo de su extensa vida (fallece el 13 de julio de 2012) encuentra su basamento en el ambiente cultural que vivió en Tucumán en los años de su formación. Para ello se indaga en la educación formal que recibió en su juventud y en su afición por el canto de las copleras vallistas, expresión musical que consideró a salvo de los gustos impuestos por el mercado. Después se vincula esa primera etapa con el proyecto de enseñanza masiva del

canto colectivo surgido en los años sesenta, tendiente a revolucionar las músicas urbanas por el recurso a lo rural y lo ancestral, y a revertir el perfil europeísta de la identidad nacional.

- 3 Se toman como fuentes los siguientes materiales: una entrevista a Lucía Piossek, amiga de la artista desde su infancia;¹ cartas intercambiadas por el prominente intelectual tucumano Alberto Rougés, relativas al desarrollo de investigaciones sobre folklore en la Universidad Nacional de Tucumán (en adelante UNT), desde la década del treinta hasta su muerte, en 1945; programas de estudios de la Facultad de Filosofía y Letras, correspondientes a los años 1939 y 1942; misceláneas periodísticas existentes en el archivo del matutino tucumano *La Gaceta*, que se inician en 1956, después de la estadía triunfal en Francia; una entrevista a la coplera Gerónima Sequeida, participante en diversas experiencias musicales con la investigadora; y tres testimonios autobiográficos elaborados por Leda Valladares cuando ya era una figura destacada de la cultura nacional.

2

- 4 El análisis de estos materiales tiene en cuenta que los testimonios autobiográficos no son objetivos, sino que están moldeados ficcionalmente por la imagen que la persona aspira a proyectar de sí misma y por la elaboración que va haciendo de sus propios recuerdos (Lejeune 1994 [1975]; Portelli 1991); por eso aquí se los contrasta con notas periodísticas, que muestran el desarrollo de ideas y proyectos en su inmediatez (lo que está sucediendo).
- 5 Uno de los aspectos a observar son las relaciones entre las élites culturales y los sujetos subalternos, que en este caso son cantoras que viven en regiones alejadas de los centros urbanos. Por su parte, la provincia de Tucumán, al estar emplazada en el límite entre la cultura urbana y los Valles Calchaquíes, ámbito de persistencia de prácticas musicales ancestrales, permite pensar en las ideas de Leda Valladares como expresión del “pensamiento de frontera” (Mignolo 1999), en cuanto ella se piensa a sí misma en ese paisaje límite entre lo “legendario” y lo “actual”:

Tucumán es punzante y cargado, intenso y meditativo (...) Sus canciones y sus cantores de corte salvaje o romántico lo marcan como un territorio delirante (...) En sus patios canta la voz más recóndita y lastimera de la zamba tucumana, extracto de tiempo y de provincia. Y en sus valles el alarido de la baguala tucumana, calchaquí como ninguna, llena de estertor metafísico.

De esos extremos pueden surgir esencias para defender un Tucumán legendario y actual que no debe morir sino cultivarse, defenderse, perpetuarse por sobre el fragor de los motores (...)

Y mientras rugen los monstruos mecánicos el Aconquija nos vigila y nos exige custodiar y regar esa alma de follaje y presagio (...) (Valladares 1978, 12 de noviembre, p. s.d.)

- 6 El itinerario intelectual y artístico que estamos considerando, por lo tanto, tiene un basamento geocultural marcado por la conflictiva relación entre lo urbano y lo rural, lo europeo y lo indígena, lo “civilizado” y lo “bárbaro”. Enfocando el contexto de formación de la artista, se advierte que desde su niñez Leda estuvo inmersa en ámbitos propios de la alta burguesía, lo que le permitió estudiar filosofía en la Universidad Nacional de Tucumán en la década del cuarenta, al mismo tiempo que la distancia crítica que estableció con su medio social desde su juventud la llevó a explorar, al igual que su hermano Rolando (Orquera 2011), las prácticas musicales que seguían vigentes entre los habitantes de los Valles Calchaquíes. Este interés la llevará a formular, a partir de los años

sesenta, una perspectiva postoccidental que manifestará un fuerte aire de familia con los postulados del filósofo Rodolfo Kusch (1922-1979).

- 7 El análisis que aquí proponemos pone en jaque cualquier esquema dicotómico entre conservación y progresismo, en la medida en que las ideas políticas de esta artista responden a esquemas conservadores, mientras que desde el punto de vista estético se ubica a la vanguardia. Educada entre élites generadoras de proyectos culturales de trascendencia nacional, se constituye en artífice de cambios profundos en el sustrato simbólico de la argentinidad al conseguir, ya en la última parte de su vida, que los íconos del rock local canten vidaladas junto a los ignotos intérpretes de los cerros en los recitales Grito en el cielo I y II.
- 8 Vale notar que la relación trayectoria/contexto que aquí se propone tiene un carácter interactivo y que hay una relación mutua entre ambos términos (Balan y Jelin 1979, p. 18; Bertaux 1997).³ Esa relación se da en múltiples formas: por yuxtaposición, como consecuencia (por ejemplo, cuando Leda ve que en París los investigadores le dan importancia a las expresiones del canto autóctono, comienza a aplicar ese tipo de valoración a las vidaladas), como una pregnancia de las ideas contemporáneas (con respecto a las ideas de Kusch) y en la figura del encabalgamiento, en la medida en que muchas veces las ideas se manifiestan no como respuesta inmediata a un estímulo, sino después de la realización de actividades intermedias. Por ejemplo, al analizar la trayectoria de Atahualpa Yupanqui se observó que su identificación militante con el comunismo en la posguerra (Orquera 2013) lo transformó en referente de los jóvenes militantes en los sesenta, aun cuando en esta etapa el folklorista ya no fuera en absoluto un “camarada” y rechazara cualquier adscripción política (Orquera 2008).
- 9 En esa línea, lo que se trata de mostrar es que la formación intelectual de Leda en sus primeros años tiene una importante gravitación en el proyecto de recopilación que lleva a cabo en la década del sesenta. Esa formación conservadora y católica la enfrentará a los jóvenes que adherían a los ideales de la Revolución Cubana (entre ellos Mercedes Sosa), a la vez que el temprano gusto por el blues, en el que se había canalizado su rebeldía de clase, explicará su acercamiento a los jóvenes rockeros, que comenzaban a cuestionar los males de la civilización y el *habitus* de clase de la burguesía urbana.
- 10 Para comprender esta trayectoria es necesario, por lo tanto, ir más allá de límites disciplinarios que impedirían explicar la imbricación de prácticas musicales, intelectuales y políticas. Por eso este trabajo no responde a criterios antropológicos o etnomusicológicos, sino que se inserta en el campo de los estudios culturales y de una microhistoria de las ideas en un marco provincial referido a Tucumán y el noroeste argentino; a su vez, este tramo de esa historia de las ideas tiene la particularidad de que lo intelectual-académico se proyecta e interactúa con prácticas artísticas calchaquíes. En ese sentido resultan pertinentes como herramientas de análisis los estudios sobre “pensamiento de frontera”, en la línea desarrollada por Walter Mignolo, en cuanto se analiza el encuentro entre un sujeto de formación académica con prácticas musicales ancestrales, subalternizadas por los valores culturales de la modernidad.

Ambiente provinciano y subjetividades disidentes

- 11 Las ideas que distinguen a la investigadora tucumana se remontan en su relato a su primera percepción del mundo, pautada por lo sonoro y lo visual. Aun antes de hablar, su

atención se concentraba en el acto de escuchar, y ese contacto seminal con el mundo pautó su futura relación con la poesía y la música:

Desde la cuna, yo navegaba en los sonidos y su mar de ondulaciones, porque antes de mirar al mundo me puse a oírlo (...) El cencerro de la vaca que venía cada siesta a la puerta de mi casa me rodeaba de un caliente resplandor; esa casa de la calle Monteagudo 82, donde el misterio zumbaba en los patios y las resonantes baldosas... Los ruidos domésticos y los cuchicheos del aire fueron mis ángeles guardianes, el primer contacto con las fuentes de vida, con los manantiales del silencio y sus burbujas (Valladares 1992, pp. 40-41).

- 12 Su familia solía veranear en el pueblo de Maimará, en la provincia de Jujuy. De acuerdo con Lucía Piossek (2014) los carnavales en ese lugar eran “realmente impresionantes: una cosa tan distinta de lo que uno vivía, pero tan atrapante al mismo tiempo, una cosa realmente como si fuera una voz de la tierra”. Rolando (más conocido como “Chivo”, hermano de la artista y reconocido compositor musical) coincide en esa imagen, vinculando su propia devoción por el género de las vidalas a los carnavales que presencié en la Quebrada de Humahuaca cuando tenía siete años (es decir, hacia 1925):

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 (Orquera 2011, pp. 182-209)

- 13 Vale notar que el viaje a Maimará se encuadraba dentro del proceso de formación de la práctica turística en la Argentina, que en su primera etapa se articuló sobre el lago Nahuel Huapi, Mendoza, las sierras de Córdoba, el Valle Calchaquí y la mencionada Quebrada (Chamosa, en prensa). Entre las familias tucumanas que tenían casa en este lugar se contaban —además de los Piossek— los Prat Gay, Simón Padrós y Padilla (Chamosa 2010b, pp. 88-90). La residencia de esta familia, conocida como “casa de piedra”, era la más importante; en ella se recibía a huéspedes encumbrados, como los Colombes Garmendia, se realizaban reuniones y “se acogía a los chicos que realizaban la primera comunión para darles chocolate”. Además había un hotel llamado Sierras de Miranda (Piossek 2014).
- 14 Las clases pudientes comenzaban la práctica de huir de la mundanidad para renovarse interiormente y encontrarse con lo que consideraban auténtico. Una crónica publicada por el diario *La Nación* sostiene que ante el deterioro físico y moral que producía la ciudad, “las vacaciones en las playas, las pampas o las montañas suponían un retorno a los orígenes, una especie de regreso a la naturaleza.” Aún más, sugiere que habría que dejarse llevar por sensaciones infantiles, cuando no prenatales:
- Escuchar el susurro del viento, el crujir de las hojas, el murmullo del agua, y dejar que el aroma del aire conmueva nuestras emociones (...) El turista debería sentir que ha retornado al cálido vientre de la naturaleza, como un niño perdido encuentra después de mucho llorar a su madre (Zochi 1937).⁴
- 15 La impresión de que en el campo residía la reserva espiritual y natural de la nación estaba en gran medida inspirada en el romanticismo alemán, que a comienzos de la década del veinte significó para muchos una reacción al anarquismo y al socialismo, por un lado, y al positivismo y al liberalismo cosmopolita, por otro. El interior, pintoresco y tradicional, contrastaba con la miseria, la alienación y la decadencia moral que los nacionalistas asociaban a Buenos Aires (Chamosa, en prensa).⁵

- 16 Por otro lado, el eje de sociabilidad de la familia Valladares estaba dado en gran medida por la música, ya que tanto al padre como a la madre les gustaba cantar. El piano de la casa congregaba a artistas ya reconocidos y a otros que lo serían con el correr del tiempo (Rébora 1995). Leda comenzó sus estudios musicales con este instrumento y tomó clases con la reconocida concertista Sarah Carreras. Según recuerda Lucía Piossek, su destreza era notable; en una ocasión interpretó “Le Chanson du chat”, de Igor Stravinsky, en casa de Miguel Campero —quien fuera dos veces gobernador de la provincia— ante la presencia del prominente intelectual santiaguense Ricardo Rojas.⁶
- 17 Pronto Leda y su hermano Rolando se sintieron deslumbrados por el jazz; ella, con el pseudónimo de Ann Kay, integró un grupo compuesto por jóvenes de varias provincias que se encontraban a veces en Tucumán y otras en Buenos Aires, y que canalizaban su incipiente rebeldía contra las normas sociales de las élites en el gusto por la música popular de vanguardia, que llegaba de Estados Unidos:
- Sucedió que con algunos amigos decidimos formar un grupo llamado F.I.J.O.S., o sea: Folkloricos, Intuitivos, Jazzísticos, Originales y Surrealistas. Un grupo de delirantes, con unas pretensiones de Padre y Señor Nuestro, pero en el que se respiraba una atmósfera de tal alegría y tal libertad creadora como nunca volví a sentir en mi vida, salvo luego en el dúo con María Elena Walsh. Bueno, eran todos adolescentes de mucho talento: Enrique “Mono” Villegas, Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Adolfo Abalos, Manuel Gómez Carrillo y Lois Blue, una formidable cantante de jazz que ahora vive en Estados Unidos. Y entre ellos yo no hacía más que parar la oreja y aprender y entusiasmarme (Valladares 1992, p.43).
- 18 Otro músico importante en ese grupo fue Rodrigo Montero, saxofonista esposo en ese momento de Lois Blue (Lucía Claudia Bolognini Míguez). De acuerdo a lo que recuerda la hija de ambos, Lucía, eran jóvenes rebeldes de “familias bien” y el gusto por el jazz era una forma de evadir las normas de su clase: “Para mi familia la música de negros habrá sido como era el tango prostibulario en sus inicios (...) no era bien visto”. Como la familia de Lois Blue era conservadora y el oficio artístico estaba mal visto, fue siempre una “cantante secreta”, que se presentaba en lugares subterráneos, a espaldas de los medios burgueses. Después de casarse con Rodrigo Montero, en 1938, ambos establecieron una especie de *café concert* privado y donde Leda cantó jazz, por fonética y haciendo camelo, e incluso llegó a tocar el clarinete (Fuentes Rey 2012). En algún momento residieron en Salta, donde conocieron a Cuchi Leguizamón y desde allí se integraron a F.I.J.O.S. Este grupo, según recuerda Lucía, se reunía en ocasiones en Buenos Aires, donde se registraron algunas interpretaciones en fonopost, que eran discos de acetato de 8 pulgadas a 78 RPM en las que se grababa un mensaje de voz (en este caso la canción), mediante unos equipos móviles que se ubicaban en unos vehículos especiales, y después el mensaje era enviado por correo, a modo de carta. Claro que dada la fragilidad del material, no sobrevivió ninguno (Montero 2015).⁷

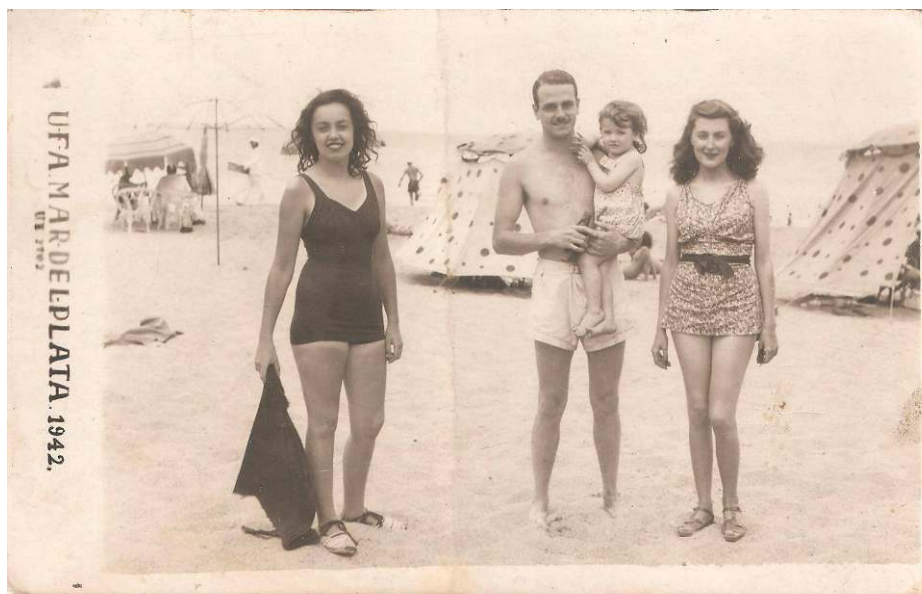


IMAGEN Nº1: Leda Valladares junto a Rodrigo Montero, Lois Blue y Lucía Montero (hija de ambos, en brazos) en Mar del Plata en 1942 (gentileza de Lucía Montero)

- 19 En efecto, hacia 1943 Leda había estudiado durante casi un año el clarinete en la Academia de Bellas Artes de la Provincia, en una elección “rarísima” para una joven en esa época (Piossek 2014). De hecho primero había aprendido piano porque la guitarra era vista como un instrumento de bohemios y borrachos, tal como señalaba su hermano Rolando —quien, desafiando recomendaciones, abrazó este instrumento desde el principio—. Por eso cuando afirma que se resistió a recibir “la conscripción de las fusas” (Valladares 1992, p. 43), se refiere al abandono de los estudios en Bellas Artes, ya que su subjetividad estaba reñida con la institucionalidad: “quería seguir haciendo música en libertad, como lo hacían F.I.J.O.S., como hacía mi familia en el patio, como lo hacía todo el pueblo de Tucumán” (Valladares 1992, 44).
- 20 Como se ve, en la atmósfera tucumana de los años treinta las tradiciones musicales convivían, no sin conflicto, con ritmos de tierras lejanas que llegaban a través del disco y la radio. Sin embargo, Leda cuenta que recién a los 22 años escuchó por primera vez una baguala, atribuyendo lo tardío del descubrimiento a que el género estaba estigmatizado por su grupo social: “todos creían que esos eran cantos de borrachos, no le daban otro valor” (Rébori 1995). Ese encuentro ocurrió una noche de carnaval de 1941, en el pueblo de Cafayate, en Salta, cuando escucha “unos alaridos impresionantes y los tambores de las cajas”, que marcarían el nacimiento de una nueva identidad:

Salí al balcón del hotelito y encontré a tres viejitas a caballo cantando ahí (...) las bagualas. Se quedaron cantando como tres horas. Me quedé clavada ahí, escuchando. Y ahí fue el embrujo que me dura hasta el día de hoy. Descubrí un continente de la música ancestral, de esa música que puede tener siglos y milenios y que nunca se gasta, que nunca podrá ser reemplazada (...)

Me pareció horroroso que siendo tucumana nadie me hubiera hablado de ese mundo y que yo lo sorprendiera por casualidad. Así que (...) salí a los gritos a pedir cuentas porque nadie me había contado que existía ese milagro en las montañas tucumanas y al mismo tiempo fui a investigar en cuantos ranchos yo pudiera entrar. Yo dije: (...) bueno, la filosofía está muy bien cuidada por los europeos y este

canto está muy desamparado por los sudamericanos. Yo tengo que ponerme entera en esto y hacer todo lo que pueda, ya veré cómo, y me las fui arreglando (Rébora 1995).⁸

- 21 Interpretando esa experiencia como un llamado a rescatar esas antiguas expresiones, puso su primera opción por la filosofía en un segundo plano. Lucía Piossek (2014) recuerda que después de ese suceso comenzó a defender la idea de que “la verdadera escuela de música” estaba “en las copleras del norte”, haciendo que el repertorio del coro que ambas integraban —junto a las hermanas Dora y Susana Losada, dirigido por el maestro Uzielli y dedicado a la música popular francesa y alemana— incorporara melodías de los cerros altos.⁹

Formación en la cultura “occidental”

- 22 Ahora bien: es importante introducir matices entre los recuerdos de Leda. Cuando ella descubre la baguala era estudiante de la carrera de Filosofía y Pedagogía, a la que había ingresado en 1942, después de una breve incursión por la carrera de Inglés, que había seguido como atajo al casamiento y la vida doméstica.¹⁰ Señala Piossek que tanto ellas como las hermanas Losada Vallejo contaban con el apoyo de sus padres, que “eran adelantados en ese momento” y en lugar de ponerles inconvenientes para ir a la facultad, les “facilitaban todo”. Don Fermín sentía adoración por su hija, la llamaba “mi Copita de plata” y la apoyaba en sus proyectos, aun cuando significaran un desafío a las normas sociales.



IMAGEN N°2: Leda Valladares Frías (archivo del diario tucumano *La Gaceta*, 1939)

- 23 En esos años la Universidad Nacional de Tucumán atravesaba su época dorada, caracterizada por la confluencia de profesionales destacados a nivel internacional, que la

habían tomado como estimulante refugio a los estragos causados por la Segunda Guerra Mundial. Entre ellos se contaban el filósofo Manuel García Morente, el pedagogo Lorenzo Luzuriaga y el latinista y helenista Clemente Eduardo Balmori, españoles; el lingüista Benvenuto Terraccini, el sociólogo Renato Treves y el filósofo Rodolfo Mondolfo, italianos; y el historiador Roger Labrousse, francés. Se destacaban además el historiador tucumano Lizando Borda, el paraguayo Mariano Morínigo, especialista en literatura latinoamericana, y el antropólogo bonaerense Radamés Altieri. A estos se sumó un grupo de profesores jóvenes egresados de Universidad de La Plata, institución reciente y vigorosa: Eugenio Pucciarelli, Elsa Tabernig, Aníbal Sánchez Reulet, Enrique Anderson Imbert, y los hermanos Silvio y Risieri Frondizi (Piossek 2014). Leda los recordaba como “personas que hablaban con pasión de un mundo en el que estaban inmersos y del que eran propulsores”, y sostenía que aunque la carrera de Filosofía y Pedagogía “estaba totalmente volcada a examinar ese pensamiento occidental”, pudo “vivir el gozo de pensar” y valorar la discusión de ideas y el entusiasmo por la creación y la investigación (Valladares 1992, p. 47).

- 24 García Morente, primer director del Departamento de Filosofía y Letras, había traducido al español, entre 1923 y 1926, *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*, de Oswald Spengler, y otras obras de filósofos alemanes, como Franz Brentano y Manuel Kant. Los programas de 1939 y 1941 permiten tener una idea de los autores considerados: Eugenio Pucciarelli, que tenía a su cargo la cátedra de Gnoseología y Metafísica, centraba su programa en torno a la *Crítica de la razón pura*, de Kant, la *Introducción a la metafísica* de Henry Bergson y *¿Qué es la metafísica?*, de Martín Heidegger, en traducciones de María Rosa Lida (1932) y Xavier Zubiri (1933). En su bibliografía menciona además una edición de 1935, en idioma original, de *El ser y el tiempo*, así como diversos estudios sobre las tendencias de la filosofía alemana editados en la década del treinta. Por su parte, las bibliografías de los programas de Pucciarelli y Sánchez Reulet incorporaban artículos originales y traducciones al español realizadas especialmente para la revista tucumana *Sustancia*, como por ejemplo el estudio de Heidegger “La esencia del fundamento (o de la razón)”, publicado en 1940.
- 25 Otros autores considerados eran Francisco Romero, el santiagueño Ricardo Rojas y Alberto Rougés, miembro de una de las principales familias azucareras, reconocido filósofo y uno de los principales promotores del campo cultural de la provincia (Valentié 1993 y Pucciarelli 1962). Este llegó a ofrecer un seminario para graduados sobre “Realidad física y realidad espiritual” en la carrera de Filosofía en 1945, poco antes de morir, pero Leda no participó por no haber concluido sus estudios todavía (Piossek 2014).
- 26 En líneas generales, la filosofía alemana era dominante no solo en Tucumán sino en Argentina; después seguía la francesa, mientras que los pensadores en lengua inglesa eran tomados solo por Risieri Frondizi, que enseñaba lógica. Entre los autores más frecuentados por los docentes se contaban Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno; Kant y Max Scheler, en el curso de ética, y Platón, Friedrich Schiller y Friedrich Holderling, en el de estética.¹¹
- 27 De acuerdo con los programas de estudio de la Facultad de Filosofía y Letras de 1939 y 1941, entre las obras de y sobre Kant se cuentan estudios de Pucciarelli, Alberto Rougés y Aníbal Sánchez Reulet. Pucciarelli ofrecía además la cátedra de Psicología, en la que se incorporaban obras de Bergson, Sigmund Freud y Karl Jung. Por su parte, Altieri enseñó hasta 1942, fecha de su temprana muerte, Prehistoria y Arqueología argentina y americana y Etnografía y Folklore. Desde 1938 había conducido el Instituto de Etnografía

y Folklore, que venía de ser dirigido por el suizo Alfred Metraux y de canalizar las investigaciones de este y las del folklorólogo catamarqueño Juan Alfonso Carrizo, financiadas por Alberto Rougés y Ernesto Padilla.¹² Estos mecenas, católicos, hispanistas, nacionalistas y admiradores del romanticismo alemán, se propusieron recoger los cantares “con inspiración cristiana”, ya que pensaban que provenían del antiguo cancionero español y que, al circular lejos de las ciudades, habían sobrevivido a los embates del materialismo (Chamosa 2010a y Cheín 2010a). Entendían que había que “reaccionar cuanto antes a la barbarie técnica y bien trajeada de lo que llamamos con orgullo nuestro progreso” (Rougés 1999, p. 172) y que la radio propagaba ritmos como el tango, el foxtrot, y el jazz (Rougés 1999, p. 192), género este último que había llegado a seducir hasta a los jóvenes Valladares.

- 28 Rougés y Padilla aspiraban, siguiendo el modelo alemán, a moldear el gusto musical de los niños mediante la enseñanza de folklore (Rougés 199, p.181). Para ello impulsaron, a través de la Universidad, el proyecto de investigación de Carrizo y de la etnomusicóloga Isabel Aretz de Thiele, discípula de Carlos Vega, fundador de la folklorología en Argentina. Ella viajaba a través de los cerros con un aparato de grabación conseguido a través del Museo Argentino (Rougés 1999, p. 496). Además, ofrecía conferencias radiales sobre temas como “Vidalitas en el norte argentino”, ilustrando sus presentaciones con grabaciones realizadas en la región (Rougés 1999, 518; Chamosa 2010b).
- 29 Por otro lado, entre 1932 y 1946 el folklorista Atahualpa Yupanqui había hecho de Tucumán el centro de sus viajes para aprender los antiguos ritmos sobre los que elaboraría sus propias composiciones. Lo hacía por fuera del ámbito universitario y sin apoyo de dichos mecenas, ya que su lineamiento político era divergente —al comienzo radical y desde fines de la década del cuarenta, marxista—. A diferencia de Rougés y Padilla, vio en la radio una forma de difusión de las antiguas melodías que escuchaba en sus cabalgatas por los cerros, y que recreaba con el particular toque de su guitarra; además, a partir de 1941 —fecha quizás remontable a 1939— comenzó una intensa serie de publicaciones sobre la vida y la cultura de los paisanos del Ande.¹³
- 30 En ese ambiente transitaban otros personajes notables de la cultura, como los poetas Raúl Galán, jujeño, y Manuel J. Castilla, salteño, integrantes del grupo “La Carpa” y sensibles a las voces de la tierra; Gustavo Bravo Figueroa, primer egresado de Letras de la UNT y fundador en 1952 de la peña cultural “El Cardón” y el músico Manuel Gómez Carrillo, integrante del cuarteto Gómez Carrillo, hijo del compositor y musicólogo del mismo nombre, novio de Leda en su temprana juventud (Piossek 2014 y Valladares 2005).
- 31 Sin embargo, cuando Leda decide cambiar “la Universidad por la Academia Andina”, no hace referencia a ninguna de esas presencias. Según relata años después, había viajado por sus propios medios a Jujuy, Catamarca y La Rioja para aprender las antiguas canciones y al regresar había buscado quien le explicara los misterios que había encontrado; como no dio con nadie que lo hiciera, llegó a la conclusión de que hay una distancia infinita entre la cultura que califica como “silvestre” y la occidental. Su espíritu romántico hacía que se sintiera “tironeada” por ambas opciones, en una “situación trágica por excelencia” (Valladares 1992, p. 46).

Del romanticismo a una estética decolonial *avant la lettre*

- 32 Como señalara Antonio Pagés Larraya (1963), el romanticismo no se agotó en Esteban Echeverría y Domingo F. Sarmiento, sino que siguió animando las expresiones en las que el telurismo y el recurso al paisaje canalizaron la búsqueda de un perfil nacional. De hecho la escena del deslumbramiento producido por el descubrimiento del canto de las copleras reaparece en otros relatos en los que manifestaciones orales y visuales activan la atracción hacia lo telúrico y prácticas culturales consideradas “bárbaras”. En el folklore esta escena está presente, por ejemplo, en el relato del paso de los gauchos cantores por Junín que hace Yupanqui; (1965, pp. 34-40) y en el ya mencionado recuerdo de infancia de Chivo Valladares en Maimará. Son escenas fundantes de una conformación identitaria reñida con la tendencia europeizante, alineada en una estructura de sentimiento romántica.
- 33 Claro que, considerando el contexto tucumano de la época, no es fácil comprender por qué Leda no encontraba respuesta a sus inquietudes. Cuando en una entrevista radial la periodista Blanca Rébora (1995) le pregunta por la incidencia de la obra de Juan Alfonso Carrizo en su práctica de investigación, acepta que existió, pero lamenta que por falta de tecnología no se pudieran tomar registros sonoros.¹⁴ Sin embargo, en una carta a Rougés, Padilla menciona la necesidad de proveer a Carrizo de “un acompañante entendido en música o gramófono” para que pueda registrar “la música a la par de las canciones” (1999, p.174), a la vez que Isabel Aretz recorría los cerros con un grabador para registrar lo que sus pobladores recordaban (Rougés 1999, p. 496).¹⁵
- 34 Es decir que la ficción autobiográfica que construye Leda en ensayos y entrevistas se entrama sobre un mismo esquema: falta de información sobre la existencia de la baguala, posterior descubrimiento de esta práctica, consiguiente conmoción interior y nacimiento de una investigación apoyada en el cuestionamiento de la tradición letrada. De ahí que sus descripciones de bagualas, vidalas y tonadas se expresen en un lenguaje poético, alejado del léxico musicológico.¹⁶ Presenta a su vez una visión crítica del estudio cientificista de las prácticas musicales, defendiendo una estética decolonial *avant la lettre* que no puede disociarse, sin embargo, de una formación intelectual de cuño romántico en un medio geocultural cercano a las culturas andinas.¹⁷
- 35 Años después, ya entregada completamente a su proyecto de construcción del mapa musical de la Argentina, sostiene que el cambio que propulsa es de orden estético y que se piensa dentro de una epistemología preoccidental: “No me guían intentos arqueológicos, ni historicistas, sino simplemente estéticos. Nuestro país debe conocer y disfrutar su *folklore auténtico*.” Dada la novedad que suponen los sonidos de bagualas y vidalas para los habitantes de las ciudades, aclara: “Es un *nuevo* lenguaje musical *milenario*, que la gente no está acostumbrada a oír. Son voces primitivas, con una estética totalmente distinta, que más que la forma buscan la expresión. Se necesita una sensibilidad adecuada (...) Hay que aprender *la verdad ancestral, esencial del campesino, que no fabrica nada*. La cosa folklórica no tiene caireles ni firuletes” (Valladares 1969, s/d).¹⁸
- 36 El deseo personal de conocer lo que permanecía oculto en los cerros, con los años se fue transformando en un programa para expandir ese conocimiento al resto de los argentinos, lo que requería una re-educación de la sensibilidad, un regreso al disfrute de

“lo auténtico” lo no mediatizado, lo que se mantendría al margen de las modas del mercado. Es interesante notar —como se ha hecho aquí, en cursivas— que Leda concibe, en consonancia con el nativismo, lo ancestral como un sustrato a ser re-descubierto, y entiende que su proyección masiva constituiría un acto de avanzada cultural, en cuanto rompería con los prejuicios del positivismo y el liberalismo.

- 37 En este sentido, su actitud resulta profundamente vanguardista, aunque tal vanguardismo se exprese en la predilección por manifestaciones ancestrales que se asumen como no contaminadas por la modernidad. Por el contrario, caracteriza a los valores dominantes como manifestaciones de la “tilinguería”, que habrían sido generados por “el liberalismo, hijo político de la Conquista y de la Colonia”. Esta corriente política, cuyas primeras formulaciones se remontan a los escritos de Sarmiento, habría llevado a “desvanecer el patrimonio de cultura tradicional, y a insistir con que teníamos que parecernos a los europeos y los norteamericanos”. A ello atribuye que no se enseñara folklore en las escuelas, lo que habría afectado no solo la música, sino la condición misma de la argentinidad.¹⁹
- 38 En cuanto a los aportes académicos sobre el folklore ancestral, recién los incorpora de forma explícita al final de su carrera, en su libro *Cantando las raíces*. En él cita a autoridades como Vega, Aretz y Augusto Raúl Cortazar, adhiriendo a la distinción que hace este último entre un folklore puro e incontaminado y “proyección folklórica” (Valladares 2000, pp. 17 y 209). Allí también destaca las ideas sobre la sabiduría popular expresadas por Rougés en el prólogo a *Cantares tradicionales de Tucumán*, de Carrizo, sumándolo a sus referentes: “Por eso decía el filósofo Rougés que son nuestros viejos analfabetos de campo y montaña los que mantienen viva la cultura tradicional del país”. Retomando esa línea a fondo, defiende la oralidad y la ruralidad ante la escritura y la urbanidad: “Ni las ciudades ni los universitarios ponen en vigencia nuestras raíces culturales sino estos hombres rumiantes que miran el pasado y lo resucitan día a día con amor y fidelidad” (Valladares 2000, p. 16).²⁰
- 39 Es decir que su proyecto remite a aquel, introduciendo importantes innovaciones. Ante todo, hereda la idea de que los avances tecnológicos habían cubierto un sustrato musical que debía ser develado. Pero mientras que para Rougés y Padilla dicho sustrato era la lírica del Siglo de Oro español, para ella son las creaciones ancestrales silenciadas por la Conquista española y sus derivados. Por otro lado, si aquellos no registran la vigencia de prácticas prehispánicas, Leda deja de lado el hecho de que la cultura española estaba presente en el lenguaje mismo de las coplas. Todos coinciden, por lo tanto, en la minimización del fenómeno de la transculturación, ya que comparten esquemas teóricos que añoran prácticas culturales “puras”, a salvo de contaminaciones y mixturas. Leda hace suya la idea de que si la recopilación no se realizaba de forma urgente, las expresiones antiguas perecerían:
- Todas estas maravillas yo me largué desesperadamente a recopilarlas porque me daba cuenta de que iba a desaparecer todo y que no nos iban a quedar rastros de esos manantiales (...) todas estas culturas se van a espantar con otras cosas espantosas (sic) que anda mostrando la televisión ya por todas las quebradas del mundo. La televisión en ese aspecto es nefasta. Puede haber sido una maravilla, pero está mezclada con cosas horribles (Rébora 1995).
- 40 En efecto, la televisión le produce un sentimiento aterrador, por “las modas y los negocios musicales que comanda” y “el imperio de las técnicas usadas al servicio de esos negocios” que le resulta siniestro. Finalmente, la preocupación de Rougés y Padilla por la difusión

del folklore en las escuelas también encuentra en la cantora un afán sostenido y amplificado.

- 41 Se advierte, entonces, que el espíritu de época impregnado por un romanticismo tardío y el nacionalismo vertebraron una estructura del sentir deseosa de indagar en los estratos musicales y poéticos previos a la industria musical. En el mismo sentido, el impulso a la investigación de tales prácticas excedió el ámbito académico, ya que fue percibido como un antídoto al deterioro social que habría causado la modernidad. Del mismo modo que los poetas alemanes iban a escuchar los relatos de los antiguos pobladores, los artistas mencionados van a consustanciarse con los sonidos del pasado andino.
- 42 La construcción que hace Leda Valladares de su encuentro con la baguala y de su conversión en investigadora solitaria e incomprendida, a pesar de que el medio intelectual tucumano de los años cuarenta era propicio para esa búsqueda, se explica en el modelo romántico del buceador de prácticas que supone incomprensibles para sus coetáneos. Es justamente ese modelo el que la lleva a buscar una diferencia constante con su entorno, convirtiéndola, si no en pionera de la investigación sobre el canto con caja, sí en crítica aguda e innovadora del *habitus* occidental de producción y escucha musical.

Viaje a Francia

- 43 En 1948, una vez finalizados sus estudios, Leda comenzó a cuestionar con mayor firmeza el conservadurismo social provinciano y decidió descubrir nuevos lugares, lo que la llevó a vender su piano para viajar a Europa, junto a Nelly García Álvarez, —“Pirucha”, estudiante de letras — y su madre, Aurora. Pero cuando el barco de regreso hace una escala en Bahía tiene la oportunidad de presenciar una macumba, experiencia que la conmueve y la convence de que prefiere la dimensión religiosa del arte a los museos europeos. Del mismo modo, siente que el trance en el que se sumergen los tamboreros bahianos tiene algo en común con el de los bagualeros andinos, al ser ambos expresión de “una dimensión de América” que considera metafísica (Valladares 1992, p. 48). Ese encuentro la impulsa a cambiar el retorno a su ciudad natal por un viaje a Caracas, donde se impregna de los sonidos de la música negra.
- 44 Después sí, regresa a Tucumán y allí se entera del éxito obtenido por el libro de poemas *Otoño Imperdonable*, de María Elena Walsh. Comienza a intercambiar cartas con ella, después vuelve a viajar, esta vez a Costa Rica, y desde allí a Francia junto a la joven María Elena, quien dirá después que huyó como pudo “de la monótona escenografía peronista” y que los emigrantes latinoamericanos se escapaban de “sus respectivas dictaduras” y “su consabida moralina” (2008, pp. 31 y 37).



IMAGEN N°3 Leda Valladares y María Elena Walsh de visita artística en Tucumán, con el dúo Leda y María (archivo del diario tucumano *La Gaceta*, 1956)

- 45 El París que encuentran es el de posguerra, animado por cabarets en los que se suena la canción poética al estilo de George Brassens. Las argentinas, que habían formado el dúo de música folklórica Leda y María, se presentan en sitios diversos, desde el auditorio de La Sorbona a cafés intelectuales, como L'Ecluse —donde canta también Jacques Brel —, La Guitarra, frecuentado por exiliados españoles que huían del franquismo, y sitios de lujo, como el Crazy Horse.²¹ Allí las cantantes comprueban que la música ancestral, despreciada en su país, ejerce gran poder en el público, integrado por personalidades como Charles Chaplin, Jacques Prévert, Pablo Picasso y Joan Miró —éste último llamaba a las cantantes “pájaros prehistóricos” —. En cambio, los argentinos que ocasionalmente presenciaban el espectáculo se retiraban, porque sentían que los hacían “quedar como indios” (Valladares 1992, pp. 50-52).
- 46 Leda y María conocieron además a Violeta Parra, quien había realizado sus propias investigaciones y composiciones inspiradas en el folklore chileno. Las tres artistas tocaban en L'escala y grababan para el sello Le Chant du Monde, abierto al repertorio popular latinoamericano desde el registro de obras de Atahualpa Yupanqui, en 1950. Pero nunca llegarían a establecer lazos de amistad:

Ese boliche era el típico sitio donde no se tenía respeto alguno por el artista, y a uno lo obligaban a trabajar toda la noche, en medio de un humo atroz y de la burla del público, aprovechándose de la malaria que eventualmente aquejara. Por desgracia, no pudimos hacernos amigas de la Violeta, que quizás por esa amargura nos recibió con muchísima agresividad. Pero la admiramos en su verdad y en su belleza. Y en su lucha por la música de su pueblo, que confirmaba la nuestra (Valladares 1992, p. 52).

- 47 Por detrás del mal humor es posible intuir que Violeta, afiliada al Partido Comunista e identificada con la clase proletaria, no habría sentido afinidad por dos representantes de la clase media-alta argentina.²² Leda y María, si bien representaban el estilo de canto de los cerros, pertenecían a una élite. Por eso cuando en 1955 realizan una prueba en Inglaterra para grabar en el sello Folkways, su director, el musicólogo norteamericano Alan Lomax, desecha la idea, por considerar que a pesar del buen repertorio y la calidad de las voces, no se trataba de folklore rural auténtico. Tal situación, además de molestar a las artistas, les habría originado algunas dudas sobre la práctica musical que venían realizando y el ideal de autenticidad que sostenían (Pujol 2011, pp. 110-111).

Regreso a una Argentina sin Perón

- 48 En 1956, después del golpe que envió al Gral. Juan Domingo Perón al exilio, las artistas consideraron que “se daban las condiciones propicias” para reinstalarse y regresar a Argentina. Cuando se presentan en Tucumán, en la sala de la Caja Popular de Ahorros, el diario local *La Gaceta* les realiza una entrevista en la que aluden a un “renacimiento espiritual, intelectual y artístico del país”, en referencia al período iniciado con la llamada “Revolución libertadora”. En ese diálogo anuncian que el repertorio incluirá canciones de España y América y una breve disertación sobre ‘El folklore como tarea poética’ (*La Gaceta*, 1956), publicada en el año 1962 en la Revista *Folklore* (pp. 51-53) Sin embargo, como el programa anunciaba al dúo “Léda et Marie”, al ver que el repertorio se nutría del folklore ancestral, parte del público se retira indignado; según recuerda Leda, “dos viejas tomaron la representación de todos y dijeron, a voz de cuello: ‘Vamos, che, que éstas cantan como las viejas de los ranchos!’ ”. Recordando ese momento, reflexiona: “Las habíamos defraudado, pobre gente! Esperaban oírnos como a dos sopranos de la Salle Pleyel, barnizadas de franchutas...” (Valladares 1992, p. 53).²³
- 49 Considerando el clima político de la época, muy probablemente haya sido la elección de la música de cabecitas negras la que crispaba tanto a esas señoras. Con el correr del tiempo, el juicio negativo de Leda hacia su propia clase social, incluso hacia su propia familia, se fue endureciendo cada vez más: “... los oligarcones de las provincias son de una cerrazón y una soberbia tremendas! A mi familia le parecía un disparate que yo fuera profesora universitaria y anduviera ‘por ahí de cantora y guitarrera’ ” (1992, p. 49). Sin embargo, como se indicó antes, sus padres la acompañaban en sus decisiones, aun cuando éstas parecieran extrañas.
- 50 Ajena al marxismo y al peronismo, la hoja de ruta para luchar contra el *habitus* social de su clase se encauza por un cuestionamiento moral y estético. Sin embargo, los copleros se identificaban preponderantemente con el peronismo, como se advierte en el relato autobiográfico de Gerónima Sequeida (1992, pp. 3-36), cantora vallista que Leda promueve ante al gran público en los ochenta, cuya identidad política y de género se construye en torno a la figura mítica de Eva Duarte (Orquera 2007). En efecto, entre Sequeida y Valladares se impone una diferencia tanto de orden político como cultural, de la que la investigadora es consciente, aunque considera que se anula en una dimensión metafísica:
- Sé que no puedo cantar como ellos, que lo que siente alguien que me escucha es distinto a lo que siente ante Gerónima, por ejemplo. Pero sé que cuando trato de seguir esas lecciones (...) estoy explorando esa dimensión expresiva, metafísica te diría, que en la ciudad se encargaron de reprimirme (Valladares 1992, p. 57).

- 51 En el relato autobiográfico de Gerónima, en cambio, se advierte que el acto de compartir el canto, más allá del afecto y del respeto mutuo, no anula la diferencia étnica y la distancia social existente entre ella y la “Señorita Valladares”. Por otro lado, la reticencia del parte del público ante el repertorio y la interpretación del dúo Leda y María hizo que las actuaciones se fueran recluyendo a ambientes intelectuales hasta su separación, en 1962.
- 52 Es así que el ciclo iniciado con el viaje a París se cierra con viraje hacia nuevos caminos. De hecho la conferencia ofrecida en la presentación realizada en Tucumán en 1956 aparece como el primer paso hacia la conversión de Leda en investigadora. Ella muestra no solo que cuenta con un lenguaje personal y contundente, sino que el viaje a Francia la impulsó a encarar decididamente el estudio del folklore: “París llamó *poéticas* a las canciones del folklore argentino (...) Europa nos indaga para nutrirse de esas formas que ocultamos con vergüenza. Son europeos quienes se internan en las selvas amazónicas para recoger el mensaje telúrico, quienes graban, cavan, fotografían y describen” (Valladares 1962, p.51). Como se indicara, argentinos y tucumanos habían seguido la huella de los románticos europeos, pero ella en ese momento no tiene presente estas experiencias e inicia esa búsqueda en una especie de autismo, necesario quizás para fundar su investigación no en antecedentes etnomusicológicos, sino en el lenguaje poético. El enamoramiento por los vestigios ancestrales en América que siente a su regreso de París no le permite ver que la actitud de los exploradores europeos se inspira en una mirada colonial, asociada en muchas veces al coleccionismo, en la que la atracción por lo primitivo no deja de ocultar el goce de comprobar la propia evolución. Más adelante, si bien no se plantea directamente ese aspecto, sí manifiesta la necesidad de que esos estudios sean realizados por los americanos (aunque esto no suprima la distancia con los practicantes de las músicas ancestrales): “Yo creo que hay que descubrir América y esa es mi consigna: que no nos sigan descubriendo gringos sino que seamos nosotros quienes lo hagamos” (Leda Valladares: un profeta más que no lo es en su tierra 1972, p. s.d.). Si bien el uso de la idea de “descubrimiento” ha sido largamente cuestionado desde los estudios coloniales, en este caso está usado no tanto con una intención de dominio y de anulación del otro que es descubierto, sino como una búsqueda de apertura epistemológica a perspectivas hasta entonces soslayadas.
- 53 Las prácticas antiguas son así valoradas como forma de lucha contra la discriminación a que las sometiera el positivismo, apelando a valores de orden estético y espiritual. Condensando las ideas que se había forjado hasta el momento, la investigadora señala los ejes sobre los que se apoyará el proyecto musical que está iniciando: que la ciencia no puede alcanzar la dimensión mágica y religiosa propia del lenguaje telúrico; que no es posible “jerarquizar” el folklore, porque se define por una “despojada calidad”, superior a la “chabacanería” del mercado; y que el hombre de ciudad “usa la música como ruido de fondo y pretexto” porque su atención está demasiado requerida o dispersa” (Valladares 1962, pp. 51-52). Asimismo, como se ve en la cita anterior, el regreso de Europa significa una consolidación del americanismo como valor en sí mismo. Este entramado de ideas será la base de las actividades musicales desarrolladas entre las décadas del sesenta y noventa.

De la investigación musical a la idea de “canto colectivo”

- 54 Hacia 1959 comienza a tomar forma el proyecto, inspirado en las grabaciones de la UNESCO y la colección *Ethnic Folkways Library*, de Lomax, de construir un mapa musical de la Argentina, poniendo el registro documental ancestral al alcance de todo aquel que estuviese interesado (Valladares 2000, p. 212). En 1960 la investigadora recibió por primera vez una beca de tres meses del Fondo Nacional de las Artes, con la que compró un grabador y se lanzó a la búsqueda de trazos sonoros. En 1966 el documentalista Jorge Prelorán es contratado por la misma institución, dirigida por el estudioso del folklore Augusto Raúl Cortazar, para registrar un “Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas argentinas” y la invita a realizar el asesoramiento musical de la serie, que contaba con el sonido de Rodrigo Montero (Taquini 1994) Así surgieron una serie de cortometrajes, incluidos *Hermógenes Cayo* y *Valle Fértil*, coproducidos por la Universidad Nacional de Tucumán.²⁴ Se trataba de un cine que “daba voz a quienes no tenían voz”, pasando “de una ascética locución culta y civilizada a voces locales”, a manera de “correlato cinematográfico del modelo de investigación antropológica iniciado por el norteamericano Oscar Lewis en su obra *Los hijos de Sánchez* (Taquini 1994, p. 12)”.²⁵
- 55 Esta actividad estaba destinada a filmar oficios y rituales tradicionales del norte argentino. Esta fue una gran ayuda para la grabación de los 12 registros sonoros que darían cuenta del mapa mencionado (*La Gaceta* 1975, s/d). El mismo estaba organizado en distintas regiones: “el norte, el noroeste, el folklore andino, que es el más litúrgico y el más profundo que tiene América; después el folklore criollo, del centro; folklore sureño; del litoral y, finalmente, el cuyano”. Entre estas manifestaciones se dedica con preferencia al área andina, por la que siente particular atracción (Mozas 1978, s/d). Para subrayar la novedad de esta empresa Leda remarca la importancia del registro sonoro *in situ*, ya que concibe “el hecho vivo” como fiel reflejo de una realidad que estaría amenazada por “transistores y altoparlantes” (Valladares, 1969).
- 56 Años después, al analizar esa experiencia, si bien reconoce la tarea realizada por Vega, señala que ella aspiraba a entrelazarse con la práctica estudiada: “Yo soy una cantora que investiga, y no una investigadora que canta. No quiero que me encasillen en el plano científico” (Mozas 1978, p. s.d.). Propone como objetivo ideal la fagocitación cultural — para usar el término de Kusch —, insistiendo en la crítica al positivismo y sus derivados, al concebir al otro cultural no como un objeto al que se analiza, sino como un sujeto con el que se interactúa: “Yo no soy una investigadora al modo científico, como lo fue Carlos Vega. Soy una gran curiosa, digamos, una gran devota de la cosa primitiva, porque allí están las cosas más entrañables, ricas y misteriosas del hecho musical americano” (Leda Valladares: un profeta más que no lo es en su tierra 1972, p. s.d.). “Yo cantaba y me mezclaba entre ellos, no como un ser curioso y frío sino como uno más, al punto que he aprendido a cantar como ellos estudiando muy bien los secretos de su canto” (Mozas 1978, s/d).
- 57 Por su parte, la distinción entre cultura silvestre y cultura de universidad se afirma en la oposición entre culturas del libro-europeizantes-desarraigadas y culturas de tradición oral-impregnadas de naturaleza-místicas:
- Lo que quiero destacar es la educación europeizante, desarraigada, que se nos brinda, y en la cual se omite toda alusión a las culturas de tradición oral, las que no

giran en torno al libro (...) [Éstas] son culturas impregnadas de naturaleza, marcadas por la inmensidad del paisaje, del cosmos y, por eso mismo, profundamente místicas e imbuidas de una religiosidad entrañable: la de la tierra... Nosotros, en cambio ¿qué misticismo podemos sacar de la burocracia que nos rodea y nos asfixia? (Brizuela 1983, p. s/d).

- 58 Tal apreciación coincide con la crítica que Martín Heidegger realizara al progreso.²⁶ En un esquema invertido de la dicotomía civilización y barbarie, la cultura de las ciudades, “intelectual y alambicada” pierde predominio ante la cultura “metafísica, esotérica, primitiva, cósmica, ancestral”. La técnica es descripta como “carente de sabia y sabiduría” y como causante de “una decadencia de los instintos metafísicos del hombre” (Leda Valladares y el significado de una expresión cultural 1978). La ciudad produciría un canto reprimido que tomaría la forma de grito (Valladares 1969). Y las formas en las que esa represión se produce serían la estilización, la escolarización, la codificación académica de la expresividad natural, la discriminación por criterios de distinción social y racial del canto ancestral. En cambio, “el gran canto milenario” aparecería “como una conciencia salvaje de ser hombre en medio de un planeta”. Cantar en esa dimensión, sostiene Leda, “es entrar en esas guturaciones misteriosas que convierten a la voz (...) en llamado y revelación” (La sustancia salvaje del canto 1973, s.d.). En esa línea, llega a formular una utopía de orden musical y estético que ve en las prácticas supervivientes del pasado como formas de un conocimiento atemporal:

... alguna vez podremos incorporar la historia de los partos musicales, la de todos los continentes donde canta el sabio analfabeto para estremecernos los huesos. Alguna vez tendremos la intuición del canto sabiduría, del canto-trance y revelación. Y entonces querremos nacer de nuevo en el paraíso del canto, en el Matto Grosso, en los Valles Calchaquíes, en el Congo o el Himalaya, allí donde el hombre se reúne con sus raíces terrestres y resume la historia humana en un canto escalofriante (La sustancia salvaje del canto 1973, p. s/d).

- 59 En esa búsqueda, decide arriesgarse a una aventura tecnológica como forma de exploración de una especie de prehistoria del lenguaje, que titula *Pre canto a orillas del canto*. Se trata de una experiencia realizada en 1976, que consistió en la grabación de “una bolsa de quejidos, suspiros y estertores” que llevó al taller dirigido por el maestro Francisco Kropfl, director del Centro de electroacústica. Este los entretejió, originando “un mar de guturaciones que suenan como un purgatorio de almas en pena deambulando por el Universo”. Leda interpreta esos sonidos como una forma de inmersión “en ámbitos de la prehistoria humana” en los que “el hombre ulula con sus primeros sonidos entre la multitud de peligros metafísicos que lo acechan” (Valladares 1978, pp. 20-21).

El ‘estar provinciano’ en la constelación discursiva del Ande

- 60 Las citas del apartado anterior muestran similitudes con el pensamiento de Rodolfo Kusch, y con el del escritor salteño Manuel J. Castilla, originando una constelación enunciativa en torno a las condiciones etno-culturales del norte andino. Castilla, en su libro *De sólo estar* (1957), se detiene en la reflexión sobre el estar, el tiempo provinciano; había viajado a Potosí una década antes y se había relacionado con el escritor Gamaliel Churata, fundador del grupo Orkopata, caracterizado por “revalorizar las culturas autóctonas por la vía literaria” (Carante 2007). Este libro de Castilla y el de Kusch titulado *Indios, porteños y dioses* tienen en común el haber estado inspirados en el viaje a centros

culturales de la región andina (Bolivia en el caso del primero y Bolivia y Perú en el caso del segundo), llegando a apreciaciones coincidentes (Royo 2007). A su vez, Castilla integró el grupo poético La Carpa, en Tucumán a mediados de los años cuarenta, fue amigo de Rolando Valladares y compuso una serie de obras folklóricas junto a Gustavo Cuchi Leguizamón, entre ellas *De sólo estar*. Es decir que el vínculo entre los artistas salteños y tucumanos fue fluido, y las huellas del “estar provinciano” impregnan las reflexiones citadas de Leda, tanto como las de Kusch. Todos ellos, incluido Prelorán, animan una constelación de ideas alternativa a la oposición sarmientina entre civilización y barbarie.

- 61 Por su parte, Kusch estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires entre 1942 y 1948, al mismo tiempo que Leda lo hiciera en la UNT. Tanto en la UBA como en el Colegio Nacional Manuel Belgrano, donde realizó sus estudios secundarios, gravitaban las ideas de Ricardo Rojas, integrante del plantel docente en este colegio hasta 1941 y en la UBA hasta 1946 (Castillo 1999, pp. 173 y 275).²⁷ En 1953 aquel publicó el libro *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*, en el que propone una opción heterodoxa para encontrar las fuentes del pensar americano. A partir de ahí, e inspirándose en las ideas de Heidegger, elabora una propuesta filosófica latinoamericanista, basándose en las investigaciones que él mismo realiza sobre la comunidad de la Quebrada de Humahuaca de ascendencia quichua y aymará (Von Matuschka 1985/86, p.142). La concordancia entre el pensamiento del filósofo y la investigadora comienza a advertirse en la década del setenta, lo que coincide con la amistad entre ambos que, de acuerdo con Florencia Kusch, hija de Rodolfo, se remontaba a la época del dúo Leda y María, cuando se reunían con frecuencia.²⁸ En una nota ofrecida al diario tucumano *La Gaceta* para presentar los documentales realizados por Prelorán que había musicalizado, Leda opone la cultura de la técnica y el confort a la de raíz andina, apelando a la dicotomía entre el pensar calculador y el pensar meditativo:

En el campesino y el hombre del cerro podemos encontrar la pista de muchas cosas espirituales: su silencio, *sin contenido, sin técnica ni finalidad*, su capacidad de *estar estando* manifiestan una sabiduría cósmica, de raíz, que nosotros carecemos. A su vez el uso de la voz en la baguala revela un lanzamiento del ser humano hasta cosas extremas, totalmente metafísicas. (...) *El confort es la peor droga*: le quita al hombre sensibilidad, la dimensión heroica, el sentido de la aventura, de la poesía y el misterio; lo apoltrona, lo aburguesa, lo hace raquítrico. (...) Hay que volver al campo y a las montañas (Leda Valladares: su pasión por América 1970, p. s.d.)

- 62 El tema de la crítica al confort está presente en *América Profunda* (1962), de Kusch, en la que hay una idealización de lo rural, derivada de una percepción lenta del tiempo y de una crítica al progreso y a la burguesía. El libro de poemas *Camalma* (1971, p. 17) incluye una disquisición poética sobre el estar, y *Autopresentación* (1978), conferencia ofrecida en el Instituto de Pensamiento Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, articula el relato en gran medida en torno al influjo de *América Profunda*.²⁹ Así, dice que su primer viaje a Europa “significó la embriaguez del mundo, el descubrimiento de Europa y mi aterrizaje en la *América Profunda* (...) América me golpeaba con su *metafísica en llaga pura*” (Valladares 1978, p. 20-21). Es una etapa en la que apela frecuentemente a las expresiones del “estar estando” y el “estar siendo”, con las que Kusch describe las diferencias entre la cultura andina y a la cultura urbana y occidental; en ese mismo opúsculo incluye el “Poema de sólo estar” y sostiene que residía en “el límite más inminente del *estar estando* (...) Era el *estar del tiempo provinciano*, tiempo abstraído en las nebulosas de la vida, sensación hipnótica de la existencia, imantación por la vía del silencio, ante las fuerzas quietas de la tierra” (Valladares 1978, p. 21).

- 63 Por otro lado, cabe mencionar que el informante de Kusch en *La negación en el pensamiento popular* es Anastasio Quiroga, pastor, ceramista y lutier de instrumentos puneños, quien participó en 1969 en el registro sonoro del ya mencionado documental Hermógenes Cayo, que contara con la asesoría musical de Leda Valladares. Al conocer a Anastasio en Jujuy, esta lo había impulsado a grabar el disco *Pastor de cabras* y después lo sumó a un espectáculo que dio junto a Susana Lago y José Luis Castiñeira de Dios en el Teatro San Martín de Buenos Aires 1971, titulado “Folklore de rancho y rascacielos” (Rébori 1995).
- 64 Quiroga representa en cierta forma el nexo entre Kusch y Valladares, quienes coinciden en la crítica a la oposición entre civilización y barbarie y en la voluntad de conocimiento de las culturas andinas. Ambos creen en una especie de pureza de lo ancestral, que se habría mantenido a salvo de los embates de la industria, la técnica y la cultura de la mercancía, y en la relevancia de lo sagrado. Son coincidencias que remiten a un tipo de pensamiento común a una generación de artistas e intelectuales que comienza a expresarse en la década del cuarenta y que considera importante explorar las pervivencias andinas de la cultura nacional, aunque la emergencia del peronismo los llevará a diferenciarse políticamente.³⁰
- 65 Finalmente, cuando los ecos de la Revolución Cubana impulsan una creciente politización, la investigadora se enfrenta a los jóvenes folkloristas del Movimiento del Nuevo Cancionero, afines al Partido Comunista, al afirmar que las canciones de contenido político eran otra forma de imposición del mercado cultural. En contraste, uno de los referentes de dicho movimiento, el poeta mendocino Armando Tejada Gómez, califica las ideas de Leda como expresión de una “antropología de la imbecilidad” (*La Gaceta* 1975). De algún modo, expresa el rechazo que sentían los folkloristas identificados con el pensamiento de izquierda y la innovación musical por el conservadurismo subyacente detrás de la pretensión de pureza y de la condena a la música urbana. Leda, a su vez, manifiesta a lo largo de su vida un rechazo exacerbado a las fusiones que no pasaran por la práctica del canto silvestre: “Nadie puede, apenas pisa el pavimento, reproducir esa canción desamparada en su fuerza y autenticidad (...) los folkloristas de ciudad tienen un estilo, es decir, se reprimen y dan un canto pálido, sin color ni trascendencia” (Leda Valladares habla de la ciudad y su ‘canto reprimido’ 1969). Incluso en sus últimos años sostiene esta postura, a pesar de su propia incursión en la música electrónica:
- Estoy en contra de los experimentos que no tienen que ver con nuestras raíces (...) Los músicos que estén tan interesados en las disociaciones armónicas, que se vayan a tocar jazz. Las innovaciones extrañas siempre generan híbridos, y en este país, los híbridos folklóricos siempre provocaron mamarrachadas. (...) Mi camino apunta a rescatar una música que directamente fue olvidada. Estoy hablando de culturas milenarias cuyos ritos musicales han permanecido intactos” (D’Addario 1998, p. s.d.)
- 66 En cambio, los habitantes de los cerros altos son concebidos como sujetos al margen de toda contaminación, basamento ideológicamente neutro del capital simbólico nacional: “pueblo manso y desamparado a la vez, sostén y piedra fundamental de todo lo nuestro” (*La sustancia salvaje del canto* 1973, p. s/d); en el mismo sentido, la investigadora afirma que su sueño es “que consideren la baguala, la vidala y la tonada como lo que es: un símbolo de la identidad nacional” (*Un día en la vida de... Leda Valladares* 2000).
- 67 El afecto por ese pueblo aparece a menudo impregnado de paternalismo —o maternalismo, si se permite la palabra—, que se presenta unido al idealismo antimaterialista: “*nuestro* indio es más comunicativo que el boliviano, es muy hospitalario

(...) Hay un gran espíritu de comunidad y como el virus de la plata no ha entrado, sus valores se mantienen. Son muy nobles” (La permanente búsqueda del folklore olvidado 1982).³¹

- 68 Más allá del método horizontal de aprendizaje musical, se advierte que en cierta forma el “indio” es admirado en su condición de cultor de prácticas ancestrales, más allá de las necesidades sociales o económicas que pudiera tener. En tal sentido, Leda manifiesta una imagen idílica de la vida pastoril: “el trabajo es como una fiesta, porque va acompañado de rituales, de danzas y de cantos. (...) Un pastor anda con su caja, cantando y tocando la quena. Todo está hecho con música, con bailes. Es una cultura muy poética” (La permanente búsqueda del folklore olvidado 1982). Aun cuando piensa en las condiciones de pobreza extrema que los habitantes de los cerros afrontaban al llegar a la gran ciudad, no piensa en la posibilidad de rebelión social, sino en la lucha por la conservación de la identidad por vía de la música:

(...) le sigo el rastro a nuestras coplas populares desde nuestros humildes ranchos hasta los rascacielos, pasando por las villas miseria de esta gran ciudad, donde los cabecitas negra atesoran junto a sus viejas fotografías, sus ropitas, la música que se trajeron de tierra adentro y que tal vez sus hijos ya no cantan más (Ardiles Gray 1968, p. s.d).

- 69 La polémica con Tejada Gómez muestra que más allá de que lleve a la práctica una antropología situada, el concepto del “canto silvestre” no deja de guardar un trasfondo políticamente conservador. Mientras que Kusch al realizar este diagnóstico termina por comprender al peronismo, en este caso la respuesta es la preocupación por la conservación de la práctica musical y la búsqueda de una salvación general por la vía metafísica.
- 70 En paralelo con las polémicas que van surgiendo, Leda comienza trasladar las prácticas ancestrales a medios urbanos, pensando que el poder liberador del canto silvestre debía llegar a las masas. Cuando se convenció de que era “más efectivo *hacer vivir* la maravilla que contársela o cantársela” decidió formar comparsas en establecimientos primarios, secundarios y universitarios, haciendo de solista mientras tocaba la caja (Valladares 1992, pp. 58-59). En Tucumán, por ejemplo, esa experiencia se inicia en 1969 y se intensifica a lo largo de la década del setenta, integrando a más de treinta mil estudiantes (Valladares 2000, p. 209), sin entrar en conflicto con las autoridades de las dos dictaduras que atraviesa.³² Para comprender esta posición es necesario tener presente que su formación espiritualista hacía que se sintiera al margen de cualquier ideología. Como ya señaláramos, esa postura la ponía en contra de los músicos politizados de la época, muchos de los cuales tuvieron que exiliarse (Marchini 2008); en ese sentido, su relación con Mercedes Sosa fue antagónica, ya que la cuestionaba por no practicar el canto al modo ancestral (D’Addario 1998, s.d.).³³
- 71 Por otro lado, el horizonte ecologista y libertario abierto por el movimiento hippie incidió en que la imagen de Leda Valladares vestida con poncho y sosteniendo una caja coplera fuera interpretada como símbolo de resistencia a la mercantilización de la música, generando la adhesión de artistas provenientes de la música clásica y del rock. Del mismo modo, Lois Blue, la amiga de juventud cantante de jazz, también se convirtió en referente de los jóvenes rockeros de los años sesenta y setenta, hasta que en 1977 partió a Estados Unidos, país al que le habían sugerido ir famosos músicos que habían visitado Argentina, desde Duke Ellington hasta Louis Armstrong (Fuentes Rey 2012).

- 72 Así nació la relación con el cuarteto vocal e instrumental Cabrakan, integrado por Susana Lago, Beatriz Aragón, Jorge Fernández y Roberto Catarineau, miembros del Coro Polifónico Nacional. El repertorio incluía composiciones propias de inspiración folklórica y carácter experimental (Portorrico 2004, p. 79) Más adelante, junto a Henry Nelson, Anastasio Quiroga y Susana Lago, se presentó en el septiembre musical de 1972 en Tucumán. Hacia 1974 tocó con los grupos de folk-rock Arco Iris, liderado por Gustavo Santaolalla, y Los Jaivas, de Chile. Sobre esta experiencia sostiene: “Fue ahí donde yo vi que el blues, de donde parte el rock, es el grito negro; y la vidala, la baguala o la tonada, formas del grito indígena que está por cierto en toda América Latina” (Valladares 1980).
- 73 Por eso cuando retorna la democracia algunos músicos, que incluso estuvieron en el exilio, reconectan con la propuesta de la tucumana. Esta se integra al Movimiento por la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional, en el que participaban Antonio Tarragó Ros, León Gieco, Aimée Painé y Suma Paz, entre otros. Realizan un festival en el que cantores “de campo y montaña”, como Gerónima Sequeida, de Tucumán, y Tomás Vázquez, de Salta, se presentan junto a “cantores famosos de la ciudad que servían de ‘gancho’ para atraer al público” (Valladares 1992, p. 66). De esa reunión queda un registro, Manantiales del Canto, y nace la gira De Usuahia a La Quiaca, bajo la coordinación de Gieco y Santaolalla, destinada a grabar la música de las distintas regiones en sus ambientes naturales, siguiendo el trazo del mapa elaborado en los sesenta. Finalmente, la última gran obra consistió en el registro de más de cuatrocientas canciones ancestrales en la voz de los copleros, folkloristas y rockeros (Valladares 1992, p. 67).³⁴
- 74 En esta última etapa la percepción de Leda sobre los medios de comunicación se modifica. No tanto porque los vea positivamente, sino porque ha decidido usarlos a su favor. En ese sentido, la alianza con músicos famosos contribuye a la difusión de la obra de los ignotos. Por otro lado, consigue su objetivo de acercar la vidala al “grito pelado” del rock, ya que, siguiendo su idea de que ambos géneros comparten una voluntad de liberación, les enseña a los rockeros más reconocidos el canto con caja, para potenciar su difusión. Como expresara magistralmente en el breve ensayo que publica en el matutino tucumano *La Gaceta*, titulado “La vidala es nuestro blues” le hacen ver en el rock una alternativa de supervivencia para el canto de los antiguos copleros:
- Algún día, no muy lejano, los jóvenes que busquen aterrizar en este ignorado paraíso del canto (...) al lado del blues, del rock y otros derivados por llegar encontrarán la vidala como un refugio indestructible, porque se alimenta y se cura quien canta un desentierro del corazón y del polvo de los siglos (Valladares 1980).
- 75 Como se indicara en el título de este trabajo, el proyecto musical de Leda Valladares nace de la reformulación del sustrato romántico que se hace en la provincia de Tucumán en las décadas del treinta y cuarenta. Ese cuerpo de ideas moldea una estética decolonial *avant la lettre*, que busca, a través de músicas ancestrales, contrarrestar el efecto de la modernización tecnológica e incidir en la concepción de la argentinidad, subvirtiendo la dicotomía entre civilización y barbarie. Es de notar que en este caso la idealización de lo ancestral es el resultado de una estructura de sentimiento formada en una actitud de rebeldía y en gustos netamente heterodoxos y vanguardistas. En todo caso, sus contradicciones siempre se fueron resolviendo en proyectos innovadores, poniendo, como solía decir, “toda la vida en ello”.

BIBLIOGRAPHY

Aguirre, A. A. (2003, octubre 2). 1953: Aparece *La Seducción de la Barbarie*, de Rodolfo Kusch, *Clarín*, s.d.

Aguirre, A. A. (2005). Rodolfo Gunther Kusch (1922-1979). En N. Galasso (Coord.), *Los malditos. Hombres y mujeres excluidos de La historia oficial de los argentinos* (vol.1, pp. 311-315). Buenos Aires: Ediciones de Madres de Plaza de Mayo.

Ardiles Gray, J. (1968, 27 de octubre). En busca del acorde perdido. *La Gaceta*, p. s.d.

Aretz de Thiele, I. (1999 [1941, enero 15]). A Alberto Rougés. Carta N° 529. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés. Correspondencias (1905-1945)* (p. 496). Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Aretz de Thiele, I. (1999 [1941, septiembre 13]). A Alberto Rougés. Carta N° 553. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés. Correspondencias (1905-1945)* (p. 518). Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.

Balan, J. y Jelin, E. (1979). *La estructura social en la biografía personal*. Buenos Aires: CEDES.

Barbero, M.I. y Devoto, F. (1983) *Los nacionalistas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Bertaux, D. (1997) *Les récits de vie. Una perspectiva etnosociológica*. París: Nathan-Université.

Brizuela, L. (1983, julio 24). Otra dimensión metafísica: La cultura silvestre [Entrevista a L. Valladares]. *La prensa*, s/d.

Bourdieu, P. (1977). *La ilusión biográfica. Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama

Bourdieu, P. (1979). *La distincion: critique sociale du jugement*. Paris: Les éditions du Minuit.

Carante, M. E. (2007). Vanguardismo y América en Manuel J. Castilla. En A. Royo y O. Armata (Coords.), *Por la huella de Manuel J. Castilla* (pp. 49-62). Salta: Ediciones del Robledal.

Carrizo, E. (2011). *Juego de damas: Lady Crooners made in Argentina*. Buenos Aires: Calderón

Castillo, H. (1999). *Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Chamosa, O. (2010a). Entre la zamba y el foxtrot: la elite tucumana frente al desafío de la cultura de masas, primera mitad del siglo XX. En F. Orquera (Ed.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación, apogeo y desarticulación de un campo cultural: Tucumán, 1900-1975* (pp. 73-106). Córdoba: Alción.

Chamosa, O. (2010b). *The Argentine Folklore Movement. Sugar Elites, Criollo Workers, and the Politics of Cultural Nationalism, 1900-1955*. Tucson: The University of Arizona Press.

Chamosa, O. (En prensa). People as Landscape: The Representation of the Criollo Interior in Early Tourist Literature in Argentina 1920-1930. En A. Paulina y E. Elena (Eds.), *Shades of the Nation: Rethinking Race in Modern Argentina*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Cheín, D. (2010a). Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo (1935-1955). En F. Orquera (Ed.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación, apogeo y desarticulación de un campo cultural: Tucumán, 1900-1975* (pp. 161-190). Córdoba: Alción.

- Cheín, D. (2010b). Escritores y estado en el Centenario: apogeo y dispersión de la literatura nativista argentina. *Revista chilena de literatura*, 77, 51-73.
- D'Addario, F. (1998, 5 de febrero) Leda Valladares habla sobre el estado del folklore. "Hay mucha mamarrachada". *Página 12*, Sección Espectáculos, p. s.d.
- Flores Vasella, S. y García Martínez, H. (2012). *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista*. Buenos Aires: Editorial Fundación Ross.
- Fuentes Rey, G. (Entrevistador) (2012). "La buena Memoria: Los cien años de Lois Blue." Parte 1 y 2 (Entrevista a Lucía Montero). Buenos Aires: FM Urquiza. [http://www.ivoox.com/buena-memoria-los-100-anos-de-lois-blue-audios-mp3_rf_1392084_1.html y http://www.ivoox.com/buena-memoria-los-100-anos-lois-blues-audios-mp3_rf_1392097_1.html]
- Heidegger, M. (1940). La esencia del fundamento (o de la razón). Traducción de Auguste Goller de Walther. *Sustancia*, 4, 477-518.
- Heidegger, M. (1960, agosto). Serenidad. Traducción de Antonio de Zubiaurre. *Eco. Revista de la cultura de Occidente*, 1 (4), pp. s.d.
- Kusch, Florencia. (2015). Entrevista con Fabiola Orquera. Buenos Aires, 5 de octubre.
- Kusch, R. (1953). *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*. Buenos Aires: Editorial Raigal.
- Kusch, R. (1962). *América Profunda*: Buenos Aires: Hachette.
- Kusch, R. (1966). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires: Stilcograff.
- Kusch, R. (1975). *La negación en el pensamiento popular*. Buenos Aires: Cimarrón.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- La Gaceta*. (1956, octubre 4). Nota, p. s.d.
- La Gaceta*. (1975, marzo 1). Nota, p. s.d.
- La Gaceta*. (1978, agosto 12). Nota, p. s.d.
- La Gaceta*. (1979a, abril 19). Nota, p. s.d.
- La Gaceta*, (1979b, noviembre 18). Nota. S.d.
- La permanente búsqueda del folklore olvidado. (1982, diciembre 19). *La voz del interior*, Tercera sección, p. s.d.
- Leda Valladares: un profeta más que no lo es en su tierra. (1972, 2 de noviembre). *Clarín*, p. s.d.
- La sustancia salvaje del canto. (1973, marzo 8). *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, p. s.d.
- Leda Valladares habla de la ciudad y su 'canto reprimido'. (1969, agosto 3). *La Gaceta*, p. s.d.
- Leda Valladares: su pasión por América. (1970, julio 2). *La Gaceta*, p. s.d.
- Lejeune, Ph. (1994 [1975]). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion
- Marchini, D. (2008). *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopías, persecución y listas negras en Argentina (1960-1983)*. Buenos Aires: Catálogos.
- Métraux, A. (1954). Alfredo Métraux. *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, II (4), 357-360. Universidad Nacional de Tucumán, sección "Figuras del pensamiento americano" [Reproducción de una carta fechada el 22 de octubre de 1953 y enviada al Instituto de Etnología y Folklore de dicha Facultad, escrita en francés y traducida por Celina C. de Carilla]

- Mignolo, W. (2009). Prefacio. En Z. Palermo (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del Signo.
- Montero, Lucía. (2014). Entrevista con Fabiola Orquera. Buenos Aires, 30 de noviembre.
- Morínigo, M. (1940, agosto). Declaración. *Cántico*. 1 (1), 3-4.
- Mozas, L. (1978, abril 6). Leda Valladares y el significado de una expresión cultural. En el folklore, nuestra raíz. *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, p. s.d.
- No se ha extinguido nuestro folklore: peligra. (1975, agosto 8). *La Gaceta*, p. s.d.
- Orquera, F. (2006). Gerónima Sequeida: intervención en el imaginario de 'lo argentino' desde el 'canto de la tierra'. En Z. Palermo (Coord.), *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural* (pp. 207-228). Córdoba: Ferreira Editora.
- Orquera, F. (2011). Música, espacio andino y "habitus de clase": el caso del singular compositor argentino Rolando "Chivo" Valladares. *Latin American Music Review*, 31 (2), 182-209. University of Texas Press
- Orquera, F. (2008). Marxismo, peronismo, indocriollismo. Atahualpa Yupanqui y el norte argentino. *Studies in Latin American Popular Culture* 27, 185-205. University of Texas Press.
- Orquera, F. (2013). From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party and the Latin American political folk song movement. En R. Adlington (Ed.), *Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc After 1945* (pp. 105-118). Londres: The British Academy and Oxford University Press.
- Padilla, E. (1999 [1934, septiembre 25]). A Alberto Rougés. Carta N° 177. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés. Correspondencia (1905-1945)* (pp.173-174). Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Primera Plana*. (1971, noviembre). N° 419. Nota s.d.
- Pagés Larraya, A. (1963). *Perduración romántica de las letras argentinas*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Piosek, L. (2014). Entrevista con Fabiola Orquera. Yerba Buena, 15 de noviembre.
- Portelli, A. (1991). *The Death of Luigi Trastulli and other Stories. Form and Meaning in Oral History*. Albany: The State University of New York.
- Portorrico, E.P. (2004). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Programa de cursos de 1939*. (1939). Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Programa de cursos de 1941*. (1941). Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Pucciarelli, E. (1962). Perfil espiritual de Alberto Rougés. *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 15, 19-29. Universidad Nacional de Tucumán.
- Pujol, S. (2004). *Jazz al sur. La música negra en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2011). *Como la Cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2013). *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Rébori, B. (ca.1995). Colección retratos sonoros 09. *Leda Valladares*. [Programa radial Raíces- CD] Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

- Rojas, R. (1943). El problema indígena. *Sustancia. Tribuna continental de la cultura provinciana*, IV, 14, 354-371.
- Rougés, A. (1999 [1934, enero 3]). A Ernesto Padilla. Carta N° 138. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés, Correspondencia (1905-1945)* (pp. 139-140). Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Rougés, A. (1999 [1934, julio 18]). A Ernesto Padilla. Carta N° 174. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés, Correspondencia (1905-1945)* (p.171-172). Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Rougés, A. (1999 [1935, abril 15]). A Ernesto Padilla. Carta n°190. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés, Correspondencia (1905-1945)*. (p.192). Tucumán. Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Rougés, A. (1999 [1935, febrero 28]). A Juan Mantovani. Carta N° 185. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés, Correspondencia (1905-1945)* (pp.180-183). Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Rougés, A. (1999 [1943, diciembre 26]). A Isabel Aretz de Thiele. Carta N° 651. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés, Correspondencia (1905-1945)* (p. 618). Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Rougés, A. (1999 [1944, octubre 9]). A Leda Valladares. Carta N° 681. En C. Aiziczon de Franco, E. Romero de Espinoza y E. Perilli de Colombres Garmendia (Comps.), *A. Rougés, Correspondencia (1905-1945)* (p. 640). Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.
- Revista Folklore* (1973, septiembre). Nota s.d.
- Royo, A. Un Castilla póstumo que vuelve *de sólo estar*. En A Royo y O. Armata (Coords.), *Por la huella de Manuel J. Castilla* (pp. 121-138). Salta: Ediciones del Robledal.
- Sequeida, G. (1992) Yo nomás soy una. En L. Brizuela (Ed.), *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares, Gerónima Sequeida* (pp. 3-36) Buenos Aires: El Ateneo.
- Taquini, G. (1994). *Los directores del cine argentino. Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Un día en la vida de... Leda Valladares. Con la música y la gente. (2000, 13 de mayo). *La Nación*, p. s.d.
- Valentié, M.E. (1993). *Alberto Rougés. Vida y pensamiento. Antología. Bibliografía. Cronología*. San Miguel de Tucumán: Fundación Miguel Lillo y Centro Cultural Alberto Rougés.
- Valladares Frías, L. (1940, agosto). Poesías. *Cántico*, 1 (1), 5-9.
- Valladares, L. (1944). *Se llaman llanto o abismo*. Ediciones La **Plata: Fingerit**.
- Valladares, L. (1962) 'El folklore como tarea poética', *Revista Folklore* s.f., pp. 51-53.
- Valladares, L. (1969, febrero 25) S.D. *La Gaceta*, p. s.d.
- Valladares, L. (1971). *Camalma*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
- Valladares, L. (1978a). *Autopresentación*. Ciclo "La Argentina actual, por sí misma". Tucumán: Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Valladares, L. (1978, 12 de noviembre). El Aconquija nos vigila. *La Gaceta*, p. s.d.

- Valladares, L. (1980, 25 de mayo). La baguala: canto planetario. *La Gaceta*, p. s.d.
- Valladares, L. (1980, septiembre 28). La vidala es nuestro blues. *La Gaceta*, p. s.d.
- Valladares, L. (1983, julio 24). Otra dimensión metafísica: La cultura silvestre. Entrevista de Leopoldo Brizuela, en *La prensa*, p. s.d.
- Valladares, L. (1992). Oír la vida. En L. Brizuela (Ed.), *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares, Gerónima Sequeida* (pp. 39-68) Buenos Aires: El Ateneo.
- Valladares, L. (2000). *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del norte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Von Matuschka, D. (1985/86). Exposición y crítica del concepto de “estar” en Rodolfo G. Kusch, *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, Vol. 2, pp. 137-160.
- Walsh, M.E. (2008). *Fantasmas en el parque*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Zocchi, J. (1937, febrero 14). Estética de las sierras de Córdoba. En *La Nación*, 3ª sección, s.d.

NOTES

1. No solo fue compañera de estudios en la carrera de Filosofía y Pedagogía, en la Universidad Nacional de Tucumán, sino que conoció a la familia Valladares por la amistad que unía a su hermana Amalia, cinco años mayor, con Leda, y a su madre con Aurora Frías.
2. Me refiero a la conferencia pronunciada al ser especialmente invitada a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT (Valladares 1978), la entrevista realizada por Leopoldo Brizuela en un libro dedicado a representantes femeninas de la música popular argentina (Valladares 1992) y la entrevista radial conducida por Blanca Rébora para la serie Retratos Sonoros, cuya fecha se puede datar por el contenido de la conversación en el año 1995. No se entrevistó directamente Leda porque al momento de iniciar esta investigación, hacia el 2006, ya padecía de Alzheimer. Los documentos sonoros y manuscritos quedaron en manos de quien era su alumna de canto, Miriam García, con quien se llegó a conversar, aunque sostuvo que los mismos no se podían consultar porque las cajas que los contenían no habían sido abiertas y ella pensaba hacer una tesis en base a esa información. Sin embargo, este trabajo no se aboca a lo recopilado en sí, sino al origen y conformación del proyecto cultural que sustenta la creación de ese archivo sonoro.
3. En efecto, se establece una relación dinámica que se establece entre la trayectoria y las condiciones históricas estructurantes (Bourdieu 1977); resulta relevante además la formación social del gusto (Bourdieu 1979), que en el caso de los Valladares es interpelado por la seducción que ejerce en ellos lo popular calchaquí.
4. Agradezco este dato a Oscar Chamosa.
5. Cabe notar que no se rescataba el romanticismo inspirador de la Revolución Francesa, sino un romanticismo de orden espiritual y estético, que veía en la naturaleza un estado de pureza y en los habitantes antiguos del país la representación de un pueblo inmaculado, capaz de legitimar ante los nuevos inmigrantes el poder de las élites criollas, lejos de ideas políticamente revolucionarias (Barbero y Devoto 1983)
6. Este evento sucedió en 1941, y da una buena imagen del ambiente social y cultural que frecuentaba la joven artista; el mismo fue transmitido por Nelly Campero Zavalía, hija del ex gobernador, a su nieto Ariel Hernando Campero. Rojas, escritor relevante del nativismo literario (Cheín 2010b), tuvo un rol activo en la formulación del nacionalismo democrático (Barbero y Devoto 1983, pp. 18-20)
7. Más datos sobre Montero y Blue se pueden encontrar en Pujol 2004 y 2013 y Carrizo 2011.

8. En otra ocasión afirma, cuestionando a sus mayores: “En vez de reprimirnos, nos hubieran guiado con amor en la búsqueda de nosotros mismos” (Valladares 1995, p.45). Esta apreciación entra en conflicto con la imagen amorosa de ellos que guarda Lucía Piossek; contrastando estas memorias queda la impresión de que los padres de Leda estuvieron tensionados entre su propio gusto por la música, la exigencia a cumplir con su *habitus* de clase —en la categoría ya clásica de Pierre Bourdieu— y el amor por su hija, quien finalmente podía realizar su deseo.
9. El coro se llamaba informal y jocosamente “Cuarteto de la Salud”; de acuerdo con la entrevistada, el mismo fue el puntapié inicial para la fundación del Coro Universitario, en 1945, con la dirección inicial de Alex Conrad. Con respecto a este coro, la Academia de Bellas Artes y otros temas referidos a la música académica en el Tucumán de esos años se puede consultar Lagmanovich 2010, pp.115-145.
10. “La carrera me interesaba tan poco como me había interesado la escuela secundaria, pero yo la seguía estoicamente, para no quedarme en casa, tejiendo y esperando al príncipe azul que pudiera concederme el sustento”. (Valladares 1992, p. 43).
11. Según recuerda Piossek, en 1949 se hizo un congreso de Filosofía en Buenos Aires, al que asistió George Gadamer, pero no Heidegger, por no haber obtenido permiso para abandonar su país.
12. Padilla, abogado, legislador provincial y nacional, gobernador de la provincia (1913-1917) y ministro de educación de la nación, durante la presidencia de facto de José Félix de Uriburu. Ambos coincidían en el rechazo absoluto al marxismo. Rougés pensaba, por ejemplo, que Marx era culpable del “delito de lesa humanidad” de haber “exacerbado” los problemas económicos por encima de los temas del espíritu (1999, p.139). Sobre el paso de Métraux por Tucumán se puede consultar la carta autobiográfica que envía a la revista *Humanitas*, de la Universidad Nacional de Tucumán, fechada en 1953 y publicada en 1954.
13. Al poemario *Piedra sola* (1941) le siguió la novela *Cerro Bayo* (1946), los poemas de *Aires Indios* (1947), el conjunto de ensayos y partituras reunido en *Tierra que anda* (1948), y las notas en los diarios *La hora* y *Orientación*, del Partido Comunista (Flores Vasella y García Martínez 2012; Orquera 2008 y 2013), estas últimas cuando ya comienza a residir en Buenos Aires, en 1946.
14. En esa entrevista radial afirma: “Él se ocupó sobre todo de la copla y de investigar los orígenes de todos esos materiales, ha sido enorme todo lo que él ha hecho, pero... hubiera sido una maravilla que fuera con un grabador... Pero no tenían, en aquel momento no existían”. Como muestran otros documentos de la época, existían y ya eran utilizados para la investigación etnomusicológica.
15. La tapa del citado libro de Chamosa está ilustrada con una foto tomada hacia 1940 que muestra a esta investigadora en plena sesión de grabación, reproducida originalmente en su libro *Música tradicional argentina*, editado por la Universidad Nacional de Tucumán en 1946.
16. En su entrevista Blanca Rébora (1995) le dice: “Vos hablaste de cantos litúrgicos, que tienen como especies de estrías”, a lo que contesta: “Son metáforas muy personales mías, que no creo que las encuentres en ningún libro de etnomusicología”. En su último libro, *Cantando las raíces* (2000), elabora una caracterización personal de estas manifestaciones musicales, en base a las ideas que había presentado en ensayos periodísticos; su prosa, metafórica, arriesgada y de fuerte tono pasional, compara la vidala con el blues (Valladares 1980, p. s.d) y afirma que “entrar en la baguala y dejarla entrar en nosotros es una experiencia metafísica interminable. Con la baguala se llega al centro de la tierra y milagros de la memoria colectiva. Sobre ella puede meditarse sin fin como si fuera la encarnación de la canción sagrada, de la canción infinita y circular” (Valladares 1980, 25 de mayo, p. s.d.).
17. El teórico Walter Mignolo, propulsor de esta categoría, señala al respecto: “Decolonialidad o descolonización de la estética significa mostrar que, lejos de ser un proceso natural (como la lluvia o el trueno) la estética emergió como disciplina (es decir, como forma de control y formación de subjetividades) con la burguesía europea, incidiendo así en la ideología de los

diseños imperiales/globales y en los proyectos de regulación de las subjetividades del planeta. La Estética, como la Filosofía y la Ciencia, fueron impuestas como normas de regulación de los saberes y de las subjetividades” (2009, p.13). El pensamiento de la etnomusicóloga tucumana propone la desarticulación de tales normas.

18. Mis cursivas.

19. Ese ideal se manifiesta con énfasis: ¡Hubiera sido fundamental para que todo el mundo comenzara a quererse un poco más, y a sentirse con más valor que el precio que ofrecían por nosotros en los mercados internacionales!” (Valladares 1992, p. 46).

20. Cabe mencionar que el vínculo con este filósofo provenía de su época de estudiante: cuando en 1944 publica su primer libro de poemas, *Se llaman llanto o abismo*, le envía un ejemplar, y él le contesta con una carta de agradecimiento en la que elogia el carácter “seminal” de su escritura: “Más que las formas y los colores que deslumbran los ojos, ama la obscura y maravillosa profundidad de la simiente, en que palpitan mundos por nacer y horas genesíacas (...) Vd. Ha puesto una tan honda y dramática emoción que ella conmueve las entrañas de nuestro ser. Su poesía es así ascética, es interioridad” (Rougés 1999, 640). El libro fue editado por Marcos Fingerit, con el apoyo de Frida Schultz y Juan Mantovani, y se hacía eco, en cierta forma, de la escritura de Pablo Neruda (Piossek 2014). Antes Leda había publicado una serie de poemas en *Cántico* (1940, pp. 5-9), revista creada para difundir la obra de escritores del interior y dirigida por Marcos Morínigo, temprano descubridor del talento de la joven.

21. Esta etapa tendrá eco en el disco *Solamente*, de 1964, el que reúne sus propias composiciones: baladas, bagualas y canciones de cámara sobre poemas de Rilke, Lorca y Rimbaud. La placa se reeditó en 1971. (S/D, 1971).

22. La antipatía mutua es referida en forma breve, pero contundente, en el libro de memorias de Walsh (2008, p.127)

23. Este recuerdo parece relativizado por su amiga Lucía Piossek (2014), quien señala que el público tucumano, al menos en una porción importante, reconocía el carácter exótico de su personalidad.

24. Este relevamiento, destinado a filmar oficios y rituales tradicionales del norte argentino, se llevó a cabo siguiendo el calendario de festividades que había hecho el especialista Félix Coluccio y con un equipo técnico mínimo: una cámara Bolex a cuerda, un grabador y algunas luces.

25. Lewis había logrado registrar en forma directa el testimonio por parte de los integrantes de la familia Sánchez, como hicieron después Prelorán y el documentalista tucumano Gerardo Vallejo, al filmar la vida de los trabajadores “golondrina” de la caña de azúcar.

26. Una traducción relevante en ese sentido es la que hace en 1960 la revista colombiana *Eco. Revista de la cultura de Occidente*, de la conferencia *Serenidad*, pronunciada por Heidegger en 1955. Escrita en plena guerra fría, la misma define ese momento como una “era atómica” y opone “el pensar calculador” a “la meditación reflexiva”. Cuestionando la conversión de la naturaleza en objeto proveedor de energía para la técnica y la industria, Heidegger opone a esa tendencia el pensar meditativo, “la serenidad ante las cosas y la apertura al misterio”.

27. Aguirre (2005) señala que tuvo influencia de Miguel Angel Asturias, que era por entonces embajador de su país y residía en Buenos Aires; además es él quien da cuenta de su formación inicial en el idioma alemán y el credo protestante. Esto puede haber incidido en su postura crítica ante el comunismo, lo que a su vez puede explicar su falta de referencias a Atahualpa Yupanqui, cuyas composiciones gozaban de amplia difusión.

28. Entrevista a Florencia Kusch realizada por la autora en Buenos Aires el lunes 5 de octubre de 2015. La entrevistada agrega que su madre, Velia Hada Pesce, era una actriz santiagueña que cantaba con caja, razón por la cual se conocían con Leda y María Elena Walsh. Velia era pariente de los Santucho y mantenía el contacto con ellos; de hecho Roberto solía visitarlos, hasta que una vez discutió con Kusch por razones políticas. Este y su esposa, recuerda también, fueron

antiperonistas hasta que el día de la Revolución de 1955 fueron a festejar, pero al volver se miraron y se dijeron “no era acá donde debíamos estar”.

29. Hay además aspectos expuestos en *La negación del pensamiento popular* (1975) ¿y? *Geocultura del hombre americano* (1976) que coinciden con la reflexión de Leda sobre su propia obra, como la crítica a la investigación antropológica y al estudio académico. Kusch señala, por ejemplo, que la diferencia entre un campesino y un antropólogo que lo estudia es que el primero “está ante el abismo del mundo”, mientras que el segundo “no sabe de abismos, sino de cargos que conseguir, libros que publicar, y no se hace ninguna pregunta a fondo”. En cambio, se pronuncia a favor del borramiento de la diferencia entre observador y observado y el concepto de “racionalidades diferentes”, defendiendo la autenticidad en el pueblo ante una cultura occidental “decadente” (1976, pp. 137-141). Sin embargo, el ensayo explicativo del peronismo, en cuanto elección que hace el pueblo desde su “autenticidad”, no es seguido por la investigadora tucumana.

30. Mientras Leda, sin referirse explícitamente al tema, se opone a ese movimiento, Kusch no solo lo respalda, sino que esboza una explicación filosófica, sobre todo en *La negación del pensamiento popular*.

31. Mis cursivas. Después agrega: “En Tilcara, para Semana Santa hay escenas del vía Crucis construidas con pétalos de flores, y no rezan como nosotros, cantan y lloran como si la crucifixión tuviera lugar en ese momento”. Es decir que no habría una distancia con el evento recreado, sino que el ritual se daría en un grado de consustanciación máxima con la situación rememorada. Conviene notar que el comentario citado coincide con la postura de los colonizadores amigables con el indígena.

32. En 1978 Leda graba de un disco producido por la UNT para ser distribuido en centros educativos de Argentina y Latinoamérica y un video para el programa 300 millones de España, para lo cual se convoca a estudiantes universitarios (*La Gaceta* 1978); el año siguiente es invitada por la Dirección General de Cultura para hacer dos actividades en el abril folklórico: una presentación en la ciudad de Monteros y una práctica de canto colectivo en el Palacio de los Deportes para estudiantes de escuelas secundarias (*La Gaceta* 1979a). Pocos meses después es invitada por la Universidad Nacional de Tucumán (*La Gaceta* 1979b).

33. Mercedes, sin embargo, cultivaba el repertorio de su tierra, aunque no fuera de creación anónima, sino el que componían los autores que admiraba, entre los que se contaba Chivo Valladares.

34. “Oír la vida”, p. 67. Integraron esa grabación, entre otros, los copleros Sequeida y Vázquez, los folkloristas Suna Rocha, Raúl Carnota, Liliana Herrero y el dúo Salteño y los rockeros Fito Páez, Gustavo Cerati, Pedro Aznar, Federico Moura y Fabiana Cantilo.

ABSTRACTS

This article takes into consideration the trajectory of the well-known writer and musical collector and researcher Leda Valladares (1919-2012), opening Argentina’s intellectual history to a complex provincial scene. The first part argues that her interest on *bagualas* and collective song is explained in Tucumán’s thirties and forties, when the European tradition was intertwined with musical practices of Andean origins that survived in Calchaqui Valleys and Quebrada de Humahuaca, where upscale families used to take summer vacations. It is shown that Leda Valladares’ cultural identity was tensed between the education received in the career of Philosophy and Pedagogy—in the Faculty of Philosophy and Letters in University of Tucumán—

that highlighted German authors embedded with Romanticism, and the singing by the *copleras* that she discovered in 1941. The latter being considered as subaltern subjects, it is here proposed that their relationship with the researcher was based on complementarity.

The second part sustains that Leda Valladares' thought can be defined as post-colonial *avant la lettre* and that it has coincidences with the thinking of Rodolfo Kusch. It shows that the project of teaching the collective song in large scale, framed in those postulates, is allied to the Folk movement in the late sixties, it confronts the ideologically driven New Song Movement and, after crossing the last Dictatorship, is taken by Argentinean rockers as expression of musical authenticity.

Este artículo se ocupa de la trayectoria de la reconocida escritora y recopiladora musical Leda Valladares (1919-2012) para abrir la historia intelectual argentina a un complejo panorama de provincia. En la primera parte se sostiene que su interés por las bagualas y por el canto colectivo se explican en el Tucumán en los años treinta y cuarenta, donde la tradición europeísta se entrecruzaba con prácticas musicales de origen andino que sobrevivían en los Valles Calchaquíes y en la Quebrada de Humahuaca, sitio de veraneo de las familias acomodadas. Para ello se muestra que la identidad cultural de Valladares estuvo tensada entre la formación que recibió en la carrera de Filosofía y Pedagogía —en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán—, que ponía el acento en autores alemanes de cuño romántico, y el canto de las copleras con las que se encuentra hacia 1941. Consideradas estas como sujetos subalternos, se propone que la relación con la investigadora, proveniente de una familia de élite, fue de complementariedad.

La segunda parte afirma que el pensamiento de Valladares puede definirse como poscolonial *avant la lettre* y que guarda coincidencias con el de Rodolfo Kusch. Muestra que el proyecto de enseñar el canto colectivo a gran escala, enmarcado en esos postulados, se alía al movimiento folk de fines de los sesenta, se enfrenta a la canción ideologizada del Movimiento Nuevo Cancionero y, después de atravesar la dictadura militar, es tomado por los jóvenes del rock como expresión de argentinidad auténtica.

INDEX

Keywords: Ancient Song, Province, Romanticism, Post-Occidentalism, National, Argentinean Rock

Palabras claves: Canto con caja, Provincia, Romanticismo, Postoccidentalismo, Rock nacional

AUTHOR

FABIOLA ORQUERA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas –
Instituto Superior de Estudios Sociales (Tucumán, Argentina)
Correo electrónico: faorquera@gmail.com