

# Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y última dictadura



PROGRAMA  
INTERUNIVERSITARIO  
de  
HISTORIA POLÍTICA

FABIOLA ORQUERA

**Resumen.** Este trabajo se ocupa del campo de la música folklórica en la provincia de Tucumán y los efectos del Operativo Independencia y la última dictadura (1975-1983). Para dimensionar lo sucedido repasaremos los ejes que posibilitaban su estructura productiva antes del golpe del 76 y examinaremos algunos testimonios que dan cuenta tanto del quiebre de esas estructuras como de formas de supervivencia; finalmente nos referiremos a la elaboración del duelo, la recuperación de algunos materiales y el trabajo de construcción de la memoria entre los sobrevivientes y las nuevas generaciones.

**Palabras clave:** Tucumán - Folklore - Dictadura - Duelo - Memoria

**Abstract.** This article focuses the effects of “Independence Operation” (1975-76) and the last dictatorship (1976-1983) on the folk music of the province of Tucuman (Argentina). To measure those effects we will revise the axis that organized the local folk scene before 1976. Then we will examine some testimonies that account for the break of that scene as well as for the forms of memories’ survival. Finally we will refer to the elaboration of the mourning, the recuperation of some materials forbidden by the dictators and the effort to build the memory among the survivors and the younger generations.

**Keywords:** Tucumán - Folklore - Dictatorship - Mourning - Memory

El 10 de diciembre de 1983 marca en la República Argentina el comienzo de la presidencia del Dr. Raúl Alfonsín y el fin de la última dictadura, iniciada el 24 de marzo de 1976. Como se develara en los juicios realizados sobre el accionar de las juntas militares que gobernaron de facto durante ese período, las desapari-

ciones denunciadas por las Madres de Plaza de Mayo tendrían como respuesta siniestra un genocidio. Implementado para terminar con todo pensamiento considerado “subversivo” o “de izquierda”, el plan de exterminio fue acompañado por persecuciones a artistas críticos del nuevo régimen, amenazas lanzadas por la organización conocida como la “Triple A” –Alianza anticomunista argentina– y el ejercicio de la censura sobre la obra de quienes intentaban seguir trabajando en el suelo patrio.

En ese contexto de agonía de las expresiones populares, nos interesa enfocar el caso de la música folklórica en Tucumán. Esta provincia, situada en el corazón del noroeste, se caracteriza por haber forjado desde comienzos del siglo XX una identidad económica y cultural propia, basada en su condición de “Cuna de la Independencia”, en la creación de una universidad nacional y en la radicación de la industria azucarera. Esta industria impulsó tanto el crecimiento económico y la modernización como profundas desigualdades entre élites y trabajadores migrantes, conocidos como “obreros golondrina”. Dichas tensiones se acrecentaron después del 21 de agosto de 1966, al cerrarse once de los veintisiete ingenios existentes en la provincia por decreto del Gral. Juan Carlos Onganía. La crisis social ocasionada por esta medida llevó a episodios de resistencia civil en 1969 y 1972 (Crenzel, 2005), fortaleciendo la resistencia peronista y el surgimiento de organizaciones armadas como Montoneros, Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)<sup>1</sup>.

En 1973 Alejandro Agustín Lanusse, último dictador impuesto por el golpe del 66, llamó a elecciones; después del breve gobierno de Néstor Cámpora asumió Juan Domingo Perón, que había regresado del exilio. En 1974 falleció y lo sucedió su viuda, María Estela Martínez de Perón, quien ordenó que en Tucumán se lanzara el llamado “Operativo Independencia”. Acdel Vilas, a cargo de su implementación, declara una “guerra cultural” concebida como una batalla a muerte en el orden de las ideas, centrada en las minorías intelectuales y universitarias, por ser consideradas como agentes de “contracultura” o “culturas de subversión” marxista (Crenzel, 2010: 383). Tucumán fue así la antesala del período más

---

<sup>1</sup> La guerrilla se fortaleció en Tucumán porque había un proletariado rural muy combativo y porque la cercanía del monte montañoso favorecía el ocultamiento de los campamentos.

oscuro que vivió el país, a la vez que su dinámico campo cultural fue desarticulado, primero bajo la comandancia de Vilas y después, de Antonio Domingo Bussi.

El destacado guitarrista tucumano Juan Falú sostiene que “la de Tucumán fue la caída más abrupta de todas”, ya que le resulta inexplicable que en “una provincia que tenía la universidad a la par de las mejores de América, orquesta sinfónica a la par de las mejores, una industria de peso, como la azucarera, a full, los talleres ferroviarios más grandes, una gran producción literaria, poética pase lo que pasó” (2010: 443).

Para dimensionar lo sucedido en el ámbito del folklore repasaremos brevemente los ejes que posibilitaban su estructura productiva antes del golpe del 76 y examinaremos algunos testimonios que dan cuenta tanto del quiebre de esas estructuras como de formas de supervivencia; finalmente nos referiremos a la elaboración del duelo, la recuperación de algunos materiales y el trabajo intersubjetivo de construcción de la memoria, entre los sobrevivientes y las nuevas generaciones.

## **Tucumán, “el reino de las zambas más lindas de la tierra”**

El plan de la dictadura no afectó por igual a todas las expresiones musicales: por ejemplo, no atacó las prácticas ancestrales, orales, porque no se las consideraba potencialmente peligrosas; tampoco persiguió a las músicas comerciales de tono pasatista. De hecho el cantante y compositor tucumano Ramón “Palito” Ortega fue uno de los artistas privilegiados por el nuevo régimen, ya que sus canciones representaban al joven que adscribía a una “nueva ola” supuestamente a-política, celebratoria del status quo.

En cambio, el sistema folklórico articulado principalmente en torno las figuras de Atahualpa Yupanqui (1908-92) y Rolando “Chivo” Valladares (1918-2008), sí sufrió los embates de la dictadura. Dicho sistema surgió cuando Yupanqui, después de haber residido en Tucumán cuando niño, regresó (c.1933-47) y compuso una serie de piezas de orientación social que quedarían para siempre en la memoria de los argentinos (Orquera, 2008; 2014)<sup>2</sup>. La memoria del poderoso

---

<sup>2</sup> En 1950, después de un viaje a Europa del Este y Francia, se afincó en Cerro Colorado, Córdoba, hasta que en 1968 hace de París su residencia principal, retomando su rol articulador

vínculo con ese territorio y el tamaño descomunal que fue adquiriendo su figura hicieron de él el creador de la canción social latinoamericana y de sus zambas el sustento de las guitarreadas en los años de pre-dictadura. Falú, que en esa época recorría el interior de la provincia como militante político, señala:

Saliendo al campo, Yupanqui era el preferido de todos. Las zambas que no se cantaban, se reconocían. Pero muchas: La pobrecita, la Zamba del Grillo, El arriero (...) Se agranda la figura de Yupanqui por su ausencia; el apego a la figura yupanquiana de la gente que era peronista, de los trabajadores, es una muestra clara de que el arte supera a la política (2010: 440).

Rolando “Chivo” Valladares, por su parte, tejió un tipo de intercomunicación desde adentro, afirmada en la co-presencia dada por el ritual de la rueda de amigos. Musicalizador de poemas ajenos, consideraba que sólo el despojamiento de toda limitación perceptiva le permitía lograr una conexión emotiva con el poeta, superando cualquier diferencia social, política, económica, educativa, étnica, geográfica o generacional (Orquera, 2010). Es así como, aún cuando descendiera de familias prestigiosas, podía comprender tanto el sentimiento que generaba el peronismo en los más pobres como el mundo del zafrero, que animaba varios poemas de José Augusto Moreno, Lucho Díaz, José “Pepe” Núñez y Néstor “Poli” Soria que musicalizó<sup>3</sup>.

Por otro lado, Leda Valladares (1919-2012), hermana del Chivo, si bien partió de Tucumán en 1948, recogió elementos musicales de los cerros que le permitirían elaborar su teoría de la baguala. Además de poeta y cantante, en los sesenta se hace recopiladora de esos ritmos, a los que admiraba desde su temprana

---

de la canción social en Latinoamérica. Desde allí regresa frecuentemente a su país natal, especialmente a Tucumán (Orquera, 2013).

<sup>3</sup> ‘Chivo’ Valladares, a diferencia de otros artistas e intelectuales de su generación, respeta el sentimiento que Perón generaba en la gente. Interesado en explorar esa matriz, musicaliza la “Zamba del Familiar” (circa 1950), en la que el poeta José Augusto Moreno toma el punto de vista de un zafrero para referir el mito según el cual el dueño de un ingenio hace un pacto con el diablo para enriquecerse, a cambio de la vida de un obrero cada año. Con ello adopta una mirada crítica sobre el sistema de poder pautado por la actividad azucarera (Orquera, 2010: 199).

juventud (Sosa, 1992; Valladares, 2000). La raíz romántica de su pensamiento le hace pensar que la modernidad pervierte al canto primigenio, por lo que a fines de los sesenta emprenderá su proyecto de reinstaurar el canto colectivo en los espacios urbanos.

Sobre esta estructura troncal de la musicalidad de Tucumán fueron formándose capas diversas. Un aporte notable es el de Mercedes Sosa, quien realiza un largo proceso de incorporación de tradiciones musicales<sup>4</sup>. En 1951, conoce a Luis “Pato” Gentilini, músico recién llegado de Catamarca y poco después a Chivo Valladares y al guitarrista Federico Nieva, gran amigo de Yupanqui (Braceli, 2003: 239-245). Por entonces, cuando su nombre artístico era aún Gladys Osorio y era “la cantante del Partido Peronista”, se enamoró y se casó con el compositor mendocino Oscar Matus, mudándose a Mendoza (Braceli, 2003: 25). Allí comenzó a interactuar con una burguesía ilustrada ligada al Partido Comunista:

Fui amiga de muchos escritores y poetas, como Tejada Gómez e Iverna Codina, y ellos me guiaron muy bien en mis lecturas (...) ¡Qué deslumbramiento conocer a Neruda, a Alfonsina Storni, y sobre todo a César Vallejo...! (...) En la música, empecé a enterarme de la existencia de muchos compositores excelentes que vivían desperdigados por todo el país, luchando igual que Matus y yo por acceder al gran público. Son los compositores que me han acompañado a lo largo de toda mi carrera. Lima Quintana, que estaba en Buenos Aires; Petrocelli, el “Cuchi” Leguizamón y Manuel J. Castilla, de Salta; Rolando Valladares, de Tucumán; Ramón Ayala, de Misiones; Alma García... (Sosa, 1992: 84-85).

En este ambiente la cantante se conectó con el pensamiento latinoamericano de vanguardia, que se plasmó en sus dos primeros registros –La voz de la

---

<sup>4</sup> A pesar de sus orígenes humildes –su padre alimentaba las calderas del Ingenio Guzmán y su madre era empleada doméstica– pudo asistir a la Escuela de Comercio, donde tomó sus primeras clases de canto; se identificó con cantantes profesionales, especialmente con la catamarqueña Margarita Palacios. A los quince años Marta –tal era su nombre real–, aprovechando que sus padres participaban del festejo del 17 de octubre en Buenos Aires, desafió la prohibición familiar de inmiscuirse en el mundo del espectáculo y participó en un concurso de Radio LV12, ganando el certamen (Braceli, 2003: 39-40).

zafra (ca. 1962, de escasa circulación en su momento) y Canciones con Fundamento (1965)–, en los que el canto zafrero se une al del mensú, integrando composiciones del misionero Ramón Ayala, que gozaran de gran popularidad en ese momento<sup>5</sup>. En ellos se perciben ya las ideas que se cristalizarían en el Manifiesto Nuevo Cancionero, en el que Sosa, Matus y Tejada Gómez –además de otros artistas– elaboran un posicionamiento a tono con los movimientos sociales y políticos que se habían iniciado en el continente, en la misma senda de Violeta Parra y Víctor Jara y el Movimiento de la Nueva Canción, que apoyaba al Gobierno Socialista de Salvador Allende en Chile; Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, en Uruguay; Chico Buarque y Milton Nascimento, en Brasil; Alí Primera, en Venezuela; Gabino Palomares, en México, e incluso Víctor Manuel y Joan Manuel Serrat, en España (Sosa, 1992: 88).

## Música, crisis social y dictadura (66-83)

La crisis provocada por el cierre de ingenios hizo que muchos compositores se ocuparan del trabajador azucarero y su circunstancia. Por ejemplo, el largometraje del cineasta Gerardo Vallejo, “El camino hacia la muerte del Viejo Reales”, filmado entre 1968 y 1971 y centrado en la vida de una familia de obreros “golondrina” del ingenio cerrado Santa Lucía, tiene como banda de sonido una obra compuesta por Pato Gentilini y el poeta José Augusto Moreno que pone en la voz del cantante algunas reflexiones atribuidas al zafrero (Orquera, 2010:281).

En esta etapa Mercedes Sosa visita Tucumán al menos una vez al año y comparte guitarreadas con Pepe y Gerardo Núñez, muchas de cuyas composiciones –Chacarera del '55, Tristeza, Arana, Los machetes– ya había comenzado a registrar (Núñez, 2014; López de Núñez; 2006). Bautiza un LP con el nombre de *Hermano*, haciéndose eco de un momento en el que las clases medias tratan de unirse en la lucha con el Otro que sufre: el zafrero, el campesino, el niño de la calle. Es el mismo sentimiento que anima la milonga de Yupanqui “Yo tengo

---

<sup>5</sup> Para un estudio detenido de la trayectoria de la cantante hasta 1975 ver el análisis de Illa Carrillo-Rodríguez.

tantos hermanos”, que Sosa incluye en el LP *Hasta la victoria siempre*, lanzado en 1972, concebido como un homenaje al espíritu del Che Guevara (Carrillo-Rodríguez, 2010: 254-255)<sup>6</sup>.

Los Núñez, por su parte, musicalizan en 1966 un poema compuesto por Ariel Petrocelli, titulado *Zafra. Poema musical y Anunciación*. Inspirado en la Revolución Cubana y siguiendo el género de las “obras integrales”, propio de la escucha atenta y concentrada de la clase media progresista e ilustrada de la época, proponía la liberación del campesino de su situación de explotación<sup>7</sup>. De hecho el trabajo de los tres se entroncaba con la idea de un “paisaje social del hombre” y con el concepto de música popular promulgado por el Movimiento Nuevo Cancionero. En 1968 Pepe lanza el disco de larga duración *La piel del pueblo* y en 1972 presenta *Zafra* en la sala independiente Nuestro Teatro, con la participación de Juan Falú. Al reflexionar sobre la forma en que se vivía el acercamiento entre universitarios y trabajadores, el guitarrista sostiene lo siguiente:

Nosotros éramos pequeños burgueses que le encontrábamos sentido a nuestro pensamiento cuando existía la clase trabajadora. Si no, no pasaba nada. Esa era la lucha ideológica dentro de la universidad tucumana. Ahí donde existía un cordobazo, un tucumanazo, una clase trabajadora muy combativa, se iba dando ese proceso de asumir las luchas de la clase trabajadora y dejar en un segundo plano las reivindicaciones universitarias (2010: 441).

Como se advierte en el disco de Mercedes Sosa *Hasta la victoria siempre*, “había una fuerte pregnancia del concepto de hombre nuevo del Che y del tercermundismo”, aunque en la práctica, el deber de entregarse a la lucha no siempre vencía al gusto musical o artístico. Falú reconoce, con humor, sus limitaciones al respecto: “Yo, personalmente, era un bohemio, que escindía la noche del resto. Yo a la noche seguía guitarreando. Era un atorrante, no fui muy nuevo como hombre, digamos, fui medio nuevo, nomás” (Falú, Entrevista). Es decir

---

<sup>6</sup> A nivel nacional, un ala más radical de esta corriente se expresa en términos abiertamente militantes, como el grupo Huerque Mapu, que, siguiendo las huellas de Quilapayún, llega a grabar la cantata Montoneros (Moliner, 2010: 334-351 y Smerling y Zak, 2014).

<sup>7</sup> Para un acercamiento al género de las “obras integrales” (Ver Moliner, 2010:155-171).

que la ortodoxia militante sucumbía ante la irrefrenable tendencia gregaria y festiva de los adherentes, sobre todo considerando que el clima cultural de la de la ciudad era “muy efervescente” y generaba constantemente proyectos compartidos entre músicos, plásticos y teatristas.

En cuanto al hecho musical, se producía en teatros y auditorios de las facultades, pero también en viejas peñas y en casas particulares. Un punto habitual era la casa del ingeniero químico Orestes Santochi, donde el guitarrista coincidía con Pepe Núñez y con el desaparecido legislador “Chonga” Vargas Aignasse (Korstanje, 2004). Otro fue el de “la casa de la San Luis”, donde vivían los estudiantes santiagueños que “armaban unas guitarreadas espectaculares” a las que se acercaban muchos amigos, incluido Pepe Núñez:

Constituimos una especie de consulado que se encargaba de amontonar decenas de santiagueños con otra tanda de tucumanos (...) A partir de estas relaciones institucionales, que tenían hasta sede propia en la calle San Luis, se inauguraron hábitos tales como comer asado en Tucumán y tomar la sopa en Santiago, toda una metáfora de las ganas de guitarrear aquí y allá, con éstos y con aquellos (Falú, 2003: 67).

Allí participaba también el hermano menor de Juan, Lucho, quien lo siguió en la militancia pero no en el exilio, “como quedándose a esperar un destino inexorable, trágico y final”. Su suerte fue la de miles de desaparecidos. Como recuerda el guitarrista, “Antes del luto por Lucho, por el Chala, por el Juanca Chaparro, por Corcho y por tantos más, habíamos creado un templo del canto, la guitarra, la poesía” (Falú, 2003: 46-47).

Por su parte, el 3 de mayo de 1975 Mercedes Sosa, tras una exitosa gira por Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, regresó a Tucumán para presentarse en el club Caja Popular, pero la policía encontró una bomba y se suspendió el recital (Marchini, 2008: 289)<sup>8</sup>. A fin de mes la Triple A le comunicó que estaba

---

<sup>8</sup> El destacado músico Mariano Etkin, quien se encontraba enseñando Historia de la Música en la Universidad Nacional de Tucumán, recuerda que tuvo que renunciar y marchar al exilio porque “el clima era intolerable”; el jefe del Departamento de Artes, un mayor retirado, le



“sentenciada a muerte”; la cantante respondió con una conferencia de prensa anunciando que se quedaría en el país, llevando a cabo los recitales previstos en el complejo teatral Estrellas, entre intimidaciones y pegatinas con su imagen atravesada por una frase que decía “Enemiga del Pueblo” (Marchini, 2008: 290).

## Hubo un gran silencio (1976-1982)

El 24 de marzo de 1976 se extendió sobre todo el país la noche que se había instalado desde un año antes en Tucumán. Se produjo el golpe militar que significaría, en palabras de Gerardo Núñez (Entrevista) “un hachazo en el cuerpo social” porque generaría un corte en la transmisión de la experiencia intergeneracional. El Chivo Valladares recuerda que entre los desaparecidos estaba un editor cordobés, Alfredo Burnichón, a quien había conocido en casa del poeta salteño Manuel J. Castilla y con quien había pasado tres días sin dormir, quizás anticipando lo que sobrevendría. Y lo que vino fue el miedo, la parálisis. “El silencio es salud” rezaba un slogan de la época, mostrando a una enfermera sonriendo, con un dedo sobre los labios. Cuando piensa en ese momento, Falú lo define como “Un gran silencio, una gran incomunicación autoimpuesta. Nadie se vio con nadie. Esto parecía la tónica general” (2010: 443).

Ese “gran silencio” se impuso sobre los practicantes de la música popular –como ejecutantes u oyentes– que habían participado activamente en los movimientos políticos y sociales de los setenta. Los estudiantes, obreros, gremialistas y artistas que sobrevivieron a la persecución política tuvieron que llamarse a un exilio interior. Falú recuerda una escena muy impactante que le aconteció en el primer recital ofrecido al regresar de su exilio en Brasil, a fines del 83 o comienzos del 84, en la sala Caviglia:

Fue muy emotivo, nos abrazamos, llorábamos, qué se yo. Y lo que más escuché de los tucumanos fue lo siguiente: que esa había sido la primera

---

había dicho: “No se meta en cosas raras, no vaya a ser que amanezca tirado en un zanjón” (Pujol, 2013:171). Más adelante, Miguel Ángel Estrella, pianista reconocido y militante peronista, debió emigrar a Uruguay, donde fue de detenido y torturado hasta que una importante campaña internacional consiguió su liberación (Espinosa, 2006: 124; Pujol, 2013: 172).

ocasión de encuentro entre ellos. No de ir verme a mí: encuentro entre ellos. Entonces después fui conversando, qué quería decir eso, y me di cuenta de que ellos, los que se habían quedado, se habían exiliado (...).

Ah, para mí no era fácil restituir esa experiencia anterior al proceso, porque el mismo tucumano se había llamado a silencio. Las reuniones todas eran cargadas de luto, cargadas de silencio. Entonces, no fue fácil recuperar el brillo de otrora de Tucumán. Porque el luto fue terrible. Fue terrible. Fue espantoso. Yo no sé, yo pienso que el castigo fue tan grave que eso ha generado como una desmemoria... ¿viste ese mecanismo de defensa? (2010: 443).

Falú constata la muerte no sólo de sus compañeros de militancia, sino también de las prácticas sociales y del universo simbólico sobre el que ellos se habían constituido como sujetos. En efecto, la dictadura había sofocado la bohemia de la que se alimentaba la producción musical tucumana (2010: 436-437) y había atacado no sólo la canción estrictamente militante, sino toda la línea del criollismo social abierto por Yupanqui (Orquera, “En la senda de una cultura argentina heterodoxa”), imponiendo en su lugar un folklore costumbrista y anodino (Díaz, 2009: 245-252).

Sin embargo, en la escena del recital de regreso a Tucumán se advierte que, a pesar de la atmósfera de muerte, existieron formas agónicas de supervivencia que permitieron que el reencuentro ocurra. Atisbos que tienen que ver con lo que la audiencia atesoró de sus artistas, esperando el momento de volver a la luz; a pesar de la política oficial de la dictadura, los recuerdos confinados al silencio fueron transmitidos de una generación a otra oralmente, como defensa –dice el músico– lo que es también una forma de resistencia de la sociedad civil, impotente ante poderes totalitarios (Pollak, 2006). La reconstrucción que hace el guitarrista tanto en su libro de “memorias guitarreras” como en las entrevistas y en los recitales, son un buen ejemplo de construcción intersubjetiva de la memoria (Passerini, 2006).

En los recitales, sobre todo cuando se encuentra en espacios de familiaridad, Falú suele dedicar un momento a rememorar a compañeros desaparecidos, canciones que se cantaban, temas que se hablaban o lugares de reunión que eran habituales. Así los más jóvenes van ingresando, por vía del recuerdo y el afecto,

a ese universo generado por la voz del músico, que es a la vez referente de su generación. El relato vinculante entre el presente y el pasado da lugar a una atmósfera prácticamente ritual en la que “la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin, 2002: 17). Falú consigue así reconstituir “ese remanso de la noche” propio de la bohemia tucumana de los sesenta y comienzos de los setenta, y transmitir ese vínculo primigenio que une en la emoción al artista y al oyente.

El silencio impuesto fue utilizado también como forma de resguardo de recuerdos y supervivencia. La memoria se refugió en charlas íntimas, en el murmullo, en materiales sonoros ignorados por los medios de difusión, y hasta en el habla contenida a nivel de latencia. Una forma de resistir, tan heroica como imposible, fue la de seguir cantando durante el momento de la peor acometida. Mercedes, ya ocurrido el golpe, trató de seguir ejerciendo su oficio, a pesar de las amenazas de la Triple A, de la orden –nunca explicitada– de sacar sus discos de la venta, de la prohibición por parte del COMFER de la difusión de algunas de sus canciones y de los obstáculos que debía afrontar para actuar en público (Marchini, 2008: 294). Resistió hasta que el 21 de octubre de 1978, mientras cantaba “Cuando tenga la tierra” en el Almacén San José de La Plata –capital de Buenos Aires– su actuación fue interrumpida, y ella fue detenida junto a todos los asistentes. Se presentó una vez más en Buenos Aires y después de cinco recitales suspendidos no tuvo más opción que partir al exilio (Sosa, 1992: 99-100; Marchini, 2008: 265-308).

Esa partida activó una segunda forma de resistencia, imposible de desarticular por completo. Era la consecuencia natural de la relación que había establecido con la gente en todos esos años, de su carisma, ya que su persona artística no era producto artificial del mercado, sino el resultado de un entretejido que se remontaba a las composiciones del Chivo y Don Ata y a las corrientes de la Nueva Canción Latinoamericana:

... en los siniestros años del proceso militar no eran determinadas canciones que yo cantaba lo que se prohibía, ni determinados discos míos lo que se sacaba de circulación, sino que estaba prohibida *yo*. Lo que no comprendían esos señores era que se podía callar a Mercedes Sosa, obligarla a que se

exiliara, *pero no arrancar lo que la Negra, su repertorio, representaba en el corazón de la gente.* (...) Eso no se puede arrancar ni por decreto, ni a balazos (Sosa, 1992:94).

Lo que quedaba en claro era la imposibilidad de llevar a cabo recitales considerados ideológicamente divergentes. Huérfanos de referentes e imposibilitados de ejercer su derecho al acto de escucha colectiva, los sobrevivientes formados en el folklore social no tuvieron más remedio que replegarse en la escucha individual o mínimamente compartida –entre dos o tres personas, a lo sumo–, si es que lograban mantener o conseguir alguna grabación que les interesara. La mención de artistas que habían sido figuras públicas hasta entonces, difundidos ampliamente por mega-eventos, como el Festival de Cosquín, pasaba al ámbito del secreto: a la voz baja, a la referencia indirecta, al recuerdo. La destrucción de los discos causada por las razias policiales o por el miedo que éstas generaban entre militantes políticos, sus familiares y simpatizantes de izquierda, significaba la pérdida del importante anclaje afectivo y simbólico que brindaban esos preciados objetos. Al respecto, resulta relevante el testimonio de una ex militante:

En distintas requisas se llevaron todos mis discos: los de Serrat, desde Mediterráneo, pasando por un homenaje a Miguel Hernández y el del año 1974, el LP que traía el de “Curro el Palmo”. También se llevaron el de “Muchacha ojos de papel”, de Almendra, hasta “Jacques Loussier le pone swing al barroco” y un LP de Buenos Aires 8 interpretando a Piazzola, magnífico (Ese disco no lo volví a escuchar porque ya nadie lo tiene –hay en YouTube algunos temas, pero no el LP completo–). Y se llevaron –ese sí era una declaración de apoyo a los grupos rebeldes– el LP de Viglietti que tenía “A desalambrar” y “La negrita Martina”. No se conseguía en las disquerías masivas sino que lo había comprado en la exquisita librería y disquería de Maurice Jaeger, (ubicada en) en uno de los pisos de La Gaceta<sup>9</sup>. Bueno ese disco no lo escuchábamos en la dictadura, no nos atrevíamos o no lo teníamos.

---

<sup>9</sup> Se refiere al periodista francés desaparecido el 8 de agosto de 1975 junto a su esposa Olga Cristina González, embarazada de cuatro meses.

Al reunirnos los tucumanos en el exilio interno de Buenos Aires sí teníamos casetes de La Negra (había cambiado la tecnología)... Ah! yo tenía [en la pre dictadura] el disco de La Negra cantando a Violeta, que se llevaron los canas. Y recuperamos el hábito de escuchar con amigos a Serrat: yo me hice amiga de una vecina, que era una militante de La Plata, porque escuchaba la música que poníamos los días de reuniones y se dieron cuenta que éramos del palo. Por otro lado, discriminábamos a otra vecina por “escuchar a Julio Iglesias”. No teníamos casetes de Viglietti ni de la Cantata de los Quilapayún, pero no los hubiésemos puesto (a sonar) en las casas, por seguridad<sup>10</sup>.

Como se puede apreciar, la música perseguida reforzaba la sensibilidad social y a menudo afirmaba la identidad política, marcando afinidades y diferencias. El relato muestra que no sólo se desarticulaban colecciones personales, sino también tiendas culturales de vanguardia, a la vez que los perseguidos trataron de preservar las formas de sociabilidad musical de la pre-dictadura.

Por su parte, un ex militante de Montoneros recuerda que su madre escondió tan bien los discos del grupo chileno Quilapayún y el argentino Huerque Mapu –el que musicalizara la cantata de su organización–, que nunca más los volvieron a encontrar. Entre los artistas que más escuchaba menciona a Serrat, Violeta Parra, “La Negra”, César Isella, Víctor Jara, y músicos de rock nacional Spinetta, Manal y Lito Nebbia. A pesar de las pérdidas generadas por el exilio, guardó en su memoria –a menudo textualmente– desde el cancionero popularizado por Mercedes Sosa y Víctor Jara a cantatas y obras integrales, como la banda de sonido de la película de Gerardo Vallejo *El Camino hacia la muerte del Viejo Reales*, compuesta por Luis “Pato” Gentilini y José Augusto Moreno, registrada en un larga duración que gozó de gran popularidad<sup>11</sup>. Es decir que la represión no sólo significó la pérdida material de discos de contenido político y social en el que sobresalían intérpretes chilenos y el español Serrat, sino que debilitó sensi-

---

<sup>10</sup> El testimonio fue brindado por una docente universitaria que regresó a residir en la provincia. Sobre las canciones militantes (Ver Molinero, 2013; Smerling y Zak, 2014).

<sup>11</sup> El informante regresó después de la dictadura a vivir a Tucumán y se dedicó a la actividad política. Los dos militantes citados pertenecen a una clase media-alta, ilustrada.

blemente la práctica de una escucha atenta y reflexiva de obras integrales, que duraban alrededor de cuarenta minutos.

Después de 1976 el único canal televisivo tucumano, que pertenecía a la universidad, quedó bajo las decisiones del poder de facto, lo mismo que las emisoras radiales, que oscilaban entre la música pasatista y la música “clásica”. Aunque nunca se explicitó la política de la censura, los músicos populares que habían tenido un lugar privilegiado entre el público se vieron impedidos de trabajar. En Tucumán, por ejemplo, prácticamente todos los integrantes de la sala independiente “Nuestro Teatro”, de gran actividad y gran convocatoria en el período inmediato anterior, fueron a parar a las listas de la “Operación claridad”. Y al cerrarse los centros de estudiantes también se cancelaron los recitales que organizaban, que habían incluido a artistas y grupos “beat” de envergadura nacional, como Sui Generis y Arco Iris. El Septiembre Musical, que había convocado a Mercedes Sosa en 1969 y a Atahualpa Yupanqui en 1971, tendrá como invitados a grupos “no comprometidos”, como Los Chalchaleros, en 1978, y los Tucu-Tucu, en 1979, 80 y 81. En este sentido, el festival se mantiene con la presencia de artistas de los que el régimen no desconfía. Por ejemplo, una visita frecuente en esos años fue Leda Valladares, ya que los jefes militares no consideraban que el repertorio oral-ancestral revistiera peligro, y le permitieron llevar adelante la enseñanza del canto colectivo en las escuelas. Además, Leda se había distanciado de los artistas politizados, al punto de haber sostenido una ácida polémica con Armando Tejada Gómez (*La Gaceta*, 1975).

Las oscilaciones de la censura no dejaron de tener resultados sorprendentes, como la realización de un recital de La máquina de hacer pájaros, la banda que había armado Charly García después de Sui Generis. Epítome del rock sinfónico argentino, La máquina se debatía entre y la atmósfera de sopor que emanaba en la imposibilidad creativa de la dictadura, en “¿Qué se puede hacer, salvo ver películas?”, la resistencia interior de “No te dejes desanimar”, la aceptación de la derrota de “La ruta perdedora” y la angustiada demanda de libertad, expresada en el fraseo apenas descifrible de Hipercandombe<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Así reflexiona, por ejemplo, en La ruta perdedora: “...Pero sé también que mi vida es tan triste / como un tonto me creí lo que dijiste // ‘Nuestra vida blanca y buena / nuestra casa

Los que habían buscado o todavía buscaban el cambio social se sintieron más cerca del rock que del folklore que se difundió después de 1976, caracterizado por el abandono de cualquier demanda política o crítica social. Un oyente adolescente en esa época señala que “luego de 1976 el pop liviano y el folklore nacionalista ocupaban los medios; escuchábamos a escondidas algunas cosas como La Biblia de Vox Dei o Cocaine de Eric Clapton. Más tarde, 78 o 79 nos comenzó a llegar de forma clandestina algo de Nueva trova cubana” (Molina, 2013).

La cantante tucumana Claudia Gargiulo, quien transitó su adolescencia en la dictadura, recuerda haber asistido a recitales de Luis Alberto Spinetta, de su banda Spinetta Jade y de La máquina de hacer pájaros. En 1980 Almendra, la primera banda de este compositor se reunió y emprendió una gira que pasó por Tucumán. Es decir que a pesar de la represión, había algunas bisagras para esbozos de una contracultura, ya sin slogans políticos. Es posible que los militares permitiesen estas expresiones por asociar el rock a la cultura occidental –venía, después de todo, de Estados Unidos– y por no comprender su crítica cifrada; la música folklórica, en cambio, había desarrollado una vertiente más directamente vinculada a la cuestión social y a los cambios revolucionarios post-cubanos. Gargiulo narra, a través de su experiencia, cómo la represión impulsó prácticas de resistencia cultural:

Empecé con los discos de mi hermano. El escuchaba Daniel Viglietti, la Mecha, Santana, Vinicius. Luego compré los míos: Led Zeppelin, Beatles, Genesis, Rolling Stones, Queen, Yes, Spinetta, Charly, Vox Dei, Aquelarre, Alma y Vida. Yo escuchaba la música que NO pasaban en las radios. La música de los pelos largos, los hippies y los nacionales que formaban la contracultura del rock. Por ejemplo, con el rock nacional andaba a la caza de letras de canciones que escondían mensajes de protesta que sólo nosotros, los seguidores, podíamos entender (Entrevista con la autora, 2013).

---

será verdadera / nuestra ciudad será hermosa desde hoy' // Y ahora escucho que en la calle gritan: / 'Bienvenidos a la ruta perdedora...". En Hipercandome: "Cuando la noche te hace desconfiar / yendo por el 'lao del río / la paranoia es / amigo tu peor enemigo // Cubres tu cara y tu cuerpo también / como si tuvieras frío / pero en realidad, te querés escapar de algún lío // Déjenme en paz / no quiero más / no hay esperanzas en la ciudad..."

Vemos cómo el archivo musical de un hermano mayor, desaparecido, es reformulado por una adolescente que intenta armar una identidad contracultural con los retazos musicales que deja filtrar el régimen. Se conservan, claro, algunos gustos de la generación anterior, como Alma y vida, que había popularizado la canción-homenaje al Che, “Hoy te queremos cantar”. Entonces, si muchos jóvenes de la generación anterior no eran parte de la movida del rock, los adolescentes de la dictadura encontraron en esa forma musical una vía posible de resistencia:

El rock nacional fue acusado de ser colaboracionista del régimen militar, pero somos varios los que sentimos que esa música nos representaba y nos hermanaba. ¿Quizás por eso mismo era el rock una herramienta del poder? Estábamos todos inmovilizados por el terrorismo de estado, y (...) las manifestaciones estéticas eran toda la resistencia posible. Mataron a la generación que luchaba con el activismo y las armas y nosotros vinimos por detrás haciendo lo que podíamos y creciendo en la adversidad (Entrevista a Gargiulo, s/f).

Consultados sobre los discos que escuchaban durante la dictadura, un grupo de oyentes de clase media que tenía entre 11 y 15 años al producirse el golpe, respondieron que rock en inglés y español; todos comenzaron a conocer más de la música de Tucumán una vez que regresó el estado democrático. La Guerra de Malvinas, declarada el 2 abril de 1982, fue el evento que marcó el relajamiento de la censura y la apertura de los medios a la música en español. Entonces salieron a la luz todos los movimientos que se habían estado gestando a escondidas. Ahí comenzó el reencuentro con la música de los artistas residentes en Tucumán:

En democracia yo empecé a tocar folklore y a valorar a compositores tucumanos como Chichi Costello y los Núñez (considerados tucumanos por adopción), el Chivo, el Pato Gentilini, y el grupo de mis amigos de “Mate de luna”<sup>13</sup>. Me empezó a atraer el folklore de fusión como MPA (Músicos

---

<sup>13</sup> Se refiere al propio grupo que integraba en esa época, en el que participaban los hermanos Enrique y Leopoldo Deza, hoy reconocido compositor.



populares argentinos), o MIA (con Lito y Liliana Vitale), Anacrusa (Castiñeira de Dios y Susana Lago), las composiciones del Cuchi Leguizamón, entre otros (Entrevista a Gargiulo, s/f).

## Nada se echó al olvido

Esa vuelta al folklore, a menudo de fusión o de vanguardia, formó parte de un movimiento nacional que mostró que la dictadura no había logrado su cometido. En cierta forma la serie de recitales de Mercedes Sosa a su regreso del exilio, en el estadio de Obras Sanitarias en Buenos Aires, en 1982, ya dejan en claro que nunca se había ido de los corazones. En Tucumán ofreció un recital en el estadio Monumental –que existía en ese momento–, donde muchos jóvenes la vieron y escucharon por primera vez. Después se presentó en el Teatro San Martín durante la campaña en la que Palito Ortega competía con quien fuera el responsable de la represión militar, Antonio Domingo Bussi. Entonces dijo, antes de cantar la zamba Al Jardín de la República: “¡Viva Tucumán, menos uno!”, expresión que sería citada después en forma habitual.

En 1996, en un hecho difícil de explicar, el represor regresó al poder mediante elecciones, por lo que la Negra se negó a cantar en público en la provincia hasta que terminara su mandato; entonces ofreció un recital apoteótico en el estadio del Club San Martín. Desde entonces y hasta que su salud se lo permitió, regresó varias veces para cantar en la celebración del 9 de julio, fecha de su cumpleaños y de celebración de la Independencia.

El proceso del duelo fue lento y se vivió en dos tonos: los sobrevivientes tuvieron un dolor muy profundo que remontar, mientras que los que jóvenes sintieron que tenían que retomar un camino interrumpido. En punto ambas generaciones comenzaron a retroalimentarse. Juan Falú, refiriéndose a lo difícil que le resultó reconectar con la alegría, señala:

Yo voy dos o tres veces por año a Tucumán y siempre me veo con ex compañeros de militancia. Y siempre hacemos los mismos chistes, y tenemos los mismos silencios. Recién desde hace un año que empezaron a tener reuniones más vitales. Vitales en todo sentido, de hablar de política, de ha-

blar de la vida, de reírnos, de lo que sea, sobre todo de reírnos expansivamente. Y yo le dije a los compañeros más antiguos míos de Tucumán, ¿Te das cuenta, hermano, que recién ahora empezamos a reírnos? (2010: 443).

De todos modos, como se podrá advertir, ese dolor no fue inmovilizador. Desde lo más profundo del luto y del tiempo que llevó exorcizar las muertes (acaban de concluir en la provincia los juicios a los responsables, reiniciados después de los indultos otorgados por Carlos Saúl Menem), la música de Tucumán logró re-entroncarse con sus raíces. Y lo hizo en gran medida gracias a esa estrategia que el Chivo Valladares llamara “trenzado”, que remite a la transmisión del capital musical a través de la “rueda de amigos”. Porque la censura no pudo desarticular el hábito de producir música –ejecutando o escuchando– aunque fuera en grupos muy pequeños. Tampoco pudo impedir que siguiera produciéndose la actividad compositiva, ya sea como acto individual o compartido: de hecho el Chivo tiene toda una serie de obras elaboradas en esos años junto a Lucho Díaz, poeta del ingenio Bella Vista, el jujeño Raúl Galán, Manuel J. Castilla y Néstor “Poli” Soria. Son obras que no se registraban discográficamente, sino que se aprendían en pequeños círculos. Otro caso notable es el de la “Cantata Fraternal”, compuesta por Pepe Núñez y Falú a pesar de la distancia que los separaba: aún cuando uno estuviera recluido en su casa de Tucumán y otro en el exilio en Brasil lograron coordinar una obra que se animaba a retomar el tema de la hermandad<sup>14</sup>. Y la obra *Zafra* se volvió a presentar en 1985 –en el teatro San Martín– hasta ser reconstruida en el año 2009 en forma documental, uniendo la música a las diapositivas originales de Juan Paolini (Korstanje y Orquera, 2009). Y el largo proceso de recuperación de esa obra llevó a una primera grabación en estudio, dirigida por Lucho Hoyos y apoyada por un equipo, que fue nuevamente presentada en el Teatro San Martín en el 2013, siendo cálidamente recibida por el público presente<sup>15</sup>. Un caso de triunfo contra la censura y el olvido.

---

<sup>14</sup> La interpretación está a cargo del guitarrista y el joven músico tucumano Juan “Popi” Quintero.

<sup>15</sup> Ese equipo estuvo formado por Alba López de Núñez, Juan Paolini, Lucho Hoyos, Nancy Pedro, Ariel Alberto, Mono Villafañe, Carlos Carrizo, Fernando Korstanje y Fabiola Orquera. Contó también con el aporte de Mario Melnik, Daniel Ferullo, Grillo Córdoba, Poli Soria y Eduardo ‘Lalo’ Aybar.

Es decir que lo que contribuyó a la salvación del tronco musical de Tucumán, parafraseando al Gral. Juan Domingo Perón, fue el *trasvasamiento generacional*. Se trató de un trasvasamiento directo, de persona a persona, desafiando quizás –como acto supremo de resistencia cultural– la incidencia de la cultura mediatizada. Porque a la par de la escucha de discos, perdura en Tucumán el acto de músicos y oyentes que privilegian el hecho musical producido en el contacto directo<sup>16</sup>. Este hábito caracterizó el aprendizaje musical en la provincia a lo largo de todo el siglo XX –como puede deducirse de los relatos de los amigos de Mercedes Sosa–, y continúa.

A pesar de su melancolía, Falú advierte la importancia que reviste para la transmisión musical el hecho de tener “amigos de todas las edades” para llevar a cabo el trabajo de la memoria para reconstruir y transferir el legado cultural a pesar de la muerte y el silencio:

Ahí están Obeid y Pedro. Ahí el Lucho Hoyos, con toda la música de nuestros mayores, cantando con la voz de Fernando, Pichuco y el Pepe ausentes, con la del Chivo y el Pato presentes pero igual de mayores, recordando a su pueblo tucumano que la historia vive. Ya se vienen asomando el Popi Quintero y el Topo Encinar con la misma memoria, con igual elevación del arte. En la reproducción de esos relacionamientos entre edades diferentes, resultamos estar todos presentes, en todo momento, en cualquier lugar. Un amigo veinteañero de hoy se sabe al dedillo Pastor de nubes de Portal (...) y lo lleva a Pepe adentro y para siempre.

*Nada se hechó al olvido*<sup>17</sup> (2003: 65-68).

En la misma línea, varios músicos contemporáneos se formaron cerca de grandes referentes locales: Adrián, Claudio y Coqui Sosa aprendieron a cantar escuchando a su tía Mercedes; el pianista y compositor Leopoldo Deza frecuentó desde muy joven al Chivo Valladares; la familia del cantante y guitarrista Juan

<sup>16</sup> Si bien coincidió con la abrumadora incidencia de la música mediatizada, según explica Juan Pablo González (2013: 84), el caso de Tucumán va a contracorriente, al menos en la formación troncal de sus representantes más reconocidos.

<sup>17</sup> Las cursivas son mías.

“Popi” Quintero tiene lazos profundos con Juan Falú; el cantante y guitarrista Lucho Hoyos aprendió los repertorios de Pepe Núñez y de Luis ‘Pato’ Gentilini en proyectos compartidos con ellos; el guitarrista Ariel Alberto, la cantante Nancy Pedro y el percusionista ‘Café’ Valdés aprendieron los temas de los Núñez a través de Gerardo. De hecho este músico bautizó al recital que presenta actualmente junto a Ariel Alberto “Arengando”, porque sigue hablándoles a los más jóvenes de un legado que cree importante conocer (Entrevista).

En el año 2013, después de la muerte de Bussi y de la recuperación de restos de desaparecidos en el “Pozo de Vargas”, Falú recitó en el Festival de Cosquín el poema “A un genocida muerto”, de ‘Poli’ Soria: “Hecho piltrafa y extraviado el rumbo / ha muerto en soledad el genocida / y en mi provincia oigo cantar la vida / aún la que segó su tiro inmundo // El genocida va, llevando sucia gloria /lo han de juzgar ahora nuestros muertos / que habitan el altar de la memoria”.

Es innegable que hay grietas en el cancionero, como hay voces que faltan sin remedio. Los santiagueños de la Calle San Luis están ausentes en las guitarreadas que se improvisan en el restaurante Lisandro cada vez que Juan Falú visita la provincia. Aún así, Tucumán ha vuelto a cantar, y ha formado ya nuevas generaciones que siguen aprendiendo de quienes los preceden. A pesar de la censura y la muerte, la música sigue estando del lado de la vida.

## Bibliografía

- Braceli, Rodolfo (2003): *Mercedes Sosa. La Negra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Carrillo-Rodríguez, Illa (2010): “Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta” en Orquera, Fabiola (Ed.): *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción, pp. 239-266.
- Crenzel, Emilio (2005 [1991]): *El tucumanazo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (2010): “Operativo Independencia en Tucumán” en Orquera, Fabiola (Ed.) *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción, pp. 377-402.
- Díaz, Claudio (2009): *Variaciones del ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al*

*folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.

Espinosa, Roberto (2006): *La cultura en el Tucumán del Siglo XX. Diccionario monográfico*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Falú, Juan (2006): Entrevista con la autora. Buenos Aires

----- (2010): “Ese remanso de la noche...”. Entrevista de Fabiola Orquera en *Ese Ardiente Jardín de la República, Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción, pp. 435-443.

----- (2003): *Ridículum Vitae (Historias guitarreras)*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

González, Juan Pablo (2013): *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet musical.

Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Korstanje, Fernando (2004): *Hermano Núñez*. Video Documental. Tucumán: Cedesco

Korstanje, Fernando y Fabiola Orquera (2009): *Zafra*. Reconstrucción documental. Tucumán: CeDesCo.

Kotzer, Mario (Ed.) (2010): *50 años. Septiembre Musical Tucumano*. San Miguel de Tucumán: La Feria del Libro.

López de Núñez, Alba (2006): Entrevista con la autora. San Miguel de Tucumán.

Marchini, Darío (2008): “Mercedes Sosa” en *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catálogos, pp. 265-308.

Mercado, Lucía (2005): *Santa Lucía de Tucumán. La Base*. Buenos Aires: Edición del autor.

Molina, Enrique (2013): Comunicación por e-mail con la autora.

Molinero, Carlos D. (2011): *Militancia de la Canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: Ediciones de Aquí a la vuelta / Editorial Ross.

Núñez, Gerardo (2014): Entrevista con la autora. San Miguel de Tucumán.

Orquera, Fabiola (2010): “Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la ‘tucumanidad’ en un contexto de crisis (1966-1973)” en *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción, pp. 267-294.

----- (2009): “En la senda de una cultura argentina heterodoxa: *Zafra* (1966)”, de los Hermanos Núñez y Ariel Petroccelli” en *Nostramo. Revista Crítica Latinoamericana*. México: Colegio de Chihuahua y UNAM Nro 3.

----- (2013): “From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party and the Latin American Folksong Movement” en Adlington, Robert (Ed.): *Red Strains. Music and Communism outside the Communist Bloc*. London: Oxford University Press, pp. 105-118.

- (2014): “La selva, la Pampa, el Ande: las huellas de Ricardo Rojas en el mapa geo-cultural de Atahualpa Yupanqui”. Coloquio “La Selva, la Pampa, el Ande: las vías interiores de la cultura argentina”, San Miguel de Tucumán, 25 al 28 de mayo.
- (2008): “Marxismo, peronismo, indocriollismo. Atahualpa Yupanqui y el norte argentino” en *Studies in Latin American Popular Culture*. Arizona University Press 27, pp.185-205.
- (2010): “Música, espacio andino y ‘habitus de clase’: el caso del singular compositor argentino Rolando ‘Chivo’ Valladares” en *Latin American Music Review*. Texas: Texas University Press, 31:2, pp. 182-209.
- Passerini, Luisa (2006): *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad*. Valencia: Universidad de Valencia y Universidad de Granada.
- Pollak, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Pujol, Sergio (2013): *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- S/D (1975): S/D, nota en *La Gaceta*, 1 de marzo.
- Sosa, Mercedes (1992): “Soy una fanática del amanecer” en Brizuela, Leopoldo (Ed.): *Cantar la vida. Conversaciones con Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares y Gerónima Sequeida*. Buenos Aires: El Ateneo, pp. 71-112.
- Smerling, Tamara y Ariel Zak (2014): *Un fusil y una canción. La historia secreta de HuerqueMapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*. Buenos Aires: Planeta.
- Valladares, Leda (2000): *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino*. Buenos Aires: EMECE.