



***El incendio del poniente* (1984) en la primavera democrática argentina: folklore y juventud en el disco solista de Jacinto Piedra**

El incendio del poniente (1984) in the Argentine democratic spring: folklore and youth in the solo album by Jacinto Piedra.

Tomás Mariani
Universidad Nacional de Quilmes, UNQ / CONICET
tomasmariani040487@yahoo.com.ar

Recibido: 13/11/2021
Aceptado: 29/11/2021

Resumen: En el presente trabajo proponemos un análisis de la trayectoria de Jacinto Piedra y de su disco *El incendio del poniente* (1984), insertándolo en el marco de la primavera democrática argentina, desde una perspectiva socio-discursiva (Díaz 2009, 2013, 2020). Indagamos en la relación entre juventudes y folklore en los años sesenta y setenta para luego dar cuenta de la particular relación que establece el disco en cuestión con culturas juveniles del momento. Consideramos que desde lo visual, lo literario, lo sonoro-musical y la red de relaciones presentes en el disco se articula un discurso en el que folklore y juventud pueden formar parte de una misma construcción de identidad. No se trata, sin embargo, de la juventud en abstracto, sino de referencias directas y vínculos con culturas juveniles de esa etapa, en particular del rock. Consideramos que el disco construye un enunciario/a que en el primer año de la democracia puede ser joven y vincularse al folklore tanto como al rock.

Palabras clave: folklore argentino, rock argentino, juventudes, socio-discursivo, Jacinto Piedra.

Abstract: In this paper we propose an analysis of Jacinto Piedra's trajectory and his album *El incendio del poniente* (1984), inserting it in the framework of the Argentine democratic spring, from a socio-discursive perspective (Díaz 2009, 2013, 2020). We investigate the relationship between youth and folklore in the '60s and '70s in order to account for the particular relationship established by the album in question with youth cultures of the time. We consider that, based on visual, literary, and sonorous-musical aspects, as well as the network of relationships that it foregrounds, the album articulates a discourse in which folklore and youth can be part of the same identity construction. This discourse does not, however, concern youth in an abstract sense, but rather direct references and links with youth cultures of that era, particularly rock. We consider that the disc constructs an enunciary who in that first year of democracy can be young and have a connection to folklore as well as to rock.

Key words: Argentine folklore, Argentine rock, youth, socio-discursive, Jacinto Piedra.

En las siguientes páginas ofrecemos un análisis del disco *El incendio del poniente* (1984) de Jacinto Piedra¹ desde una perspectiva socio-discursiva (Díaz 2009, 2013, 2020)², lo que implica insertarlo en el marco de la llamada primavera democrática argentina. Partimos de la visión de dos

1 Un primer avance de lo que aquí estamos desarrollando fue presentado en el Congreso Argentino de Musicología 2020/2021.

2 Este enfoque articula herramientas de la sociología de Pierre Bourdieu con elementos de análisis del discurso ofrecidos por Eliseo Verón (1993, 2004), para estudiar músicas populares.

libros sobre la vida de Jacinto Piedra (Guerrero Dewey 2012; Ponti 2011), que lo presentan como una figura clave del acercamiento de la juventud al folklore en los años ochenta. A lo largo de esa década y hasta su muerte en 1991, este artista participó en grupos asociados a la renovación del folklore argentino, principalmente en MPA (Músicos Populares Argentinos) dirigido por Chango Farías Gómez y en Los Santiagueños, junto a Peteco Carabajal y Juan Saavedra. A partir de esto nos preguntamos: ¿llega este artista en su primer disco a articular un discurso que de cuenta de ese vínculo entre folklore y juventudes? y ¿hasta qué punto el disco construye en él un enunciario/a joven?

Siguiendo a Maritza Urteaga Castro-Pozo (2010) –que hace aportes centrales para los estudios de culturas juveniles–, consideramos que la “juventud” es la “construcción social de una fase particular en el ciclo de vida que cambia de forma y de contenido a través del tiempo y del espacio” (2010: 18), que esa construcción es relacional y que, en tanto variable social, no puede ser separada de variables como el género, la clase, la etnia o la región, entre otras. Coincidimos también con esta autora en que los estudios sobre juventudes necesitan considerar los propios términos de los agentes estudiados. Es decir, se trata de atender el rol activo de los/as propios/as jóvenes en la construcción de una diversidad de culturas juveniles.

Culturas juveniles, folklore, dictadura y democracia

Destacamos algunos puntos clave para pensar la relación entre juventudes y folklore en el disco de Jacinto Piedra. En primer lugar, el proceso amplio –que tiene a las industrias culturales y su producción masiva en el centro– mediante el cual, hacia mediados del siglo XX, llegaron a afianzarse las juventudes y las culturas juveniles como sectores particulares del espacio social. Ya durante la década de 1960, la juventud adquirió una importancia inédita en la vida pública de distintos países occidentales, entre ellos Argentina. Según Valeria Manzano, “la ‘juventud’ en buena medida se creó a sí misma y se reconoció públicamente a través de sus estilos musicales, sus prácticas de esparcimiento y sus pautas de consumo” (2010:60).

En su estudio sobre la “nueva ola” en Argentina, Manzano (2010) afirma que, al igual que en otros países –como Estados Unidos–, es a través del cine que el rock and roll logró difusión masiva. Este proceso se acentuó a partir de enero de 1957 con la derogación de leyes aprobadas durante el peronismo que restringían el ingreso de películas de origen extranjero y fomentaban la producción local. A esto se sumó la apuesta por el rock and roll en circuitos de baile, radios, discográficas o revistas. A partir de allí esta música, llamada también “música joven”, ascendió hasta ocupar un lugar central en la cultura de masas local. En poco tiempo, a merced fundamentalmente del requerimiento de intérpretes “en vivo” en locales de baile gracias a la influencia de sindicatos de músicos, surge una primera camada de rockandroleros locales.

En un principio, en Argentina, el rock en su sentido amplio atravesó espacios de distintas clases sociales, desde sectores medios a obreros (con sus particularidades). La “música joven” sirvió como auto-identificación y diferenciación con el mundo adulto, al construir modos particulares de sociabilidad, y funcionó como blanco de descalificación por parte de algunos sectores. Desde “algunos agentes estatales, grupos católicos y partidos de izquierda, aunque por razones bien diferentes, articularon sus preocupaciones en torno a dos cuestiones: los peligros que el nuevo baile implicaba para la sexualidad juvenil y la amenaza que representaba para la cultura nacional” (Manzano, 2010: 21). Desde referentes del tango como del folklore se promocionó, así, una diferenciación y descalificación de la “nueva ola”.

Manzano relata los vaivenes y disputas del rock en Argentina durante esta etapa, dando cuenta de las estrategias comerciales que se utilizaron para revertir la imagen negativa que se

produjo al principio entre los sectores conservadores. La más destacada se articuló alrededor de El Club del Clan³. En su intento de asociar a referentes del género con valores como “la familia” y el respeto por las “tradiciones locales”, en esa propuesta convivieron músicas locales –tango y folklore– e internacionales –desde el rock al bolero y las músicas “tropicales”–. Se dio lugar así a un disfrute controlado a diferencia de los primeros momentos del rock and roll y el twist, pero con una marcada orientación hacia la “renovación cultural juvenilista” (Manzano, 2010: 58).

En esta misma etapa se da lo que se conoce como “boom” del folklore. Entre otras razones, las migraciones internas, el apoyo estatal durante el peronismo, el fortalecimiento de los discursos nacionalistas y la valoración de lo popular –desde vertientes peronistas o marxistas–, y las posibilidades de apropiación que brindaban tanto sus características musicales como de danza, facilitaron el acercamiento de juventudes de las grandes ciudades del país al folklore (Chamosa 2012; Díaz 2009). Según Manzano, “el gusto de los jóvenes por la proyección folklórica puede explicar, al menos en parte, el auge que esa música disfrutó a comienzos de la década de 1960” (2010: 38).

Es así que desde comienzos de los años sesenta la *juvenilización* de la cultura de masas argentina tuvo espacio tanto en el rock como en el folklore. Había, además, distintos sectores: “mientras un segmento significativo de jóvenes navegaba entre el rock/twist y el folklore, otros rechazaban de plano lo que veían como ‘ritmos extranjeros’, basándose en argumentos antiimperialistas” (Manzano, 2010: 38). La Federación Juvenil Comunista (FJC) se encontraba al frente de esta última postura, y puede ubicarse en esa línea al Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC)⁴ dentro del campo del folklore, considerando la pertenencia al Partido Comunista (PC) de sus principales referentes.

Entre la segunda mitad de la década del sesenta y la primera mitad de los años setenta, se dieron dos procesos clave: el auge de la canción militante en el folklore (Moliner 2011), y el surgimiento de un sector del rock local que se presentaba como “progresivo” y buscaba diferenciarse de los artistas anteriores del género, que eran percibidos como “complacientes” (Di Cione 2013; Pujol 2012). En su estudio sobre jóvenes y dictadura, Laura Luciani (2017) afirma que:

Si los jóvenes habían entrado en la escena social y política argentina en la década previa al golpe de Estado de marzo de 1976, para la dictadura fue necesario admitir la existencia del joven como un sujeto político que debía –según sus propios criterios– ser ‘desactivado’, y la necesidad de crear un sujeto nuevo, disciplinado y controlado (2017: 15).

Desde los primeros trabajos sobre juventudes en dictadura (Vila 1985) hasta los más recientes como el de Luciani (2017), aparece la etiqueta del “joven subversivo”, que ubica a las juventudes como blanco privilegiado de la represión dictatorial. El rock en parte es colocado en ese lugar, pero sobre todo son situados allí los distintos espacios de militancia: las juventudes de organizaciones y agrupaciones políticas o partidarias, los sindicatos, los movimientos estudiantiles y también la vertiente militante del folklore (Manzano 2017).

A causa de la persecución, los exilios, la censura y/o autocensura para evitar la persecución, el sector militante del campo del folklore dejó un vacío que permitió el ascenso de la vertiente más

3 Programa televisivo argentino de emisión semanal que estuvo al aire entre 1962 y 1964. Su temática era principalmente musical y se dirigía a un público juvenil.

4 Movimiento fundado por Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia, entre otras/os, en el año 1963. En su primer manifiesto proponen la construcción de un cancionero popular de músicas nacionales comprometido con las problemáticas sociales de su actualidad y alejado tanto de la mercantilización como del tradicionalismo estático. Claudio Díaz (2009) lo considera referente de un paradigma renovador del folklore argentino.

tradicionalista y nacionalista. De ese modo se reforzó el *paradigma clásico*, en términos de Díaz (2009). La desarticulación de las disputas propias del campo por la acción directa de la dictadura, redundó en un debilitamiento general del mismo: hubo un marcado declive de venta de discos y una escasa incorporación de nuevos adherentes. Esto coincide con el crecimiento de otros espacios y géneros locales –rock, músicas tropicales, canción romántica– y de países centrales –rock, pop, música disco– que concentraban la adhesión de las juventudes (Díaz, 2009). Hacia fines de los setenta y comienzos de los ochenta, había la percepción compartida, tanto en la prensa especializada, como en muchos/as artistas del folklore, de que la juventud que, como afirmaba Manzano, había sido clave en el boom los sesenta, estaba alejada del género y ese era un problema central para el folklore (Díaz, 2009).

Mediante una revisión de los números de la *Revista Folklore*⁵ aparecidos durante la dictadura, puede relevarse esta situación con claridad. A modo de ejemplo, en el número 308, de septiembre de 1980, hay una nota dedicada especialmente a discutir –o directamente a cuestionar– la falta de aporte de los “músicos jóvenes” al folklore. Allí quedan planteados problemas como la preferencia por músicas “importadas” entre la juventud, el marcado descenso de popularidad (masividad) del folklore y la división entre tradicionalistas y renovadores en el género; los primeros más legitimados y los segundos abiertamente cuestionados.

Simultáneamente, sectores periféricos del campo cultural porteño –entre ellos, del rock–, ejercían estrategias “micropolíticas” para enfrentar el orden impuesto desde el gobierno militar. En el prólogo del libro compilado por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, Lorena Verzero remarca aspectos sobre comienzos de los ochenta, que son relevados como sobresalientes:

[...] las autoras señalan que es posible definir esos años a partir de la emergencia de ciertos ‘modos de hacer’ en los que se destacan el trabajo colaborativo, la autogestión, la valoración del proceso por sobre el producto, una organización horizontal del trabajo colectivo y la centralidad del cuerpo, entre otras características (Verzero 2016:16).

Y más adelante afirma que:

[...] si ante un régimen que funcionaba a fuerza de censura, autocensura, miedo y amenazas, se respondía con cuerpos en búsqueda de festividad y goce, el socavamiento operaba a nivel de micropolíticas cotidianas, tal vez imperceptibles cada una de ellas pero muy productivas como totalidad. Fue este el goteo que se multiplicó y se hizo más visible luego de la apertura democrática (Verzero, 2016: 20).

Se trata de estrategias de algunos sectores –como dijimos, periféricos o incluso marginales en el campo cultural porteño– orientadas a enfrentar el orden impuesto por el gobierno militar. Estrategias diferentes a las de sectores militantes, partidos de izquierda y organizaciones de la lucha armada que, como afirma Verzero, se multiplicaron y se hicieron más visibles luego de la apertura democrática. Si bien en el libro que prologa Verzero se abordan casos pertenecientes a la plástica, el teatro, el rock, la poesía, la performance y la moda, este tipo de estrategias pueden encontrarse también en otros sectores. Como afirman Lucena y Laboureau, frente a la angustia, el miedo, el terror, “tal vez la experiencia sensible, la experiencia estética, podía ser una salida, una particular herramienta para sobrevivir en esas circunstancias” (2016:24).

5 Es posible acceder a todos los números de esa revista en el archivo digital Ahira: <https://ahira.com.ar/revistas/folklore/>

En el año 1982, tanto para las músicas populares de Argentina –especialmente para el rock, que ya empieza a ser llamado “nacional”–, como para el campo de la política, se puede observar un cambio notable en las condiciones de producción, desencadenado por la Guerra de las Malvinas (Pujol 2012). Se comienza a abrir paso a expresiones acalladas en los últimos años y a nuevas generaciones dentro del campo del folklore. El regreso de Mercedes Sosa a comienzos de ese mismo año, quien incorpora a su repertorio habitual a compositores/as e intérpretes jóvenes del folklore, el tango, el rock nacional y la nueva trova cubana, tuvo un impacto simbólico muy importante para toda la sociedad y en especial para el campo del folklore. Entre la vuelta de Mercedes Sosa en febrero de 1982 y la asunción de Alfonsín en diciembre de 1983, la sociedad toda, y en particular el folklore, se reconfigura. En ese escenario emergen artistas con propuestas renovadoras para el género (Mariani 2019b, 2019a, 2020, 2021): entre ellos/as ubicamos a Jacinto Piedra.

Trayectoria y posición de Jacinto Piedra

Ricardo Manuel Gómez Oroná (1955-1991), conocido más tarde como Jacinto Piedra, nació en Santiago del Estero⁶. Vivió primero solo con su madre, entre Santiago y Buenos Aires. Recién a los tres años, el padre se hizo cargo de su paternidad y comenzaron a vivir juntos. La madre de Jacinto trabajó como empleada doméstica en casas particulares y el padre como sastre, además de dedicarse a la danza folklórica profesionalmente. Estuvieron unos años en los barrios de Belgrano, donde nació su hermana, y luego en Tala Pozo en las afueras de la capital provincial.

En la casa de su niñez se escuchaba folklore y es en esa etapa que empezó a cantar. A partir de los siete años, presentándose como “Ricardito, el niño cantor”, recorrió confiterías y teatros de la ciudad. En esa etapa llegó a compartir escenario con figuras reconocidas del folklore como “Los Chalchaleros, Los Cantores del Alba, Los Quilla Huasi y Los Andariegos” (Guerrero Dewey, 2012: 31). Al poco tiempo, buscando mejores oportunidades para “el niño cantor” y toda la familia, se mudaron a Morón, en el conurbano bonaerense. Se establecieron en un barrio en donde habitaban otros migrantes santiagueños, entre ellos Agustín y Carlos Carabajal, que ya habían comenzado con el dúo nombrado con su apellido. Los padres se relacionaron especialmente con Carlos, el padre de Peteco, quien luego sería compañero de música de Jacinto (Guerrero Dewey, 2012).

Ya en la adolescencia, según relata Guerrero Dewey, “el giro de la voz aparejó otras mudanzas, cambió las chacareras por el rock y el Toddy por la birra” (2012: 33). A los diecisiete años se integró a una banda de rock llamada Obelisco, en la que tocaba la guitarra eléctrica solista, aportaba algunas canciones y cantaba en algunos temas⁷. El grupo se disolvió en 1975, el mismo año en que Jacinto cumplió el servicio militar obligatorio.

Según relatan tanto Ponti (2011) como Guerrero Dewey (2012), Jacinto decidió emprender un viaje a Bolivia tras la separación con su novia de esos años. Se trata de un primer viaje⁸, que luego repetiría, durante el cual se vinculó con los paisajes, con las músicas de la zona, el latinoamericanismo, el indigenismo, y a partir de eso, otra vez con el folklore. Podemos asociar este viaje de Jacinto con al menos tres tipos de viajes. El primero es el viaje mítico de Atahualpa Yupanqui que, como relata Claudio Díaz (2009), se convirtió en un ritual de validación para artistas del folklore, al acceder a la fuente “pura” y “auténtica” de la argentinidad. Un segundo tipo

6 Tomo los datos biográficos principalmente del trabajo de Cecilia Guerrero Dewey (2012). Complemento algunos puntos con el libro testimonial de Bebe Ponti (2011).

7 La banda estaba liderada por Bam Benítez (voz y guitarra base) y la completaban Ricardo Navarrine (Batería) y Tomás Núñez (bajo).

8 No logramos tener fechas exactas, pero sería entre 1975 y 1976, si contrastamos los datos de Ponti (2011) y Guerrero Dewey (2012).

comprende los “viajes y consumos culturales de jóvenes en un proceso de socialización política en la intersección de las décadas de 1960 y 1970” (2015:81), inspirándose en la experiencia de Ernesto *Che* Guevara, estudiada por Valeria Manzano:

Literalmente, nuevas prácticas de turismo y viajes implicaban un desplazamiento (social, cultural, ético) y canalizaban un deseo de conocer el supuesto lado oscuro de la Argentina de la modernización. Ya sea en el marco de grupos religiosos o políticos o de manera más informal, miles de jóvenes fueron a ‘descubrir’ cómo vivían sus compatriotas más empobrecidos y cuán diferentes eran de la Argentina ‘blanca’ y europeizada que lucía excepcional en América Latina. Para algunos de ellos, esos viajes fueron revelaciones y para otros simplemente reafirmaban conocimientos previos. En cualquier caso, los jóvenes combinaron su aproximación corporal a lo que percibían como bolsones de tercermundismo con otras prácticas culturales –desde las lecturas hasta la moda– que tuvieron como resultado la ubicuidad de una estética latinoamericanista (Manzano, 2015: 81-82).

En el caso de Jacinto fue Bolivia el destino y resultó seguramente una revelación, ya que a su vuelta retomó el folklore y se volvió a relacionar con ambientes de fuerte presencia santiagueña. Tanto en su trabajo en una fábrica de muñecos como en las peñas. Pero el latinoamericanismo le llegó en plena represión del gobierno militar argentino y las opciones estratégicas⁹ que tomó terminaron siendo distintas a las de los jóvenes de comienzos de los setenta que describe Manzano.

El tercer tipo de viaje con el que podemos asociar el viaje de Jacinto es el hippie que, como relata Pujol (2007), anuda elementos de los *hip*, *hipsters*, generación *beat* o *beatniks*, la contracultura y también el rock. Según Pujol, lo *hip* condensa “el espíritu anticonformista de la cultura norteamericana” (2007: 17), contrario al “american way of life”. La generación *beat* exalta “la libertad individual frente a las apetencias del ‘sistema’” (2007: 19). La novela ícono de esa generación, *En el camino* (1957) de Jack Kerouac, “instala en el imaginario de los jóvenes el tópico del nomadismo [junto con] el desapego a los bienes materiales, la búsqueda ‘interior’ –el camino es la meta, no hay un más allá ni un destino– y el poder liberador de la música y el arte, a veces ayudado por las drogas” (2007: 19). Más adelante agrega que “la celebración de la naturaleza será un elemento de continuidad entre los *beats* y los hippies” (2007: 23).

Tanto el viaje de Yupanqui como el de socialización política y el viaje hippie, tienen por antecedente el viaje de tipo romántico del siglo XIX¹⁰, que ponía énfasis en la experiencia individual, la naturaleza y la contemplación¹¹. El caso de Jacinto incorpora aspectos de estos tres tipos de viaje, punto que retomaremos más adelante. De regreso a Buenos Aires, el músico se acercó a Cuti Carabajal –hermano menor de Agustín y Carlos, y tío de Peteco–, quien formaba parte de los Manseros Santiagueños, quien lo invitó a compartir algunas presentaciones, entre ellas, una en el Luna Park en 1979. Pero es en 1983, en plena crisis de la dictadura y transición a la democracia, que Cuti presenta a Jacinto en el Festival de la Chacarera en Santiago del Estero. A partir de ese momento se estableció como un artista emergente para el folklore santiagueño.

Jacinto admiraba especialmente a Horacio Guarany, y es también a través de Cuti que lo conoció personalmente. Este referente central del folklore argentino, que a partir de 1982 recuperó

9 Siguiendo a Díaz (2013, 2020), pensamos las opciones estratégicas como un ejercicio de gestión de competencias que llevan adelante los agentes sociales dentro del sistema de relaciones del que forman parte. Estas opciones estratégicas pueden ser conscientes o inconscientes.

10 Un tipo de viaje contrapuesto al ilustrado de científicos y naturalistas.

11 También el viaje original de Guevara puede pensarse en relación a esto.

presencia, le puso su nombre artístico, Jacinto Piedra¹², y le facilitó el acceso a la discográfica CBS para grabar su primer álbum en 1984. También en esta etapa Jacinto estrecha lazos con Peteco Carabajal, con quien además de compartir músicas y peñas recorren espacios nocturnos del Buenos Aires de fin de la dictadura e inicios de la democracia, como “*El Goce Pagano* del Negro Fontova, *La Trastienda* y *El Ciudadano*” (Guerrero Dewey, 2012: 69). En esos recorridos, además de conocer a Irene Cantos, con quien al poco tiempo se casó, tocaron con Horacio “Negro” Fontova, León Gieco, Celeste Carballo, entre otras/os, y sus relaciones personales y artísticas se ampliaron más allá del círculo santiagueño¹³. Además, con Gieco se relacionó durante el proyecto *De Ushuaia a La Quiaca* junto a Gustavo Santaolalla, y en la grabación del disco *Por qué, por quién* (1984) de Sixto Palavecino, en el que Jacinto aportó con la canción de su autoría “Te voy a contar un sueño”¹⁴.

***El incendio del poniente* (1984): primer disco de Jacinto Piedra**

Una vez iniciado el gobierno de Raúl Alfonsín, durante la llamada primavera democrática, se edita el primer disco solista de Jacinto Piedra, ya con ese nombre artístico. Se trata de *El incendio del poniente* (1984), que contiene diez canciones, de las cuales seis son composiciones propias y cuatro de Peteco Carabajal¹⁵. Jacinto grabó voces y guitarras, Peteco charango, violín, quena y guitarras, “Bam” Benítez –compañero de su antiguo grupo Obelisco– guitarras eléctricas, Cali y Cuti Carabajal guitarras rítmicas, “Negro” Félix bongó, Carlos Toledo bandoneón, Kelo Palacios –reconocido guitarrista y arreglador– bombo, Carlos Marrodán –director del Grupo Vocal Argentino– un arreglo de voces para el comienzo de la primera canción. Es decir, había un abanico instrumental diverso, que contaba con instrumentos tradicionales del folklore santiagueño, con más percusiones¹⁶, agregando a través de la quena y el charango un color andino, y con la guitarra acústica¹⁷ y eléctrica un color rockero. La voz de Jacinto, con su particular timbre y su emisión potente –por momentos cerca del grito– es lo que da al disco cierta homogeneidad.

La carátula del disco está compuesta a partir de dos fotos de Jacinto. Una de su cara de perfil, hacia el lado izquierdo de la composición, mostrando con nitidez sus rasgos, en una expresión seria y con los ojos bien abiertos. El corte de pelo, la barba y los bigotes desprolijos lo diferencian de las

12 Años más tarde, luego de la muerte de Jacinto (en 1991), Guarany escribió en una chacarera en su homenaje: “Lo bauticé Jacinto porque era una flor. Piedra, porque era un viento duro pa’l dolor”.

13 El vínculo con Fontova es en particular importante por su trayectoria. Se puede destacar que fue parte del equipo de Expreso Imaginario, que durante la dictadura también hizo un viaje por Latinoamérica (hasta Colombia) y que en su disco debut de 1982 mixturó humor y crítica socio-política con músicas festivas centroamericanas, reggae, baladas, rock, blues, huayno (el tradicional peruano “Mambo de Machaguay”, muy reconocido en versión de Los Jaivas) y chacarera (“Tierra generosa”, en donde hace una defensa de la tierra frente al “hombre”). Sus discos posteriores siguieron esa misma línea.

14 *De Ushuaia a La Quiaca* fue una gira por distintas ciudades de Argentina a partir de la cual se editaron tres discos y un cuarto años más tarde (Guerrero 2006).

¹⁵ Lado A: 1. “El kolla, la piedra y el cielo” (L y M: Jacinto Piedra); 2. “Allá donde fui feliz” (L y M: Peteco Carabajal); 3. “Fueguito de la mañana” (L y M: Peteco Carabajal); 4. “La mama naturaleza” (L y M: Jacinto Piedra); 5. “Niños del mundo” (L y M: Jacinto Piedra). Lado B: 6. “El incendio del poniente” (M: Jacinto Piedra; L: Bebe Ponti); 7. “Baguala del desengaño” (L: Juan de Dios Gorosito; M: Jacinto Piedra); 8. “Como arbolito en otoño” (L y M: Peteco Carabajal); 9. “Juan Alonso, el hornero” (L y M: Jacinto Piedra); 10. “Romance para mis tardes amarillas” (L: Dalmiro Coronel Lugones; M: Peteco Carabajal).

16 No se indica en la caja del disco, pero pueden escucharse también platillos, triángulo y palmas.

17 Nombre de este modo a la guitarra con caja acústica y cuerdas de metal, típica del folk estadounidense entre otros géneros.

fotos producidas para discos de la mayoría de los grupos o solistas, desde Los Chalchaleros hasta Los Carabajal, y desde Yupanqui a Argentino Luna. La segunda foto, hacia la derecha de la composición, ancla su propuesta a la tradición: Jacinto de pie apoyado sobre una tranquera. Completan la portada el nombre del artista y del disco arriba y un cielo al atardecer (es decir, hacia el poniente) como fondo borroso. En las dos fotos de Jacinto se puede ver claramente una camisa con corte y motivos típicos andinos, en lugar de las camisas lisas con pañuelos o ponchos.



Carátula del disco de Jacinto Piedra *El incendio del poniente* (CBS 1984)

La contratapa, además de los nombres de las canciones y datos técnicos, tiene en el centro un dibujo de Irene Cantos, la esposa de Jacinto, que era artista plástica. Es un paisaje de montañas, con casas de piedra y un grupo de personas en el centro, con rasgos angulosos, hechos con muchas líneas rectas y con expresiones de tristeza, miedo y/o preocupación. Solo una de las caras, que está atrás del grupo de personas, parece estar tranquila. A la derecha, más borrosa, una persona sola sentada y agarrándose la cabeza. Abajo y adelante, unas cadenas rotas, y atrás, en el fondo, algo que se asemeja a una ola del mar rompiendo –que parece desubicada en ese paisaje– o quizás una llamarada¹⁸. Esta última decisión nos lleva a interpretar todo el dibujo como representación de la letra de la canción “El incendio del poniente”, que da nombre al disco. De todos modos, se trata de una composición compleja, en la que destacan el movimiento de la escena, el paisaje similar a un espacio andino, cadenas rotas como símbolo de liberación y sentimientos de temor frente a todo ese movimiento.

Abre el álbum la canción “El kolla, la piedra y el cielo”, con letra y música de Jacinto. Comienza en *fade in*¹⁹ de consola con una melodía cíclica, en ritmo de huayno²⁰, en tres frases de tres tiempos encadenadas, un recurso típico de las músicas andinas. Primero hay solo voces masculinas graves tarareando y bombo, luego se suma la voz de Jacinto –una octava más aguda– y una quena –con mucho aire, en un sonido cercano a un sikus. Ese sonido andino, con un *fade out*²¹ de consola, se funde en un trémolo de charango, y la sola continuidad del bombo. Otra vez haciendo uso del *fade out*, el charango desaparece al promediar la segunda frase de la estrofa que canta Jacinto, para quedar acompañado solo por guitarra criolla, eléctrica y percusión. Toda la estrofa está

18 Agradezco a Leonardo Waisman la sugerencia de pensar como fuego esa imagen.

19 Subiendo el volumen de a poco.

20 Las referencias a ritmos o características de géneros musicales son atribuciones propias y surgen del análisis; no están indicadas de este modo en el LP.

21 Bajando el volumen de a poco.

construida en compás de cuatro tiempos, por momentos con una acentuación cercana a la milonga²², y en tonalidad menor. La siguiente sección contrasta con una tonalidad mayor y ritmo de zamba. A eso se suma una voz impostada y muy expresiva, con mucho caudal que, como en la mayoría de las canciones, se acerca por momentos al grito –con bastante reverberación, lo que no es menos relevante–. La canción termina con una sección instrumental en la que se superponen improvisaciones de guitarra y de voz (tarareando), y que se cierra por descenso de volumen en un *fade out* de consola. Musicalmente lo que hay es un recorrido por formas no estandarizadas, que atraviesa sonidos regionales y otros asociados al rock. Con metáforas un tanto crípticas, el texto describe el hábitat del kolla como lugar de contemplación que se confronta a “el hombre” que no lo mira, lo que produce frío y anuncia tormentas.

Las segunda canción es “Allá donde fui feliz”, de Peteco, que sobre un ritmo de huayno/carnavalito relata las ganas de volver al lugar de la niñez: un lugar idealizado, donde se conjugan la libertad, los sueños y la bondad. Anclan el repertorio al folklore santiagueño las chacareras “Fueguito de la mañana” (tercera canción) y “Como arbolito en otoño” (octava canción). Ambas de Peteco, respetan el uso de la forma para la danza²³. La primera pone el fuego, la esperanza, la pasión, el recuerdo y la amistad, enfrentados al olvido, la distancia y a quienes pretenden apagar el fuego. La segunda es una canción de amor –o desamor– llena de imágenes de la naturaleza y con acentos regionales, particularmente, en la referencia al quebracho.

La cuarta canción es “La mama naturaleza”, de Jacinto, que comienza con dos estrofas, en tempo lento fluctuante, con acordes en guitarra criolla que apoyan el canto también muy expresivo y con mucho caudal de voz, y una guitarra acústica que juega con improvisaciones punteadas. El texto, expresado dramáticamente, opone imágenes de la naturaleza –árbol, estrellas– con otras de la ciudad –parquímetros–. El protagonista no quiere secarse como otros “hermanos” suyos. Luego, tras un silencio, sigue el resto de la canción construida sobre una armonía con progresiones típicas andinas²⁴ y un ritmo de vidala superpuesto a un rasgueo de guitarra cercano a una chacarera. Se incorpora un charango y un bombo, intercalando secciones instrumentales entre estrofas y estribillo. El texto allí es un lamento que deposita sus esperanzas en la “mama naturaleza”.

La quinta canción es el carnavalito “Niños del mundo” de Jacinto, grabada con guitarra criolla, charango, quena, bombo y bongó, más la voz de Jacinto. El texto expresa una valoración positiva de la niñez de un modo más directo que la canción “Allá donde fui feliz”. En oposición a “los hombres”, los niños quieren paz, libertad y escapar de las armas. Hay aquí una toma de distancia del mundo adulto, enredado en la guerra y en la violencia armada, que en 1984 puede leerse como contraria a los militares, aunque no haya una referencia explícita a este contexto. Del mismo modo, la canción podría interpretarse como una oposición a las organizaciones armadas de izquierda.

La sexta canción, con letra de Bebe Ponti y música de Jacinto, es la que da nombre al disco y abre el lado B del disco. Se trata de “El incendio del poniente” que, según relata Ponti (2011), nace de un atardecer en Quimilí, provincia de Santiago del Estero. La canción relata esa geografía con sus campesinos, en un estado de contemplación. Con imágenes muy cuidadas, el letrista incluye una cita de la canción “Hasta siempre”, de Carlos Puebla, dedicada al Che Guevara²⁵. Un guiño sutil que acordaron con Jacinto al momento de la composición (Ponti, 2011: 42). Musicalmente tiene dos momentos. El cantado en tempo fluctuante y lento –llegan a percibirse tres pulsos por compás–, en

22 En 3+3+2.

23 Vale recordar que Peteco formaba parte del grupo familiar Los Carabajal desde 1978, y que el repertorio de ese grupo era tradicionalista e identificado fuertemente con Santiago del Estero.

24 En tonalidad de La menor hace: III - V7 - Im en estrofas, interludios y estribillos, y luego VI - VII7 - III - V7 - Im en la parte instrumental.

25 La frase citada es “viene quemando la brisa”. Ponti inicia su poema con ella.

el que la voz potente es acompañada solo por una guitarra arpegiada. Y luego los interludios instrumentales: sobre un rasgueo en la guitarra cercano a una guarania o un chamamé lento, se desarrolla una melodía en violín y bandoneón, alternado o en simultáneo.

La séptima canción es “Baguala del desengaño”, con música de Jacinto y letra de Juan de Dios Gorosito, hombre que conoció en uno de sus viajes a Bolivia (Guerrero Dewey, 2012). Como indica el nombre, es una baguala²⁶ y está grabada con caja, bongó, triángulo, guitarras criollas, voz y dos violines²⁷. El desengaño es, otra vez, con el “hombre”. El estribillo dice: “Dónde, decime, dónde lo encuentro al hombre, lo quiero hallar”. El protagonista busca al hombre en los montes, pero está perdido en la ciudad, entre cemento y fierro. Otra vez la oposición de la naturaleza frente a la vida urbana que se muestra problemática.

La novena canción es “Juan Alonso, el hornero”, de Jacinto, grabada con guitarra criolla, acústica, eléctrica, charango y bombo, sobre una base rítmica de carnavalito y una armonía que usa giros de músicas andinas²⁸, con algunas variantes que rompen los usos tradicionales²⁹. El texto habla de un trabajador que “tiene sueños de alfarero, ama barro y cielo”, pero busca “en la mentira su paz”. El uso en la letra de un personaje “del pueblo”, un trabajador y sus conflictos, podría acercarlo a la tradición del nuevo cancionero, como “El manco arana”, “El cachapecero”, “El cosechero”, “Breve historia de Juan”, entre otras. Sin embargo, la construcción del poema no apunta de modo directo a los conflictos sociales, las injusticias y las desigualdades; propone que salir a trabajar “antes que amanezca” lo aleja de su “sueño” y de la “paz”. En contraste, la conexión con esto último viene de un “ave” y un “viento”. Se trata de otra estrategia en lo literario, asentada en la libertad individual y personal, en un vínculo con la interioridad y la naturaleza.

La décima y última canción es “Romance para mis tardes amarillas”, con música de Peteco y letra del poeta santiagueño Dalmiro Lugones (1919-1971). El texto expresa la nostalgia que siente el protagonista de la letra por su lugar de nacimiento, incluso antes de alejarse, como un presentimiento. Con una melodía y una armonía circular, que cierra en tensión y vuelve a comenzar, la canción despliega su largo texto casi sin detenerse, sobre un ritmo de chacarera, aunque no se atenga a la forma de la danza.

Reflexiones finales

En tanto dispositivo de enunciación, el disco articula aspectos tradicionales del folklore santiagueño y andino, con la vida urbana en Buenos Aires y la música en auge entre las juventudes: el rock. Propone una relación enunciator y enunciario/a diferente de la utilizada por grupos santiagueños –desde los Hermanos Ábalos hasta los Manseros Santiagueños o los mismos Carabajal– u otros grupos tradicionalistas del noroeste, y por las vertientes militantes del folklore y las de la llamada proyección folklórica (Guerrero 2018). La nostalgia por el lugar de origen –el

26 Más allá de la cercanía con la baguala como género musical, esta canción no respeta estrictamente una de sus características fundamentales: la construcción melódica sobre la tríada del acorde. Agradezco esta observación en el proceso de evaluación del artículo.

27 Los violines están en primer plano casi todo el tiempo, con variados juegos. Ocupan un lugar central en el arreglo. Normalmente en terceras, a veces al unísono, otras respondiendo en forma de eco, durante las estrofas con menor actividad.

28 En particular la secuencia VII7 - III - V7 – Im, pero además prácticamente toda la canción está construida sobre la alternancia de centro tonal entre Do mayor y La menor, muy común en las músicas andinas.

29 Ya en el comienzo hay una serie de acordes por cuartas, luego en las secciones instrumentales usa la secuencia I – Vm en primera inversión – I – IV – I – V – I y en la tercera estrofa usa un VI7 como dominante secundaria. El resto de la canción usa una armonía simple pero no necesariamente asociada a lo andino.

pago— no solo se vincula a la vida en ese lugar sino a una valorización de la niñez idealizada, en oposición a la adultez —al “hombre”—. Las referencias a la región andina —que excede los límites nacionales— ocupan un lugar tan central en el disco como las referencias a su provincia natal. Lo político es importante en el disco, pero se compone de temas como la naturaleza en contraposición a los problemas de la vida urbana o el rechazo a la guerra y las armas, y no ya de un proyecto político concreto por el cual se milita (Molinero 2011).

Las condiciones de producción y las opciones estratégicas que tomó Jacinto en este disco fueron distintas a las de la canción militante previa a la dictadura³⁰. Los “Niños del mundo” quieren paz, libertad y escapar de las armas: todas estas consignas asociadas al hippismo de los años sesenta y setenta y a algunas variantes del rock, entre ellas puede ubicarse al Gieco de “Solo le pido a Dios”. La oposición entre naturaleza y vida urbana, en “La mama naturaleza” o “Baguala del desengaño”, es presentada desde una mirada cercana al “no puedo más vivir en la ciudad” de “Casa con diez pinos” (1970) de Manal, al “éxodo de la ciudad” de “Blues del éxodo” (1972) de Pedro y Pablo o a la canción “La pradera” (1982) de Horacio Fontova que afirma que se irá a la pradera y que “si alguien me quiere seguir, a menos que sea el sol, no pida que me vuelva atrás. Por la pradera me verán correr como un animal, y no podrán tenerme más, nunca más”, pero distante del “cuando tenga la tierra” que cantara Mercedes Sosa o el “mire que es lindo mi país paisano” de Argentino Luna. Con quien tiene puntos en común es con el Atahualpa Yupanqui de “para el que mira sin ver, la tierra es tierra nomás”, en particular en la canción “El kolla, la piedra y el cielo”, donde resuena el mítico viaje de Yupanqui (Díaz, 2009). Aunque a diferencia de este último la búsqueda de Jacinto es por “el hombre”, genérico, en abstracto, a lo sumo latinoamericano pero no necesariamente la fuente pura de la argentinidad. Lo “puro”, lo “auténtico”, lo deposita en la naturaleza, en pueblos pequeños y en la niñez idealizada.

De todos modos, a diferencia del ejemplo de Manal, Jacinto no se va de la ciudad a una casa con diez pinos con sus amigos, sino que se mantiene en tránsito entre Bolivia, Santiago del Estero y Buenos Aires, buscando “al hombre” en los caminos, en los montes, en la ciudad. Su mirada es no-local, se sitúa en la distancia o el tránsito. Pone en relación espacios y experiencias distintas — algo que también aparece en la música, que mezcla timbres y recursos rítmicos de distintos territorios. Esta es una búsqueda que puede relacionarse con la que Gieco y Santaolalla emprendían con *De Ushuaia a la Quiaca*. Un proyecto en el que tuvieron asesoramiento artístico de Leda Valladares, quien tenía una mirada tradicionalista, desde una idealización de lo ancestral y en contraposición a la modernización tecnológica (Orquera 2015). Por lo cual, hay coincidencias con Jacinto.

A partir de estas observaciones, consideramos que las estrategias de Jacinto Piedra pueden pensarse en línea con lo descrito por Verzero respecto a los “modos de hacer” (2016: 16) del campo cultural porteño de esos años: “lo colaborativo”, en especial con Peteco; “la autogestión”, ya que toda la producción es realizada con sus relaciones cercanas, mediando la discográfica solo para la grabación y edición; “la valoración del proceso por sobre el producto”, al ser este su primer disco y ocupar otras personas —cercanas— mucho lugar, sobre todo Peteco como instrumentista³¹ y compositor, en vez de usar estrategias comunes en el folklore, como recurrir a repertorio ya reconocido; “la centralidad del cuerpo”, si bien solo aparecen las fotos de tapa y ya allí pueden verse

30 Más allá de que la cita de la canción de Carlos Puebla en “El incendio del poniente” puede trazar una filiación con los jóvenes militantes que estudió Manzano (2015).

31 En todo el disco aporta gran variedad de arreglos instrumentales con mucha presencia: trío con dos quenas y guitarra acústica en “Allá donde fui feliz”, dúo de violín y guitarra acústica en “Fueguito de la mañana”, dúo de violines en “Baguala del desengaño”, dúo de guitarras criolla y acústica en “Como arbolito en otoño”, etc.

decisiones visuales contundentes, estas se complementan con sus presentaciones en vivo. Tanto en el libro de Guerrero Dewey (2012) como en el de Bebe Ponti (2011) se hace referencia en varias ocasiones a lo llamativo en el ámbito del folklore de sus zapatillas *All Star*, sus pantalones coloridos, sus pelos largos y desprolijos³². Se trata de una serie de elecciones más o menos conscientes que dan cuenta de una toma de posición en el campo del folklore y en el campo más amplio de las músicas populares. El hecho de que el folklore –o algún sector del folklore– no sea parte de ese conjunto de experiencias artísticas relevadas por Lucema y Laboureau da cuenta del lugar que este género ocupaba –o había dejado de ocupar– entre la juventud porteña. Por lo cual, que algún artista del folklore tome opciones estratégicas similares –o al menos relacionables–, era sin dudas notorio.

Consideramos que esta producción coloca a Jacinto Piedra en una estrecha relación con la producción de otros artistas emergentes del folklore que conforman un panorama renovador en esta etapa (Mariani 2019a), y que se vieron habilitadas y legitimadas por referentes consagradas/os como Mercedes Sosa, Horacio Guarany o Cesar Isella, entre otros/as. Este primer trabajo de Jacinto Piedra presenta algunos puntos que luego retomará en su trayectoria: el vínculo con el rock, no solo en el sonido sino también en lo performático, en lo visual y en lo literario, la improvisación, la ruptura de las formas musicales tradicionales –que no necesariamente implica una ruptura con la danza–, la vestimenta, la construcción de nuevos “modos de hacer” y de expresarse políticamente.

Desde la carátula hasta la instrumentación, las improvisaciones, las referencias al mundo andino, a Santiago del Estero, a la naturaleza como salvación frente a los dramas de la ciudad y del “hombre” –necesariamente adulto–, articulan una narrativa en la que folklore y “juventud” pueden formar parte de una misma construcción de identidad. Pero no se trata de juventud en abstracto, sino de referencias directas y vínculos con culturas juveniles de esa etapa³³. Es posible leer este disco en estos términos al considerar las condiciones de producción: el universo santiagueño en el que se desarrolla, los viajes a Bolivia, el fin de la dictadura, el conurbano bonaerense y la ciudad de Buenos Aires, el vínculo con Gieco, la amistad con Peteco, entre otros puntos desarrollados.

Respondiendo a las dos preguntas iniciales: encontramos en este disco de Jacinto Piedra del año 1984 una serie de elementos que dan cuenta de un acercamiento entre el folklore y las culturas juveniles del momento, en particular el rock. A partir de allí, el disco construye un enunciario/a que en ese primer año de democracia puede ser joven, vincularse al folklore tanto como al rock, y desde allí valorar la niñez como etapa idealizada y especialmente diferenciarse del mundo adulto.

Bibliografía

- Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino, 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Di Cione, Lisa. 2013. “La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo”. *Música e Investigación* XIII(21):81-108.
- Díaz, Claudio Fernando. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al Folklore Argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, Claudio Fernando. 2013. “Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”. *El oído pensante* 1(2):7-22.

32 Ponti (2011) relata el momento en que conoce a Jacinto, en un encuentro en la casa de Santiago del Estero en Buenos Aires, como sorprendente por su aspecto físico, su vestimenta.

33 Otro punto en el que puede asociarse el disco a lo juvenil es en expresiones asociadas a la “juventud” ya en esa época (Semán 2016): en *Fueguito de la mañana* Jacinto se identifica con el fuego, la esperanza, la pasión y la amistad.

- Díaz, Claudio Fernando. 2020. “¿Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular”. *Recial* XI(18):1-12.
- Guerrero Dewey, Cecilia Rayén. 2012. *Jacinto Piedra: que lo recuerden brillando*. La Plata: Pixel.
- Guerrero, Juliana. 2006. “De Ushuaia a la Quiaca: vicisitudes de la música popular argentina”. Pp. 1-9 en *Actas del VI Congreso de la IASPM-AL*.
- Guerrero, Juliana. 2018. “Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos”. *Revista argentina de musicología* 18:125-42.
- Lucena, Daniela, y Gisela Laboureau, eds. 2016. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP.
- Luciani, Laura. 2017. *Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)*. La Plata: UNLP.
- Manzano, Valeria. 2017. *La era de la juventud en Argentina: cultura, política, y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Manzano, Valeria. 2010. “Ha llegado la “nueva ola”: Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966”. Pp. 19-60 en *Los ‘60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, editado por C. Isabella, K. Felitti, y V. Manzano. Buenos Aires: Prometeo.
- Manzano, Valeria. 2015. “Argentina Tercer Mundo: Nueva Izquierda, emociones y política revolucionaria en las décadas de 1960 y 1970”. *Desarrollo Económico* 54(212):79-104.
- Mariani, Tomás Agustín. 2019a. “De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folklore argentino”. *Revista Argentina de Musicología* 19:175-93.
- Mariani, Tomás Agustín. 2019b. “Folklore y Transición (1982-1984): estrategias en torno a la canción Grito Santiagueño de Raúl Carnota”. *Recial* X(16):206-23.
- Mariani, Tomás Agustín. 2020. “El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): el disco Mercedes Sosa en Argentina”. *Música e Investigación* 27:71-93.
- Mariani, Tomás Agustín. 2021. “Historia de las mujeres, género y musicología: herramientas para analizar el disco mujer/MUJER (1984) de Chany Suárez”. *RISM* 18:201-26.
- Molinero, Carlos. 2011. *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- Orquera, Fabiola. 2015. “El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad”. *Corpus* 5(Vol 5, No 2).
- Ponti, Adolfo Marino. 2011. *Jacinto Piedra x Bebe Ponti*. editado por S. Damiani. Buenos Aires: Corazón en llamas.
- Pujol, Sergio. 2007. *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens.
- Pujol, Sergio. 2012. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Semán, Pablo. 2016. “Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia”. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México* 34(100):3-40.
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza. 2010. “Género, clase y etnia. Los modos de ser joven”. Pp. 15-51 en *Los jóvenes en México*, editado por R. Reguillo. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Verón, Eliseo. 1993. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verón, Eliseo. 2004. *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verzero, Lorena. 2016. “Prólogo”. Pp. 13-22 en *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, editado por D. Lucena y G. Laboureau. La Plata: EDULP.
- Vila, Pablo. 1985. “Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil”. Pp. 83-156 en *Los nuevos movimientos sociales: mujeres, rock nacional*, editado por E. Jelin. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.