



## El grupo Sanampay: canción y resistencia en el exilio argentino en México (1974-1983)

The group Sanampay: song and resistance during the Argentine exile in Mexico (1974-1983)

Candelaria M. Luque

Maestría en Estudios Latinoamericanos

Universidad Nacional Autónoma de México

[canduli2004@hotmail.com](mailto:canduli2004@hotmail.com)

Recibido: 3/ 7/2020

Aceptado: 20/ 7/2020

Publicado: 31/ 8/2020

**Resumen:** Entre 1974 y 1983, durante el exilio argentino en México, hubo diversos músicos vinculados a movimientos políticos, cuya presencia fue significativa para las prácticas de denuncia y solidaridad, dentro del contexto mexicano. Este artículo analiza la experiencia del grupo argentino-mexicano Sanampay, la trayectoria musical y política de sus integrantes en la Argentina de inicios de los setenta –especialmente en torno al grupo Huerque Mapu–, y el nivel de continuidad y ruptura artístico-política que estos sufrieron en el exilio. Para ello, se examinará testimonios orales, fuentes hemerográficas, producciones discográficas realizadas en México y el documental *Creo escuchar, una historia posible de Sanampay*, de Camila Bejarano Petersen (2014). Recuperar esa historia y sus canciones no solo busca aportar elementos para la memoria político-cultural de una parte del exilio artístico argentino, sino también comprender las huellas que dicha experiencia en México dejó en la cultura musical y en el repertorio de los movimientos sociales latinoamericanos.

**Palabras clave:** folclore argentino, Huerque Mapu, represión cultural, exilio cultural latinoamericano, Nueva Canción Mexicana.

**Abstract:** Between 1974 and 1983, during the Argentine exile in Mexico, there were various musicians linked to political movements, whose presence was significant for the practices of protest and solidarity, within the Mexican context. This article analyzes the experience of the Argentine-Mexican group Sanampay, the musical and political trajectories of its members in Argentina in the early seventies –especially concerning the group Huerque Mapu– and the level of artistic and political continuity and rupture that they suffered in exile. To this end, the article will examine oral testimonies, newspaper accounts, records produced in Mexico, and the documentary *Creo escuchar, una historia posible de Sanampay* (*I think I'm listening, a possible history of Sanampay*), by Camila Bejarano Petersen (2014). Recovering this history and its corresponding songs not only serves to contribute elements for the political and cultural memory of a part of the Argentine artistic exile, but also helps to understand the

traces that this experience in Mexico left in the musical culture and in the repertoire of Latin American social movements.

**Keywords:** Argentine folklore, Huerque Mapu, cultural repression, Latin American cultural exile, New Mexican Song.

Durante los años sesenta en América Latina, las profundas transformaciones que se desencadenaron a partir de la Revolución Cubana configuraron una larga década (Zibechi 2018: 15) en la cual, paralelo al avance de la radicalización política, se modificaron las sensibilidades y las prácticas culturales de estos pueblos, generando un salto en el horizonte cultural y artístico: el llamado *68 latinoamericano* (Giunta 2001: 336-339). Los debates sobre la relación del arte con lo político y su vinculación con la idea de revolución, le confirieron al campo artístico un rol central en la construcción del imaginario de cambio social de la época (Longoni 2017: 152-153). Las nuevas propuestas estéticas en las artes plásticas, la música, el teatro, la literatura y el cine, proyectaron modelos alternativos de creación a partir de la reivindicación del carácter político del arte. La confluencia estético-ideológica y temporal convirtió a estas prácticas en “movimientos latinoamericanos”, guiados por la concepción de que existe una problemática propia para el arte de América Latina relacionada con la perspectiva revolucionaria (Longoni 2003: 4)<sup>1</sup>.

Ubicados en las antípodas de América Latina, Argentina y México vivieron este proceso de radicalización política y estética de forma divergente, lo cual no impidió que sus trayectorias confluyeran en el devenir histórico. Si bien desde inicios del siglo XX los vínculos artísticos, intelectuales y culturales entre ambas sociedades fueron importantes, fue en la década del setenta que este nexo se amplió con el flujo de personas que llegaron a México debido a la creciente represión política en Argentina. La reconocida política de asilo y refugio que ostentaba el país del norte desde los años treinta no fue el único elemento que lo permitió: el movimiento estudiantil de 1968 marcó un cisma dentro del esquema político, social y cultural mexicano, lo cual generó, a partir de 1970, una postura gubernamental de “apertura democrática” (Montemayor 2010) y la expansión de expresiones artísticas nuevas y disidentes surgidas durante su desarrollo.

En el campo musical, la Nueva Canción Mexicana o “movimiento alternativo de música popular” (Velasco 2009:21), congregó a compositores, cantantes y músicos que vieron en la música popular un instrumento de compromiso político y de oposición a la industria cultural, y los llevó a buscar y crear espacios nuevos de difusión e interlocución, como las disqueras independientes, las peñas, los festivales políticos y la organización de entidades colectivas de artistas, configurando así el nuevo entramado musical del México de las décadas siguientes. Este contexto específico fue el que recibió a los miles de argentinos que se exiliaron en México entre 1974 y 1983, dentro de los cuales llegaron intelectuales y artistas de todas las áreas.

Un análisis anterior (Luque 2020) nos ha permitido indagar sobre la experiencia particular de los músicos en el exilio argentino, la cual hasta el momento no había sido abordada en la profusa bibliografía sobre el tema, centrada además en las “grandes figuras”. En ese acercamiento detectamos que, si bien constituyeron un grupo numéricamente reducido del total de exiliados, su actividad artística y su compromiso les dio una notable presencia en

<sup>1</sup> Este artículo surgió del proyecto de investigación realizado por la autora en la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (2018-2020).

el ámbito cultural y político del exilio y de México en general, a través de la denuncia de la realidad argentina y la solidaridad con las luchas de los demás países latinoamericanos.

De los treinta y ocho músicos y los nueve conjuntos que hemos podido rastrear<sup>2</sup>, este artículo busca profundizar en la experiencia artística y política del grupo Sanampay. Si bien estuvo integrado también por músicos mexicanos y un quenista francés, el conjunto tuvo una impronta argentina muy fuerte, dada tanto por Reinaldo Labrín –su creador y director musical– como por la presencia mayoritaria de músicos argentinos exiliados y por la conexión con el proyecto musical del grupo Huerque Mapu, fundado por Labrín en Argentina en 1972. En este sentido, las trayectorias previas de sus integrantes argentinos, así como su accionar en México en la lucha contra la dictadura desde el exilio, nos permiten pensar su experiencia del exilio en clave de continuidad, a pesar de las implicancias disruptivas que el destierro tiene en la existencia de cada persona. Por ello, analizamos el recorrido del grupo Sanampay en México como una forma de resistencia artístico-política que, en ese espacio mexicano complejo, se amplió y adquirió nuevos sentidos en su acercamiento directo con la realidad latinoamericana. Para ello se tendrá en cuenta su trayectoria musical, su presencia cultural y política, y su papel dentro del exilio argentino, considerando también las diferentes posturas entre los miembros del grupo.

Para desarrollar esta propuesta ubicada en el campo de la historia reciente, el análisis es abordado metodológicamente desde la historia oral. En tanto técnica de investigación, utilizamos la oralidad para la construcción de fuentes históricas inexistentes, basadas en la memoria de sus protagonistas o testigos. De esta forma, es posible acceder a la subjetividad que subyace a los comportamientos sociales, observar las interpretaciones que los sujetos hacen del pasado desde el presente y obtener datos no registrados, mejorando la comprensión de los procesos históricos y sociales (Pozzi 2008:6-7). Esta es una perspectiva cualitativa de análisis, que implica además un trabajo de articulación con otras fuentes y nos permite interpretar la información de forma más objetiva.

Por ello, este estudio analiza un corpus documental compuesto de testimonios orales obtenidos en entrevistas realizadas a Reinaldo *Naldo* Labrín, Juan Sosa, Delfor Sombra, Hebe Rosell, Julio Solórzano y Gabino Palomares, en 2018 y 2019; fuentes hemerográficas del Fondo Rodolfo Puiggrós del Archivo Nacional de la Memoria (Buenos Aires); y fuentes audiovisuales y fonográficas, como el documental *Creo escuchar, una historia posible de Sanampay*, de Camila Bejarano Petersen (2014), y los discos grabados en México de esta agrupación. Dentro de las múltiples posibilidades de análisis que la historia oral permite, en esta ocasión nos limitamos a ensayar una reconstrucción histórica de la experiencia de Sanampay en el contexto del exilio argentino en México para, desde allí, encaminar futuros abordajes que profundicen en diversos aspectos del proceso.

<sup>2</sup> Liliana Felipe, Jorge Luján, Claudia Christiansen, Reinaldo Labrín, Delfor Sombra, Hebe Rosell, Eduardo Bejarano, Carlos Díaz, Juan Sosa, Nora Zaga, Delia Caffieri, Juan Carlos Roca, Luis Nach, Francisco Heredia, Ricardo Rud, Rodolfo Taubas, Raquel Oyola, Nacha Guevara, Alberto Favero, Litto Nebbia, “Coco” Domínguez, María Beltrán, Rodolfo Dalera, Luis Pescetti, Ignacio Copani, Alejandro del Prado, Dante Andreo, Mario Delprato, Ignacio Bustillo, Juana Politi, Horacio Cerrutti, Facundo Cabral, Carlos Duvanced, Nahuel Porcel de Peralta, Carlos Rivarola, Jorge Basulto, Jorge Montenegro, Ramón Segovia, y los grupos Sanampay, Grupo Sur, Los Huincas, Grupo Vocal Gregor, Los Chaskis, Nacimiento, Dúo Nora y Delia, Elegía, y Dúo Sol Arenas.

### **“Canto que ha sido valiente, siempre será canción nueva”<sup>3</sup>: Música y política en la Argentina de los años sesenta y setenta**

Para comprender el desarrollo de Sanampay en México, es necesario considerar el contexto artístico y político en el que sus integrantes argentinos se desarrollaron antes de salir al exilio. Desde 1966 hasta el regreso del peronismo al poder, en 1973, el aumento de la radicalidad política en un contexto estatal de creciente autoritarismo y represión, generó un periodo de expansión en el campo artístico y cultural a través del desarrollo de vanguardias y movimientos diversos. Signados por la idea de ruptura, se oponían a los cánones tradicionales, la industria cultural, y la censura (Pujol 2002:145). En la música, surgieron propuestas estéticas que, como características generales, revalorizaban la cultura popular y buscaban su reactualización en diálogo con lo nuevo y lo académico, concibiendo la canción como un espacio de análisis y denuncia de la realidad.

Mientras que, dentro de la música académica, en 1961 se creó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, CLAEM, como un espacio de investigación, educación y creación musical innovador (Novoa 2007: 71-75), en el amplio espectro de la música popular argentina se concibieron varios proyectos divergentes. Al mismo tiempo en que surgía la “música para jóvenes” como la expresión disidente de una generación –que evolucionó hacia el rock nacional como su forma más radical– en Buenos Aires nació la Nueva Canción argentina como un fenómeno musical y teatral que buscaba una expresión urbana innovadora y crítica. Por otro lado, el tango atravesaba un proceso de ruptura de la mano de la propuesta de Astor Piazzola, mientras en el campo del folclore, que desde la década del cincuenta experimentaba un *boom*, emergió en 1963 el Nuevo Cancionero Argentino (Pujol 2002). Armando Tejada Gómez, Oscar Matus y Mercedes Sosa encabezaron este movimiento que buscó renovar en forma y contenido la música popular nacional considerando las diversas expresiones regionales y el diálogo con el arte latinoamericano, oponiéndose a las reglas temáticas, compositivas, interpretativas y retóricas del “paradigma clásico” que dominaban y legitimaban el folclore hasta ese momento (Díaz 2009: 90).

Desde una posición política vinculada al comunismo, su apuesta fue crear un cancionero nuevo que expresara las reivindicaciones de las clases populares contemporáneas con una elevada calidad poética y musical (García 2006: 9-11). Para ellos, el artista popular debía estar comprometido con su presente, y fomentar en el público una toma de conciencia (Carnicer y Díaz 2009: 35-36). Así, la función política debía ser el único destino y uso del canto, convirtiendo a la canción folclórica en un espacio militante (Molinero 2011: 402-403). La propuesta del Canto Popular de Córdoba –movimiento cultural que en 1973 congregó a artistas diversos bajo el signo de “lo popular” (Medina 2006: 43)– completó el panorama musical disidente que estructuró las experiencias estéticas y políticas de los músicos argentinos que posteriormente salieron al exilio.

Estas múltiples experiencias demostraron también que la vinculación entre arte y política no fue unívoca. Mientras unos eran militantes de alguna organización, otros solamente participaban en actividades político-culturales organizadas por ellas, o simplemente simpatizaban en lo ideológico. Otra alternativa fue la implementada por el

<sup>3</sup> “Manifiesto”, de Víctor Jara, incluida en el disco póstumo *Manifiesto* (1974).

Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT<sup>4</sup>, con la creación del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura, FATRAC, en 1968, el cual buscaba que los artistas e intelectuales aportaran a la guerra popular revolucionaria desde la estética y lo estrictamente político (Longoni 2005: 20-21). Si bien duró pocos años, fue un referente para otras organizaciones que buscaron una vinculación más estrecha con el campo artístico para ampliar su espectro de acción revolucionaria. En esta clave hay que leer, sin duda, el surgimiento y la trayectoria del grupo Huerque Mapu.

### **“Caminando y cantando una misma canción”s: Huerque Mapu, la militancia y el exilio**

En 1972, en Buenos Aires, el cantante y militante Juan *Chango* Sosa le propuso a Naldo Labrín crear un grupo musical que fuera la parte estética o musical de la agrupación político-sindical que estaba formando.

El grupo se arma para acompañarme a mí como solista. Él consigue a los diferentes músicos –Tacún Lazarte, Hebe Rosell, Ricardo Munich–, empezamos a ensayar y salen algunos recitales. El primero es en la Facultad de Arquitectura [UBA], y después yo consigo unos recitales porque tenía relación con la CGT<sup>6</sup> de Mar del Plata y con SITRAC-SITRAM<sup>7</sup> de Fiat de Córdoba (Sosa 2018).

Así nació Huerque Mapu –en mapudungún “mensajeros de la tierra”– como un conjunto vocal e instrumental que combinó la música popular con la académica, sumando una propuesta estética diferente dentro del complejo campo del folclore argentino. Con arreglos innovadores y proyección latinoamericana, tanto en los instrumentos, como en el repertorio, sus obras combinan calidad poético-musical y compromiso social. Para ellos, el folclore, como testimonio del tiempo del hombre, es en esencia político y es también la base de la canción testimonial con la cual se identifican (Smerling y Zak 2014: 152). Estas características estéticas y el testimonio de algunos de sus integrantes (Labrín 2018; Sosa 2018; Rosell 2019), nos permiten ubicar su propuesta dentro de la ruptura abierta por el Nuevo Cancionero, del cual se influenciaron musical, ideológica y personalmente, en marcada oposición al paradigma musical convencional.

Luego de debutar en un festival de solidaridad con los presos políticos, el grupo comenzó a actuar en sindicatos, universidades, barrios y fábricas de varios lugares del país. Su creciente popularidad y la vinculación de Naldo con las organizaciones juveniles del peronismo, los acercó políticamente al sector de izquierda de dicho movimiento, aunque ninguno de sus integrantes formara parte activa de algún partido. Para Sosa –quien tuvo que dejar el grupo por su militancia– este desarrollo forma parte de un proceso que se estaba dando en el ambiente cultural argentino:

Se van juntando diferentes grupos y solistas, y van conformando una unidad también política. Se va conformando una línea de expresión que ya abarcaba otras disciplinas, con Gleyzer –

<sup>4</sup> Partido político marxista-leninista creado en 1965. El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) fue su brazo armado en la lucha por la toma del poder dentro de la revolución socialista.

<sup>5</sup> “Para que no digan que no hablé de las flores” (1968), del compositor brasileño Geraldo Vandré, incluida en el primer LP del grupo (1972).

<sup>6</sup> La Confederación General del Trabajo es la central sindical histórica argentina.

<sup>7</sup> Sindicatos de dos filiales de Fiat, que participaron de la pueblada de 1971, conocida como Viborazo.

que era cineasta—, y poetas como Paco Urondo, Juan Gelman. Llegó un momento en que como grupo, Huerque Mapu va adhiriendo a la política de Montoneros: actúan en muchos mítines de Montoneros, de la Juventud Peronista [...] hay una relación bien directa con la política (Sosa 2018).

Luego de grabar dos canciones para el Ministerio de Educación del gobierno de Cámpora<sup>9</sup>, en octubre de 1973 les llegó una propuesta de Montoneros que, en cierto sentido, cambió el destino del grupo: crear una obra musical que contara la historia de la organización. Con letras de Nicolás Casullo y música del grupo, aceptaron el encargo con la condición de que lo político no se impusiera sobre lo artístico (Marchini 2008: 156). Luego de dos meses de trabajo, la cantata *Montoneros* se estrenó el 28 de diciembre de 1973, en un festival político en el estadio Luna Park. A pesar de que la organización no quería que adoptara la forma de panfleto, el tono de la obra y la inclusión de una propuesta de acción política, muestra su anclaje a un presente de militancia que la convierte —según Carlos Molinero— en la mayor expresión del “entrismo de la política en el canto”, punto máximo del proceso de radicalización del folclore militante que venía desarrollándose desde 1944 (2011:371-375).

Posteriormente, aunque se mantuvieron en un espectro de la canción social más amplio, siguieron ligados al peronismo de izquierda y la peña que crearon fue punto de reunión de gran parte de la militancia. Con el avance de la conflictividad política, el grupo se debilitó debido a la persecución, y las diferencias internas generadas por el disco *Montoneros* llevaron a que Naldo dejara el grupo y se fuera a Neuquén, su lugar de origen. Después de grabar su cuarto LP y de una gira por España, el aumento de la represión los obliga a salir al exilio, regresando al país donde habían cosechado un éxito notable, mientras que Naldo partió a México en marzo de 1976. La participación en eventos políticos en tierra española los llevó a ser perseguidos y, a inicios de 1977, dos de sus miembros fueron detenidos y expulsados, por lo cual deciden trasladarse todos a Francia (Marchini 2008:160). Meses más tarde, Hebe Rosell —cantante y flautista del grupo, y pareja de Juan Sosa— acepta la propuesta de Naldo de incorporarse al grupo que formó en México: Sanampay.

### **“Y, sobre tanta muerte, vuelve a nacer cantando en la alta guitarra maderera del sur”<sup>10</sup>. Sanampay: creación, denuncia y resistencia en México**

El golpe militar del 24 de marzo de 1976 instauró una dictadura cívico-militar que, como parte fundamental de su maquinaria represiva, implementó sistemáticamente la persecución y censura en el ámbito artístico y cultural. A través de listas de músicos, discos y canciones prohibidas que se distribuían en los medios de difusión, el gobierno persiguió la música testimonial y social, y toda aquella que atacara la moral (Pujol 2005). Esto generó que, además de la falta de oportunidades laborales y artísticas, muchos músicos sufrieran atentados, detenciones ilegales, desaparición forzada, tortura y asesinato<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Organización político-militar del peronismo revolucionario, surgida en la década del sesenta. Sostenían la lucha armada como estrategia para la instauración de un socialismo nacional. En mayo de 1974 rompen con Perón, y debido a la persecución pasan a la clandestinidad.

<sup>9</sup> “La Vinchuca” y “El niño en el camino” para las campañas contra el mal de chagas y el analfabetismo, respectivamente.

<sup>10</sup> Fragmento de “Los ríos del Origen”, en *Coral Terrestre* (1980).

<sup>11</sup> En 1982, la Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo, AIDA, denunció que entre los cien artistas argentinos desaparecidos, quince eran músicos. También se conoce

En este contexto de repliegue y atomización del campo cultural en Argentina, el exilio constituyó una opción para sobrevivir física y artísticamente. Muchos llegaron a México<sup>12</sup>, país que, además de su tradición de asilo, presentaba un contexto favorable para reiniciar la vida en el exilio. El ser uno de los pocos países latinoamericanos que no se encontraba bajo un gobierno dictatorial, que sostenía relaciones diplomáticas y políticas con la Cuba revolucionaria y el Chile de la Unidad Popular, y que buscaba relegitimar su régimen político después de la Masacre de Tlatelolco, propició una imagen de libertad y democracia que convirtió a México en un espacio de confluencia dentro la nueva coyuntura represiva (Meyer y Salgado 2002:113-114). Esto, junto a la expansión de instituciones estatales, la presencia de diversos movimientos artísticos disidentes y la cercanía cultural fueron los elementos centrales que condicionaron la presencia de exiliados argentinos en México.

El contingente exiliar argentino fue grande y diverso, atravesado por disputas y rupturas entre los diferentes grupos políticos. La Comisión Argentina de Solidaridad, CAS, –más independiente– y el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino, COSPA –vinculado a Montoneros–, eran los núcleos de apoyo a los recién llegados y de organización de las actividades de difusión, denuncia y solidaridad con Argentina (Yankelevich 2009). En este contexto, si bien los músicos no fueron preponderantes numéricamente, el carácter de divulgación política de la canción, su visibilidad pública, y los nexos que establecieron con el mundo cultural mexicano y latinoamericano nos permiten pensar que tuvieron un lugar importante dentro de las prácticas centrales del exilio. En este sentido, la experiencia de Sanampay resulta fundamental por ser uno de los grupos con mayor trascendencia estética y política en este país.

A pesar de su corta carrera, Huerque Mapu llegó a ser conocido en México (Azurduy 1976; EMECEK 1978) dentro del espectro de los músicos argentinos que ya gozaban de cierta popularidad, como Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui y Horacio Guarany. Por ello, Naldo Labrín, a pocos días de haber llegado, fue contratado para tocar en la peña El Mesón de la Guitarra. Ahí conoció a la cantante mexicana Guadalupe Pineda y al quenista francés Maurice Assuline, y juntos empezaron a germinar la idea de formar un grupo que, con la incorporación de los argentinos Eduardo Bejarano primero y Delfor Sombra después, a fines de 1976 adoptó el nombre Sanampay –en quechua “dar aviso, hacer señales”–. Así, empezaron un camino que los llevó rápidamente a obtener trascendencia y reconocimiento, tanto por parte del público, como de los músicos de la Nueva Canción Mexicana.

Musicalmente, se definió como un conjunto de música popular latinoamericana, con arreglos corales y de música académica, que respetan la esencia de los ritmos al mismo tiempo en que los actualizan y reivindican, como se observa en “Cautivo de Til-Til” de Patricio Manns, “La bailanta” de Washington y Carlos Benavidez, y en “Ave María” de Bach, piezas incluidas en su segundo disco.

la existencia de dos músicos fusilados (Basso 2018) y los casos de la detención de Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Miguel Ángel Estrella, por quienes grupos de exiliados se movilizaron desde México a través de una petición de libertad al general Videla.

<sup>12</sup> Al principio, se calculó en 10 mil los argentinos llegados a México por motivos políticos (Palma Mora 2003), pero Yankelevich (2009) estimó 5503 argentinos hacia 1980.



Presentación de Sanampay en el Foro Cultural Cronopios de Guadalajara, (2/1977). De izquierda a derecha: Maurice Assuline, Eduardo Bejarano, Naldo Labrín, Guadalupe Pineda y Delfor Sombra (Archivo Peña Cuicacalli).

La incorporación de canciones folclóricas y obras de diversos creadores de la región, seleccionadas por su calidad poética y contenido político –como “Adagio en mi país” de Alfredo Zitarrosa, “Yo te nombro” de Gian Franco Pagliaro, y “Cáliz” de Chico Buarque– conformó un repertorio variado que incluyó también creaciones propias, como fue la cantata *Coral Terrestre*. La utilización de instrumentos musicales de diversas culturas latinoamericanas –como charango, zampona, quena y cuatro– junto al violín y al cello, por ejemplo, le dio una sonoridad diversa a sus obras, concentradas en cuatro discos que grabaron en el sello discográfico independiente Nueva Cultura Latinoamericana (NCL), de Julio Solórzano: *El amigo llega* (1977), *Yo te nombro* (1978), *Coral Terrestre* (1980) y *A pesar de todo* (1981).

Si bien el grupo siempre tuvo músicos mexicanos entre sus integrantes, la impronta argentina fue predominante. En los siete años que Sanampay radicó en México, su elenco varió notablemente, reflejando tanto diferencias musicales e ideológicas, como cierto agotamiento de la propuesta. En 1977 se produce el primer quiebre: con la salida de Assuline y la incorporación de Carlos *Caíto* Díaz –cantante y guitarrista de Alfredo Zitarrosa en su exilio en España– y Hebe Rosell, empieza el trabajo de repertorio más contemporáneo y de denuncia, que caracterizaba el proyecto de Naldo.

Buscábamos tanto el placer musical y estético como el testimonial. [En] Huerque, la dinámica de la vida del grupo nos había llevado a situaciones de vivencia política y colectiva muy duras, muy esenciales y muy arriesgadas. Entonces aquí se convirtió en el testimonio de esa cauda, de ese resto (Rosell en *Creo escuchar...*2014).

Estas palabras de Hebe nos permiten observar cómo la experiencia de Huerque Mapu influyó estética y políticamente en la conformación del proyecto de Sanampay. Pero dicha confluencia personal y artística también se dio entre los otros miembros argentinos del grupo, los cuales ya se conocían o habían tenido proyectos juntos en Argentina, y todos habían sido influenciados por el Nuevo Cancionero y los folcloristas más importantes, como Atahualpa Yupanqui, Armando Tejada Gómez y Hamlet Lima Quintana. En este sentido, la concurrencia estético-ideológica fue central para el encuentro y la reactivación en el exilio de redes previas que permitieron cierta continuidad en la propuesta musical. La incorporación del músico y lutier mexicano Guillermo Contreras facilitó la inclusión de sonoridades de la música tradicional de México en su repertorio, aunque terminó saliendo del grupo a fines de 1979 por diferencias culturales y de proyección artística (Contreras en *Creo*

*escuchar...*2014), siendo reemplazado por su compatriota Jorge González. Hacia 1981, el grupo tuvo nuevamente cambios de integrantes –con la salida de Guadalupe Pineda, Caíto y Delfor, y la entrada de Eugenia León– y algunas modificaciones sonoras en el disco *A pesar de todo*, aunque siempre se mantuvieron dentro de la misma línea conceptual (*Sombra en Creo escuchar...*2014).

Desde su debut en un pequeño recital en febrero de 1977, la popularidad que Sanampay fue adquiriendo los llevó a presentarse en los recintos culturales más importantes del país, como el Palacio de Bellas Artes, la Sala Nezahualcóyotl, el Auditorio Nacional y el Polyforum Siqueiros. A este respecto, resultó fundamental la labor del músico y productor Julio Solórzano quien, como su representante, fue el que le dio proyección nacional e internacional al grupo. Además de la realización de espectáculos poético-musicales como *El sentir del Hombre*, *Sentidos Latinoamericanos* –junto a Gabino Palomares y Amparo Ochoa– y *Coral Terrestre*, se presentaban en peñas<sup>13</sup> y festivales organizados por los grupos argentinos y latinoamericanos, como el recital *Hoy Cantamos Argentina* realizado en abril de 1978 junto a Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Amparo Ochoa, Gabino Palomares y los grupos argentinos *Nacimiento*, *Los Huincas* y *Sur* (Gorlero 1978), las *Jornadas de Canto Libre* en el Auditorio Nacional, en marzo de 1979, y diversos eventos para recolectar fondos, por ejemplo, el realizado en beneficio de la Casa del Niño del COSPA (Camacho 1978).



Afiche de la presentación de Sanampay en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México (2/1978), con la incorporación de Hebe Rosell, Guillermo Contreras y Caíto Díaz (Modesto López, Ediciones Pentagrama).

Al mismo tiempo, fueron contratados en varias oportunidades por diferentes instituciones –como el Fondo Nacional Para Actividades Sociales, FONAPAS, el Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, y el Departamento del Distrito Federal– para realizar giras por todo el país, al igual que sus colegas argentinos. Esto les permitió la regularización migratoria –ya que ninguno había entrado como asilado– y una relativa estabilidad laboral, que se complementaba con trabajos adicionales, y la formación de tríos y dúos entre ellos.

<sup>13</sup>Además de las peñas que ya existían en México desde fines de la década del sesenta –El Cóndor Pasa, El Mesón de la Guitarra y El Sapo Cancionero, la Peña de los Folcloristas y Tecuicanime–, el exilio argentino organizaba con regularidad estos encuentros en sus sedes u otros espacios, como la tradicional peña de los sábados en el COSPA, ubicado en la calle Roma 1.

La relación con músicos mexicanos y latinoamericanos también se reflejó en diversas colaboraciones musicales, como el disco *Guitarra negra* de Alfredo Zitarrosa (1978), *De Sur a Sur* (1982) del cantaor flamenco Paco Moyano, y *Canción para un pequeño día* (1983), una obra poético-musical con textos del argentino Ricardo Fonseca y la participación de Amparo Ocho y Tania Libertad. La cooperación con la Revolución Sandinista y el proceso salvadoreño fue una parte fundamental de la actividad militante de varios miembros del grupo. Participaron en el disco *Guitarra armada* (1979), que recogió las canciones del movimiento nicaragüense compuestas por Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy, para el cual Naldo realizó los arreglos de las piezas “Comandante Carlos Fonseca” de L. E. Mejía Godoy, e “Himno de la unidad sandinista” de C. Mejía Godoy. Un año después, Naldo se incorporó a la Brigada Cultural Roque Dalton para apoyar la lucha salvadoreña (Camacho, 27/10/1980), mientras que Eduardo Bejarano estuvo en Nicaragua trabajando en diversos centros culturales sandinistas en 1982 (*Creo escuchar...*2014).

La ausencia de un proyecto similar en México hizo que rápidamente el conjunto adquiriera trascendencia. Para el productor musical Modesto López<sup>14</sup>, si bien Sanampay fue un símbolo de los exiliados argentinos –tanto porque representaba la música de su país de origen, como por su papel en las actividades de solidaridad con Argentina– el grupo contribuía también a la cultura musical de México y a la integración latinoamericana. Las relaciones musicales e ideológicas con músicos mexicanos –como Los Folcloristas, Pancho Madrigal, Amparo Ochoa y Gabino Palomares– y el apoyo que le brindó a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Alfredo Zitarrosa y los hermanos Mejía Godoy fueron importantes para la proyección de sus propuestas en un México que se presentaba como un país autoritario para los nacionales, y desconocido para los extranjeros.

A nivel musical, tanto para Pepe Ávila –fundador de Los Folcloristas– como para Pancho Madrigal, Sanampay vino a aportar calidad a la Nueva Canción Mexicana, tanto por sus conocimientos musicales como por su disciplina (*Creo escuchar...*2014). Gabino Palomares considera que el concepto estético de Naldo fue una síntesis de latinoamericanismo con una posición política muy definida, en torno a la cual se congregaron muchos músicos mexicanos que encontraron en esta música una forma de participar libremente, debido al apoyo y tolerancia oficial que gozaba dicha expresión (Palomares 2019). En este sentido, dentro de la heterogeneidad del movimiento musical mexicano –polarizado entre los que hacían folclor y los que hacían canción política– el grupo Sanampay representó la unión de ambas tendencias de una forma más equilibrada (Tamey en *Creo escuchar...*2014). Al mismo tiempo, la reunión de elementos musicales de todo el continente impedía encasillar su propuesta en un género y país específico (Milanés en *Creo escuchar...*2014), ya que además de la diversidad de instrumentos autóctonos, combinaba ritmos y piezas folclóricas de varios países latinoamericanos –son, corrido, chaya, chamarrita, marinera, cueca, samba–, con canciones y música instrumental.

<sup>14</sup> Fundador del grupo teatral Siripo en Argentina y de la discográfica independiente Ediciones Pentagrama en México. Él y su esposa Marta de Cea –ambos exiliados– ocuparon un lugar central en la difusión de la música argentina en México y sus nexos con la música latinoamericana.



Delfor Sombra, Naldo Labrín y Caito Díaz junto a músicos latinoamericanos en las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio, realizadas en la Sala Nezahualcóyotl (22/ 8/1977). De izquierda a derecha: *Lucho* González, Crescencio Lucio Malacara, Silvio Rodríguez, Amparo Ochoa, Pablo Milanés, Tania Libertad y, al centro abajo, Alfredo Zitarrosa (*LM Neuquén*, 8/ 9/2013).

La incorporación de Guillermo Contreras fue central para lograr una mayor conexión con la diversidad de la música tradicional de México. Además de grabar el corrido “Jacinto Cenobio” de Pancho Madrigal, incorporaron piezas mexicanas como “Danza del maíz” de Naldo Labrín y “Arrendao”, del folclore. Al respecto, Naldo recuerda:

Quando estuvo Contreras en el grupo, hicimos un son abajeño de Michoacán, que lo tocamos como era, pero en una parte introduje charango haciendo unas melodías, tiple colombiano [...] e incluso tiene un coro. Y decían los folcloristas: “ves, eso es lo que nosotros nunca nos animamos a hacer”. Las músicas no son estáticas, son dinámicas y si uno respeta la esencia, el sentir, el sabor y le *agregás* una pizca musical para mucha gente tiene otra sonoridad y le atrae, y sigue respetando la original [...]. Si vos estas compenetrado de esa música, de ese ritmo, de ese espacio, de esa geografía, de ese encanto, *aprendés*. Yo conocí a Guillermo Velázquez, un trovador de Guanajuato [y le] hice la producción del disco [...] También hice una recopilación de rondas y canciones infantiles de la Huasteca [...]. Después me enteré que en varias escuelas las enseñaban (Labrín 2018).

Este testimonio, además de reflejar las concepciones musicales de Naldo, nos permite pensar que las giras por todo el país, el acercamiento con músicos tradicionales y las redes con la Nueva Canción Mexicana, nutrieron el espectro sonoro y cultural de estos músicos exiliados, profundizando su perspectiva latinoamericana a través del contacto directo con otras realidades y formas estéticas. Según Naldo, salir de las ciudades y acercarse directamente al hombre real era fundamental para todo folclorista interesado en la música realmente popular (Azurduy 1976; Bardini 1976). Al mismo tiempo, el impacto de México en ellos no solo se debe evaluar por la trayectoria del grupo, sino también a nivel personal, ya que varios de sus integrantes se quedaron a vivir allí una vez finalizado el exilio y emprendieron proyectos artísticos en esta nueva patria, incorporándose a otros grupos –como fue el caso de Hebe Rosell– o iniciando una carrera solista, como Delfor Sombra y Caito Díaz.

El nivel de compromiso político-cultural que los integrantes argentinos habían sostenido en su país y por el cual –directa o indirectamente– tuvieron que salir al exilio, también se vio transformado durante su tiempo en México. El terror de la dictadura y la experiencia del destierro reconfiguraron los objetivos y las formas de lucha, los cuales se

redimensionaron en la intersección con el contexto mexicano que los albergó. “Una cosa que sostenía Sanampay era la convicción, individual y general, y era algo que lográbamos transmitir. [Y] a pesar de que yo ya tenía un discurso político, acá aprendí lo que es la solidaridad” (Sombra 2019). Así, mientras por un lado participaban activamente en el combate contra el régimen argentino, utilizando los micrófonos, espacios y redes que su popularidad les abría; por el otro, ampliaron su perspectiva de lucha al apoyar abiertamente los procesos revolucionarios centroamericanos, los únicos vigentes en la región.

Mi presencia en actos de carácter político expresaba un pensamiento amplio de la diáspora argentina, lo cual me facilitó una relación directa con los funcionarios de Gobierno y con otros exilios latinoamericanos, y mi ayuda a nuestro país era mayor. Sanampay actuó intensamente para recaudar recursos a los diversos exilios existentes, recuerdo [que] en ese momento –finales de los 70– fuimos fundamentales para la resistencia nicaragüense, trabajamos mucho para el triunfo del sandinismo, hasta ser nombrados [...] residentes nicaragüenses (Labrín 2017).

No obstante, ello no implicaba que no existieran diferencias políticas entre ellos, las cuales generaron posturas diversas, tanto ante los grupos del exilio como frente a las perspectivas revolucionarias. Por ejemplo, Naldo fue el único que participó activamente en el COSPA y luego en la CAS, de cuya Comisión Directiva formó parte en 1981; mientras que Delfor no se involucró políticamente en ninguna organización del exilio y colaboró en eventos de ambos grupos. Hebe, en cambio, se vinculó pronto con la realidad cultural y política mexicana, lo cual la fue alejando progresivamente del ámbito exiliar y del grupo:

Estuve dos años con Sanampay, pero me fui porque hacíamos un buen espectáculo, pero no tenía correspondencia con el origen [...]. Y el grupo me hacía acordar la derrota dolorosa y el larguísimo camino del exilio, y tampoco éramos muy coherentes los compañeros viejos y nuevos [...]. Al poco tiempo conocí a Briseño<sup>15</sup>, dimos vueltas por el país con el grupo, aprendí a tocar mejor, a cantar mejor...pisé fuerte en México sintiendo que formaba parte de una ambición y de un deseo musical, artístico y también militante (Rosell 2019).

Este testimonio nos permite adentrarnos en los matices de la experiencia en México, ya que al mismo tiempo que Sanampay permitió cierta continuidad estética y política, la derrota y el exilio le imprimieron marcas profundas que algunos quizá necesitaban enmendar. Por ello, encontrar un anclaje musical y político en el país de asilo fue tan importante como la lucha contra la dictadura argentina. En este sentido, si bien no podían opinar sobre asuntos internos, participaron en la conformación de la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios, LIMAR, en 1978 (Velasco 2013: 97) y en eventos organizados por el Partido Comunista Mexicano, como el Tercer Festival de Oposición que se llevó a cabo en abril de 1979 en el Auditorio Nacional. Años más tarde, se formó el Comité Mexicano de la Nueva Canción en el cual Hebe participó activamente: “estábamos en todos los conflictos, íbamos a tocar, éramos muchísimos y nos llevábamos muy bien” (Rosell 2019).

Este carácter comprometido del grupo, se reflejó más acabadamente en su disco *Coral Terrestre*, de 1980. Compuesta colectivamente junto al poeta Armando Tejada Gómez,

<sup>15</sup> Guillermo Briseño es un compositor, músico y cantante de rock que en 1977 formó el grupo Briseño, Carrasco y Flores, al que Hebe se incorporó en 1979.

constituye una obra integral de denuncia de la realidad autoritaria que asolaba a los países sudamericanos, y de homenaje a su historia y cultura<sup>16</sup>.

Fui invitado por el grupo argentino-mexicano Sanampay a viajar a México para escribir el texto de una obra integral sobre la base de los géneros más populares de nuestra América del Sur [...]. Al abordar la obra, se nos hizo insoslayable la imposición de formas y contenidos indivisibles. Había que contar y cantar desde nuestros orígenes, hasta la urgente y lacerante realidad de ya mismo, eludiendo por un lado el panfleto y, por el otro, la vacuidad [...]. Queda [...] el regocijo de lo que fueron aquellos fecundos sesenta días [...] encerrados en el fervor colectivo de crear un testimonio vivo y palpitante, que sirva a la honda reflexión sobre nosotros y nuestro destino, que deberá ser común y uno, en el seno de esta América nativa cuya conciencia de liberación acaba de estallar entre nosotros (Tejada Gómez 1982).

Formada por piezas musicales que retoman ritmos tradicionales sudamericanos – como la cueca, el candombe, la zamba, el rin, la milonga, la huella, entre otros– intercaladas con relatos que narran la realidad social y cultural de los siete países bajo dictaduras, *Coral Terrestre* constituye una de las obras más reconocidas y trascendentes del grupo. Reivindicar aquellos sonidos silenciados por la censura, renombrar las problemáticas que atraviesan la historia de estas sociedades conforma un recorrido por las profundas entrañas de América Latina, y hace de esta creación una práctica estético-política de memoria, denuncia y solidaridad. Su anclaje al presente la convierte en un testimonio urgente y colectivo de lucha, resistencia y esperanza, enunciado desde el exilio en México, con la mirada puesta en el Cono Sur (Balderrama 1978) pero proyectada hacia Latinoamérica toda. *Coral Terrestre* “mostró una imagen de dolor y esperanza del hombre latino en la búsqueda de un destino común” (Belmont 1979) y abrió una nueva perspectiva en el terreno musical de la Nueva Canción (Gorlero 1979).



Formación que grabó *Coral Terrestre*, con la incorporación de Jorge González (Naldo Labrín).

<sup>16</sup> Naldo Labrín especifica que el trabajo colectivo se dio basado en las composiciones musicales realizadas por Caito Díaz (“Salmo verde” y “Verde Brasil”), Jorge González (“Los cielos mayores”) y el propio Naldo, quien además realizó los arreglos vocales e instrumentales y estuvo a cargo de la dirección de la obra (comunicación personal 3/ 9/2020).

### **“Un puño y un canto vibrante, una llama encendida, un gigante que grita adelante”<sup>17</sup>: Sanampay y la resistencia artístico-política en el exilio**

*Por el beso clandestino,  
por el verso censurado,  
por el joven exiliado,  
por los nombres prohibidos  
yo te nombro, libertad.*

(“Yo te nombro”, Gian Franco Pagliaro, 1971)

La canción, como producto cultural complejo y representativo de una identidad narrativizada (Molinero 2011: 404), expresa concepciones, sentidos y horizontes, tanto de sus creadores e intérpretes, como del contexto en el que surge y al cual interpela. Por ello, analizar los movimientos musicales latinoamericanos de las décadas del sesenta y setenta propicia un acercamiento a nuestra historia desde un lugar donde lo personal, lo colectivo, lo nacional y lo regional confluyen para ayudarnos a comprender más cabalmente nuestro presente. El recorrido propuesto en este trabajo permite reconsiderar el papel que la música popular ha tenido dentro de las etapas más álgidas de la historia reciente latinoamericana, y aportar desde la experiencia de los artistas a la revalorización del exilio como una práctica fundamental en la lucha contra el gobierno dictatorial, que supere la dicotomía víctima-privilegiado que ha caracterizado a muchos discursos en torno a él y que aún condicionan los procesos de memoria en Argentina y América Latina (Jensen 2003; Franco 2011).

Pensar las experiencias de los músicos argentinos en México exige analizar, entre otras cosas, su carácter político en un contexto argentino, latinoamericano y exiliar de derrota, resistencias y replanteamientos. Además, la praxis estética permite que esas resistencias adquieran una forma simbólica que confluye y retroalimenta su carácter estrictamente político. Un primer acercamiento a dichas experiencias nos ha permitido ponderar su importancia a nivel personal, nacional y regional, y considerar al grupo Sanampay como una referencia fundamental de este proceso. Su presencia constante en los diversos espacios del ámbito cultural y musical mexicano entre 1974 y 1983, como su participación activa en las actividades de denuncia y solidaridad argentina y latinoamericana, nos han dado la pauta que guía este trabajo.

A través de las obras y los testimonios pudimos observar cómo las propuestas y prácticas artísticas del grupo Sanampay en el exilio no solo representaron cierta continuidad estilística e ideológica con las que se desarrollaban en Argentina –especialmente con la experiencia de Huerque Mapu–, sino que se constituyeron en el bastión de su reposicionamiento político y en un aporte importante para muchos músicos latinoamericanos.

Habíamos perdido la épica, pero no el sentido de sonar. Sanampay fue un atractivo importante para México. Y para mí, fue el motivo para venir a un país nuevo y ponerle “un moño precioso” a la experiencia del testimonio artístico (Rosell en *Creo escuchar...* 2014).

Pese a la ruptura que implica el exilio en la vida y los proyectos artísticos, las redes forjadas y la presencia de un contexto de recepción propicio para seguir creando y aportando a los movimientos sociales latinoamericanos, fue crucial. Así, la realidad mexicana retroalimentó su experiencia de exilio, tanto a nivel musical como político, al permitirles

<sup>17</sup> “Adagio en mi país” de Alfredo Zitarrosa (1973), incluida en *Yo te nombro*, LP de Sanampay de 1978.

tomar contacto con músicos y luchas que ampliaron el marco de referencia, de acción y de esperanza, reconfigurando su perspectiva política y cultural. En entrevista para el diario *Excelsior*, el grupo manifestó: “México es un escenario propicio para la creación y difusión musical de los auténticos valores latinoamericanos, lo que permite que el público se reencuentre con su verdadero arte y defienda cualquier intento de colonización cultural imperialista” (Camacho 1977).

La presencia de exiliados y músicos de diversos países de América Latina configuraron al México de las décadas del setenta y ochenta como un espacio nodal desde el cual formar un nuevo frente político-cultural regional, capaz de ampliar la perspectiva de lucha desde las realidades nacionales al ámbito latinoamericano, y transitar de la denuncia a la proposición activa. En este sentido, Naldo sostiene:

Quizá la alternativa a seguir ya no sea denunciar lo que está pasando [...] [sino] realizar una producción más profunda [...]. Es necesario conjuntarnos un pueblo con otro, todos los latinoamericanos, en que nos demos a una política coherente, teniendo en cuenta todos los antecedentes históricos (*El Día* 1978).

Al mismo tiempo, la Nueva Canción Mexicana y su vinculación con organizaciones sociales y políticas fue central para la conformación del exilio como una experiencia de resistencia, tanto por la recepción de sus propuestas, como por las redes políticas y estéticas que establecieron con ellos. “Lo que hicimos los artistas fue poner en contacto el exilio sudamericano y la denuncia contra la dictadura con la sociedad mexicana en general. Que miraran más al sur, y si hubo una sensibilización” (Palomares 2019).

Así, consideramos que las memorias, las obras y las huellas hemerográficas de la trayectoria de Sanampay en México, conforman conjuntamente el testimonio de unos exilios que se configuraron como experiencias activas de resistencia artístico-política. Si bien las vivencias existenciales han sido diversas, podemos pensar que en un inicio todos los integrantes argentinos del grupo sostenían un nivel de compromiso y proyección estética orientado a la dura realidad de su país de origen. Con el pasar del tiempo, ello se fue reconfigurando a través de la trama de relaciones latinoamericanas que se conformó en aquel México, e incluso muchos de estos músicos iniciaron caminos individuales anclados en este país, como Hebe Rosell, Caíto Díaz y Delfor Sombra.

En 1983, con el regreso a la democracia en Argentina, Naldo Labrín retorna a su país y el grupo se disuelve. No obstante, si bien el proyecto renace en Neuquén –su tierra de origen–, recuperar el trayecto mexicano del grupo, sus obras y su lugar dentro del exilio argentino en México, no solo aporta elementos a la memoria política-cultural de los artistas exiliados, sino también nos permite vislumbrar sus huellas en la cultura musical y los movimientos sociales latinoamericanos.

## Bibliografía

- AA.VV. 1981. *Argentina: cómo matar la cultura*. Madrid: Editorial Revolución.
- Bernetti, Jorge y Mempo Giardinelli. 2003. *México: el exilio que hemos vivido: memoria del exilio argentino en México durante la dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Carnicer, Lucio y Claudio Díaz. 2009. “Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968” en *Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, 25: 25-40.
- Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ‘ser nacional’. Una aproximación sociodiscursiva al ‘folklore’ argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Franco, Marina. 2011. “Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino” en *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Ernesto Bohoslavsky, Marina Franco, Mariana Iglesias y Daniel Lvovich Comp. Buenos Aires: Prometeo: 303-321.
- García, María Inés. “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza”, *Actas del VII Congreso Latinoamericano de la IASPM*, 2006, [www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf) [acceso 2/2016]
- Giunta, Andrea. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Jensen, Silvina. 2003. “‘Nadie habrá visto esas imágenes, pero existen’. A propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual” en *América Latina Hoy*, 34: 103-118.
- Longoni, Ana. “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, 2003, [blogs.macha.cat/pei/files/2011/01/caia-2001.pdf](http://blogs.macha.cat/pei/files/2011/01/caia-2001.pdf) [acceso 8/2018].
- \_\_\_\_\_. 2005. “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP” en *Lucha armada en Argentina*, 1/4: 20-33.
- \_\_\_\_\_. “‘Vanguardia’ y ‘revolución’, ideas-fuerza en el arte argentino de los ‘60/‘70’”, *MODOS. Revista de Historia del Arte*, 1, 3, 2017, [www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/871](http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/871) [acceso 2/2018].
- Luque, Candelaria. 2020. “Aportes para la memoria política y cultural del exilio argentino. La experiencia exiliar de los músicos argentinos en México (1974-1983)”. Publicación arbitrada, Maestría en Estudios Latinoamericanos, UNAM, Ciudad de México.
- Marchini, Darío. 2008. *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos.
- Medina, Mariano (Coord.). 2006. *La pisada del unicornio. Relevamiento de literatura y canción popular de Córdoba*. Córdoba: Abuelas de Plaza de Mayo-Córdoba.
- Meyer, Eugenia y Eva Salgado. 2002. *Un refugio en la memoria. La experiencia de los exilios latinoamericanos en México*. México: Océano.
- Molinero, Carlos. 2011. *Militancia de la canción. Política en el canto folclórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones De Aquí a la Vuelta/Editorial Ross.
- Montemayor, Carlos. 2010. *La violencia de Estado en México*. México: Debate.
- Novoa, María Laura. 2007. “Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso” en *Revista Argentina de Musicología*, 8, 69-87.
- Palma Mora, Mónica. “Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 7, 2003, <http://alhim.revues.org/363> [acceso 5/2017].
- Pozzi, Pablo. 2008. “Historia oral: repensar la historia” en *Cuéntame cómo fue. Introducción a la historia oral*. Buenos Aires: Imago Mundi: 3-9.
- Pujol, Sergio. 2002. *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

- \_\_\_\_\_. 2005. “Canciones prohibidas” en *Dossier Documentos De lo secreto a lo público de Revista Puentes*. Buenos Aires: Comisión Provincial por la Memoria.
- \_\_\_\_\_. Smerling, Tamara y Ariel Zak. 2014. *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*. Buenos Aires: Planeta.
- Velasco García, Jorge. 2013. *El canto de la tribu*. México: CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares.
- Yankelevich, Pablo. 2009. *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*. México: COLMEX-FCE.
- Zibechi, Raúl. 2018. *Los desbordes desde abajo. 1968 en América Latina*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

### Fuentes hemerográficas del Fondo Rodolfo Puiggrós

- Azurduy, Victoria. (Junio de 1976). “El movimiento folclórico y la historia”. *El Día*, s/p.
- Balderrama, Guillermo. (Septiembre de 1978). “Una búsqueda tanto musical como social es la meta que se ha impuesto Sanampay”. *El Día*, s/p.
- Bardini, Roberto. (Agosto de 1976). “Recuperar el lenguaje de nuestro pueblo”. *El Día*, s/p.
- Belmont, Fernando (Agosto de 1979). “Estreno del Coral Terrestre de Armando Tejada Gómez”. *unomásuno*, s/p.
- Camacho, Eduardo. (Enero de 1977). “México escenario propicio para la creación y difusión musical de valores latinoamericanos”. *Excelsior*, s/p.
- \_\_\_\_\_. (21 de abril de 1978). “El Grupo Sanampay, Amparo Ochoa y Gabino Palomares, actuarán en el Polyforum Siqueiros”. *Excelsior*, s/p.
- \_\_\_\_\_. (27 de octubre de 1980). “Rulfo y Estrella se unen al llamamiento de la Brigada Cultural Roque Dalton; los fundadores harán hoy la Asamblea Constitutiva”. *Excelsior*, s/p.
- El Día*. (Julio de 1978). “Denuncian asilados la represión cultural que vive Argentina”, s/p.
- Emeck. (5 de septiembre de 1978). “Trabas, censura o mordaza”. *El Gallo Ilustrado (El Día)*. s/p.
- Gorlero, José Enrique. (11 de abril 1978). “Hoy cantamos argentina: un recital difícil de olvidar”. *El Día*, s/p.
- \_\_\_\_\_. (Agosto de 1979). “Debutó Sanampay con la obra *Coral Terrestre*, poesía escrita por el argentino Tejada Gómez”. *El Día*, s/p.

### Fuentes orales

- Labrín, Reinaldo. Comunicación personal, 27 de abril de 2017.
- \_\_\_\_\_. Buenos Aires, 23 de agosto de 2018.
- Palomares, Gabino. Ciudad de México, 13 de junio de 2019.
- Rosell, Hebe. Ciudad de México, 11 de junio de 2019.
- Solórzano, Julio. Ciudad de México, 9 de diciembre de 2019.
- Sombra, Delfor. Ciudad de México, 27 de febrero de 2019.
- Sosa, Juan. Buenos Aires, 3 de septiembre de 2018.

### Fonogramas

- Alfredo Zitarrosa. 1978. *Guitarra negra*. México: NCL. LP.  
Huerque Mapu. 1972. *Huerque Mapu (I)*. Buenos Aires: Tonodisc. LP.  
Huerque Mapu. 1973. *Montoneros*. Buenos Aires: Ediciones Lealtad. LP.  
Huerque Mapu. 1974. *Huerque Mapu (II)*. Buenos Aires: Tonodisc. LP.  
Huerque Mapu. 1975. *Huerque Mapu (III)*. Buenos Aires: Tonodisc. LP.  
Sanampay. 1977. *El amigo llega*. México: NCL. LP.  
Sanampay. 1978. *Yo te nombro*. México: NCL. LP.  
Sanampay. 1980. *Coral terrestre*. México: NCL. LP.  
Sanampay. 1981. *A pesar de todo*. México: NCL. LP.

### **Fuentes audiovisuales e Internet**

- Bejarano Petersen, Camila. 2014. *Creo escuchar, una historia posible de Sanampay*. Buenos Aires. Disponible en: <https://vimeo.com/99070718>.
- Tejada Gómez, Armando. s/f. Página personal del autor, <https://web.archive.org/web/20141017140721/http://www.tejadagomez.com.ar/biografia/discos/10.html> [acceso 5/2020].