

“TODAVÍA CANTAMOS”¹. REPRESIÓN CULTURAL, EXILIO Y RESISTENCIA EN ARGENTINA: UN ACERCAMIENTO A PARTIR DEL CASO DE LOS MÚSICOS EXILIADOS EN MÉXICO ENTRE 1976-1983.

CANDELARIA MARÍA LUQUE²

Resumen

Dentro del plan sistemático de eliminación de la disidencia perpetrado por la última dictadura cívico-militar en Argentina, la cultura y el arte se constituyeron en uno de los objetivos centrales de sus políticas de control y persecución. Este andamiaje represivo pretendía desarticular una expansión estética y política que se desarrolló en el campo musical desde la década los sesenta. Dentro del masivo exilio político argentino a partir de 1976, los músicos fueron poco numerosos, pero sus trayectorias y producciones durante el destierro nos permiten pensar sus experiencias como formas de resistencia político-musical. Este acercamiento a partir del caso de las y los músicos exiliados en México busca abonar a ese capítulo de la historia del exilio, y de las continuidades con la música de Argentina vinculada con ideales de denuncia y transformación social.

Palabras clave: Vanguardias musicales; Listas negras; Exilio político argentino; Resistencia cultural; México.

Abstract

Within the systematic plan to eliminate dissent perpetrated by the last civic-military dictatorship in Argentina, culture and art became one of the central objectives of its policies of control and persecution. This repressive scaffolding was intended to dismantle an aesthetic and political expansion that developed in the musical field since the 1960s. Within the massive Argentine political exile from 1976 on, the musicians were few in number, but their careers and productions during exile allow us to think of their experiences as forms of political-musical resistance. This approach, based on the case of the exiled musicians in Mexico, seeks to contribute to that chapter in the history of exile, and the continuities with the music of Argentina linked to ideals of denunciation and social transformation.

Keywords: Musical vanguards; Blacklists; Argentine political exile; Cultural resistance; Mexico.

² Maestra en Estudios Latinoamericanos (UNAM/México) Profesora en Historia en la Universidad Nacional de Luján (UNLu/Buenos Aires, Argentina) Bailarina folclórica. canduli2004@hotmail.com

Introducción

La segunda mitad del siglo XX latinoamericano, signada por las profundas transformaciones políticas y culturales a partir de la Revolución Cubana, configuró al arte como un ámbito central en la conformación del imaginario de cambio social propugnado por las vanguardias políticas emergentes (LONGONI, 2017). Esta etapa, conocida como *68 latinoamericano* (GIUNTA, 2001), vio nacer propuestas de creación divergentes en la literatura, cine, teatro, artes plásticas y música en muchos países de la región. Este proceso de radicalización se vio acompañado por el avance paulatino del autoritarismo, hasta que la instauración de las dictaduras de la Doctrina de la Seguridad Nacional trastocaron definitivamente la realidad política, social, económica y cultural de América Latina.

En Argentina, el régimen cívico-militar instituido en marzo de 1976 estableció como política estatal un plan sistemático de control y represión que incluyó al ámbito artístico e intelectual como uno de sus ejes fundamentales. Bajo el imperio de la censura y la violencia, el campo cultural se fracturó tanto por la segregación y el repliegue de sus integrantes como por el exilio (SARLO, 2014). En este sentido, partimos de la concepción de Sznadger y Roniger (2013) que plantean al exilio como un mecanismo institucional estructural que los estados latinoamericanos utilizaron para regular la disidencia política desde el siglo XIX, pero que en las décadas del sesenta y setenta adquirió un carácter diferente, debido a su masividad y la inclusión de la esfera pública internacional como campo de interacción y acción política. Para la mayoría, el exilio constituyó una “decisión forzada” tomada por los propios actores en un contexto de violencia atroz que atentaba contra la vida en todas sus formas (FRANCO, 2010). Por ello, a pesar que muchos exiliados pueden no considerarse tales por no haber recibido amenazas directas por parte del régimen, el hecho de tener que irse del país por el desempleo a causa de la censura o el peligro que corría su vida por la creciente represión, los coloca indudablemente dentro de la concepción –por años negada– de “exilios políticos” (JENSEN, 2003).

Es en la intersección de esos dos procesos latinoamericanos donde el presente artículo busca analizar el exilio de las y los músicos argentinos como una consecuencia más de la maquinaria represiva de la dictadura que gobernó Argentina entre 1976-1983, la cual no sólo fue la causa de salida, sino también configuró la experiencia estética exiliar. Para ello, se realizará un recorrido sobre las propuestas estético-musicales que surgieron en Argentina entre la década del sesenta y mediados de los setenta, las cuales constituyeron el marco de referencia y acción de muchos de los músicos que fueron blanco de la represión. Posteriormente, indagaremos en torno a los diversos mecanismos que el gobierno dictatorial instrumentó para controlar la cultura en general y la música en particular, y cómo ellos se relacionaron con el exilio. Retomando

el análisis de Andrés Avellaneda (2006), consideramos que la represión cultural se estructuró a partir de un discurso que alcanzó su punto máximo de consolidación entre 1974 y 1983, cuando el terrorismo de Estado incluyó de forma sistemática a la cultura, el arte y la educación como parte fundamental dentro de su “estrategia global contra la subversión”.

Dentro del amplio universo de artistas que tuvieron que salir del país, los músicos fueron un grupo heterogéneo aunque no muy numeroso. No obstante, durante los primeros tiempos del retorno a la democracia formaron parte de la narrativa de los “exilios dorados” que pretendía despolitizar al destierro (JENSEN, 2003:109). Pero más allá de los exilios de las “grandes figuras” recuperados por la opinión pública, la ausencia de un análisis sistemático de las trayectorias de los diversos músicos argentinos exiliados durante esos años nos lleva a intentar acercarnos a dichas experiencias a través del caso concreto de los que se exiliaron en México. La tradicional política de asilo y refugio mexicana, así como las características políticas particulares que presentó este país luego de la crisis provocada por el Movimiento Estudiantil de 1968, lo convirtieron en el principal destino de exilio argentino en América Latina. Dicha situación ya había propiciado la llegada de varios contingentes sudamericanos –principalmente chilenos y uruguayos– forzados a salir de sus países por la represión, lo cual hacia 1976 configuró un contexto de recepción excepcional. A nivel cultural, constituía un escenario particularmente propicio para la acogida de estos músicos, ya que junto al ‘68 había surgido un “movimiento alternativo de música popular” (VELASCO, 2013) que nucleaba propuestas diversas de grupos y solistas con una fuerte impronta política. Por todo ello, creemos que la experiencia mexicana dentro del exilio musical argentino nos permite abonar al carácter represivo del exilio, no sólo por la índole de los músicos que llegaron allí, sino también por el carácter político que su presencia cultural adquirió. La participación de los músicos en las acciones de denuncia y solidaridad organizadas desde el exilio, la presencia de la temática social y la denuncia política en sus obras musicales y espectáculos, junto al apoyo a otros movimientos latinoamericanos contemporáneos (como el sandinista y el salvadoreño) nos permiten pensar su experiencia como una forma de resistencia artístico-política profundamente relacionada con la represión que operaba en su país de origen.

El campo musical argentino entre 1960 y 1976: explosión estético-política en medio del autoritarismo

En Argentina, durante la década del sesenta y hasta 1976 –con la excepción de los meses del gobierno peronista de Héctor Cámpora (de mayo a julio de 1973)– el aumento de la radicalidad política en un contexto estatal de creciente autoritarismo y represión potenció el clima de disidencia cultural y el surgimiento de nuevas propuestas

artísticas que se oponían a los cánones tradicionales, la industria cultural y la censura (PUJOL 2002: 145). En el campo musical, el panorama es diverso y contrastante. Mientras que en la música académica en 1961 se creó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) como un espacio innovador de investigación, enseñanza y creación musical dentro del Instituto Di Tella (NOVOA 2007: 71-75), en el terreno de la música popular, la diversidad fue más significativa. Por un lado, la música para jóvenes inició un proceso de ruptura que dio origen a la música progresiva, o el “rock nacional”. La innovación poético-musical, la problematización y la inclusión de temáticas utópicas, junto con la presencia de un enunciario rebelde (contestatario aunque no abiertamente político), ubicó al rock como la expresión disidente de una nueva generación de jóvenes (CARNICER; DÍAZ, 2009).

En cuanto a la música folclórica, en el contexto del *boom* del folclore surgió en 1963 el Nuevo Cancionero Argentino (NCA) como un movimiento que buscó renovar en la forma y el contenido de la música popular nacional, considerando las diversas expresiones regionales y el diálogo con el arte latinoamericano. Encabezado por Armando Tejada Gómez, Oscar Matus y Mercedes Sosa, se oponían a las concepciones estéticas e ideológicas de producción, representación y enunciación del “paradigma clásico” del folclore, signado por el nacionalismo cultural y la industria discográfica (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 con una elevada calidad poética y musical (GARCÍA, 2006: 9-11), ya que el artista popular debía estar comprometido con su presente y fomentar en el público la toma de conciencia. Años después, bajo la influencia estética, ideológica y personal de este movimiento, Reinaldo “Naldo” Labrín creó el grupo Huerque Mapu, como un conjunto vocal e instrumental que combinó la música popular con la académica a través de arreglos innovadores y un repertorio latinoamericano. Su propuesta integraba obras de gran calidad poético-musical con un marcado compromiso social, que se reflejó en sus presentaciones en sindicatos, universidades, barrios y fábricas, así como en el acercamiento a la izquierda peronista. Por ello, en 1973 fueron convocados por Montoneros (organización político-militar de la izquierda peronista) para crear y grabar *Montoneros*, obra musical que narra la historia de la organización, y que al grupo le dio gran popularidad dentro de la militancia (SMERLING; ZAK, 2014). Esta obra, que para Carlos Molinero (2011) constituyó la expresión de la radicalización del folclore militante, fue la causa principal de la persecución y el exilio del grupo.

Al mismo tiempo, en Buenos Aires surgió la Nueva Canción argentina como un movimiento que, a través de la conjunción del teatro con la música, buscaba crear una expresión urbana con crítica político-social, siendo María Elena Walsh, Nacha Guevara y el músico de jazz Alberto Favero sus exponentes más destacados. En el tango, dentro del proceso de renovación que buscaba un anclaje presente, las composiciones

heterodoxas y nuevas temáticas introducidas por Astor Piazzolla dieron origen al Tango Nuevo, el cual se mantuvo bastante al margen de las cuestiones políticas (PUJOL, 2002). Finalmente, durante la “primavera camporista” de 1973, surgió en Córdoba un movimiento cultural plural, compuesto por músicos y poetas: Canto Popular de Córdoba (CPC). Al calor de la experiencia del Coro Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba, este agrupamiento reunió propuestas de solistas y grupos que, desde diversos géneros y concepciones ideológicas, buscaron desarrollar un canto centrado en las necesidades e intereses del pueblo en un contexto local de gran movilización. A través de presentaciones en barrios, sindicatos y universidades desarrollaron una militancia cultural –y partidaria, algunos de ellos- que alcanzó su punto máximo en 1974 con la conformación de un Frente Cultural junto a actores, escritores y plásticos (MEDINA, 2006). Ese mismo año, organizaron el Festival Nacional de la Canción Popular, cuyo escenario y talleres congregaron a representantes de las nuevas corrientes, como León Gieco y Huerque Mapu.

Estas propuestas abarcaron un amplio espectro del campo musical nacional que, por aquellos años, estaba buscando nuevos caminos a partir de una concepción de la música como experiencia estética y política. No obstante, a pesar del carácter disidente que tenían estos movimientos, su concepción de lo político en el arte era muy disímil, así como su práctica. Por ello, mientras algunos de estos músicos eran abiertos militantes de organizaciones políticas (como el Partido Comunista para el caso de varios integrantes del NCA, o de la Juventud Peronista en los fundadores de Huerque Mapu), otros solamente colaboraban en las actividades culturales organizadas por ellas, o eran simpatizantes en lo ideológico sin tener otra vinculación. Este fue el caso de varios integrantes de CPC que, aunque coincidían con algunas ideas de determinadas organizaciones o sus allegados eran militantes en ellas, se reconocen como “militantes de la cultura”. Paralelamente, algunas organizaciones políticas consideraron importante generar una vertiente cultural que amplíe su espectro de acción revolucionaria, como lo fue el Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC) del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT)³ creado en 1968 (LONGONI, 2005). Según Juan Sosa, esta idea también estuvo presente en la creación del grupo Huerque Mapu, en tanto él pretendía que fuera “la parte estética” de la agrupación político-sindical que estaba formando con otros compañeros (LUQUE, 2020b). De esta forma, podemos observar la importancia que los nuevos proyectos musicales adquirieron dentro del ámbito cultural así como dentro del espectro político, lo cual el régimen militar utilizó posteriormente como fundamento de la política de control, persecución, censura y represión que implementó sistemáticamente dentro del campo artístico, por la cual muchos músicos tuvieron que optar por el exilio.

El sonido del silencio: persecución y censura en el ámbito musical

Unas semanas después de que la Junta Militar tomara el poder en Argentina en marzo de 1976, Francisco Carcavallo, subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, expresaba:

La cultura ha sido y será el medio más apto para la infiltración de ideologías extremistas. En nuestro país los canales de infiltración artístico-culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas. Así logran influenciar a un sector de la juventud, disconformista por naturaleza, experiencia o edad (CARCAVALLO, 1976 citado en PUJOL, 2007: 22).

De esta forma, el gobierno dictatorial fijaba en la arena pública los elementos principales que conformaban aquel discurso de represión cultural latente desde 1960 y que el régimen venía a consolidar. La infiltración ideológica corruptora de la juventud constituía el peligro central que debía combatirse con un rígido control cultural, para preservar el “ser nacional” occidental y cristiano. Así, el Ministerio de Cultura y Educación instituyó la Operación Claridad como un plan sistemático de vigilancia, persecución y censura de artistas, intelectuales y docentes que eran considerados “ideólogos de la subversión”. Con el apoyo de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y en diálogo directo con la Junta Militar, sus censores evaluaban los antecedentes ideológicos y las obras de los diversos artistas y, a partir de allí, se activaban diversas prácticas de silenciamiento, que iban desde “listas negras”, amenazas, detenciones y torturas, hasta asesinatos, desapariciones y el destierro forzado (PINEAU, 2006; JENSEN, 2003). De esta forma, la censura constituyó un eslabón fundamental de la maquinaria de terror y aniquilamiento del régimen, cuyo carácter indefinido y ubicuo incrementó su potencia represora (SARLO, 2014).

Una declaración del Teniente General Viola en 1979 reafirma el papel central que la música producida por y para los jóvenes tuvo en el imaginario antisubversivo del régimen, al considerarla como un “arma del agresor subversivo”, en especial “las canciones de protesta” (AIDA, 1981). Por ello, el Comité Nacional de Radiodifusión (COMFER) fue el organismo encargado de controlar el contenido de los discos, prohibir los que presentaran temas y mensajes de tono político, social o que atacaran la moral y las buenas costumbres, y elaborar listas que se distribuían en radios, discográficas y teatros para impedir su difusión (Pujol, 2007). El hallazgo de archivos secretos en el año 2000⁴, junto con los informes de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA)⁵ y las listas negras encontradas en el Edificio Cóndor en 2013⁶, nos permiten conocer como operó este sistema de vigilancia en el ámbito musical, que ya había sido denunciado durante la dictadura por los artistas exi-

liados. En primer lugar, se establecieron cuatro fórmulas para clasificar a las personas y determinar su grado de “peligrosidad” en relación a la presencia de “antecedentes ideológicos marxistas”. La cuarta pauta (“registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública”) fue la más coercitiva y la base para la elaboración de las listas (MINISTERIO DE DEFENSA, s/f). Las producidas en 1979 y 1980 contaron con 285 y 331 individuos respectivamente, siendo artistas la mayoría y, entre ellos, 40 y 43 pertenecían al ámbito musical (entre compositores, cantantes, instrumentistas y docentes). Asimismo, el listado de canciones y obras prohibidas contó con 214 elementos entre 1969 y 1982, aunque la mayoría se establecieron entre 1976 y 1979, los años más duros de la represión. Por otra parte, en las listas de “normalizados” elaboradas en 1982 ante el proceso de gradual desafección de personas calificadas bajo la fórmula cuatro, sólo nueve de los 64 músicos serían eliminados del listado de “marxistas”, mientras que a otros tres nunca se les quitaría dicha condición, como es el caso de Nacha Guevara y el pianista Miguel Ángel Estrella.

Además de la falta de oportunidades laborales y artísticas que dicha persecución generó, muchos músicos fueron blanco de amenazas, atentados, detenciones ilegales, desaparición forzada, tortura y asesinato. Entre 1980 y 1981, la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) –una red de solidaridad transnacional que nucleó a artistas e intelectuales, muchos de ellos exiliados, en la lucha contra la censura y la represión cultural– realizó una campaña donde se denunciaba la existencia de cien artistas argentinos desaparecidos, de los cuales quince de ellos eran músicos. Por otra parte, los cantores Horacio Guarany, Mercedes Sosa y Nacha Guevara, por ejemplo, fueron amenazados de muerte por la Triple A⁷ (MARCHINI, 2008), y esta última sufrió también un atentado durante el estreno de su espectáculo, al igual que el grupo Huerque Mapu (SMERLING; ZAK, 2014). También se conoce la existencia de dos músicos fusilados (BASSO, 2018), y los casos de detención arbitraria de León Gieco, Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez, mientras que Miguel Ángel Estrella estuvo preso ilegalmente por dos años en Uruguay, período en el cual fue brutalmente torturado. Así, el exilio se presentó como la “opción obligada” para huir del hambre, del terror y de la muerte. Tanto ellos como muchos otros músicos –profesionales y aficionados, conocidos y anónimos– salieron del país en aquellos años para salvar la vida y seguir creando ante el *culturicidio* instrumentado por el régimen (TERÁN, O.; STARCENBAUM, M, 2013). No obstante, hay que mencionar que, paralelamente y “por lo bajo”, surgieron diversas estrategias de producción, circulación y asociación que buscaban escapar tanto a la lógica cultural oficialista (moralista y comercial) como a los embates de la represión (GONZÁLEZ, 2014). Para Pujol, este fue el caso del rock que, si bien estuvo bajo un ingente control, durante aquellos años logró afirmarse como práctica social y expresión artística, constituyéndose en un es-

pacio de resistencia juvenil interna (PUJOL, 2007).

Haciendo eco de los reclamos que enarbolaron los artistas e intelectuales desde el exilio, AIDA tuvo un papel importante en la denuncia de la represión cultural que operaba en Argentina en aquel momento (CRISTIÁ, 2020). Si bien en su libro-informe *Argentina: cómo matar la cultura* (1981) incluyen testimonios de músicos y mencionan el papel de algunos en el exilio, en la actualidad contamos con pocas investigaciones que aborden las experiencias exiliarias de este grupo específico de artistas (FIUZA; BOHOSLAVSKY, 2012; LUQUE, 2020a, 2020b). Por eso, proponemos posicionar la mirada en ellos a través del caso específico de los exiliados en México, desde una perspectiva que, a la vez que considera el carácter represivo de su vivencia, busca re-significarla desde su impronta de resistencia. A este respecto, la idea de resistencia estética-política que aquí empleamos refiere a prácticas que se ubicaron en disidencia al poder y buscaron fragmentar el discurso unificado del régimen (MARGIOLAKIS, 2011). Para el caso del exilio, esta concepción está relacionada con el diagnóstico de “genocidio cultural” realizado por el escritor Julio Cortázar, con el cual pretende convertir el carácter negativo y excluyente del destierro en un punto de apoyo que desde el exterior contribuya a la lucha contra el régimen (JENSEN, 2018). Yendo más allá del debate que se desencadenó entre “los que se quedaron” y “los que se fueron”, consideramos las ideas de genocidio cultural y resistencia artística como una mancuerna conceptual que nos permite reubicar las prácticas estéticas de los músicos en el exilio dentro del esquema de represión y lucha antidictatorial en Argentina, junto a las diversas formas de resistencia cultural interna que surgieron.

Músicos argentinos exiliados en México: resistencia estético-política más allá de las fronteras

Tanto en el campo de estudio del exilio político argentino, como en estudios del ámbito musical nacional o latinoamericano, no existen hasta el momento estudios que aborden el exilio de los músicos argentinos en su totalidad. No obstante, a través de biografías, notas periodísticas, entrevistas y otras investigaciones sobre los exilios nacionales, podemos detectar la presencia de músicos exiliados durante la última dictadura en diversos países de destino, ubicados principalmente en Europa y América. Entre los primeros, España y Francia fueron los más receptores: Piero, Moris, Miguel Cantilo, Miguel Abuelo, Roque Narvaja, Horacio Guarany, Armando Tejada Gómez y Hamlet Lima Quintana estuvieron en España, mientras que a Francia llegaron Mercedes Sosa, Jairo, Susana Rinaldi, el “Tata” Cedrón, Néstor “Piru” Gabetta y parte del grupo Huerque Mapu, además de la presencia de Atahualpa Yupanqui que residía allí desde hacía un tiempo. El guitarrista y cantante Pappo, luego de un tiempo en España y Estados Unidos, se estableció en Londres. En América, varios rockeros llegaron a Es-

tados Unidos, como León Gieco, Gustavo Santaolalla y Luis Alberto Spinetta, mientras que Charly García y David Lebón estuvieron un tiempo en Brasil –donde formaron el grupo Serú Girán– y el músico Adrián Goizueta se estableció en Costa Rica.

México fue el país de América Latina que recibió el mayor número de exiliados argentinos –calculado entre cinco y diez mil personas–, quienes constituían un conjunto diverso en su composición profesional y política, motivos por los cuales ha sido objeto de diversas investigaciones⁸. Nucleados en torno a dos organismos principales –la Comisión Argentina de Solidaridad (CAS) y el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA)– la labor de difusión y denuncia de la realidad argentina fue el vector común que atravesó a la gran mayoría del exilio, a pesar de las disputas y rupturas políticas que se dieron entre los diferentes grupos (YANKELEVICH, 2009). Dentro de los más de sesenta artistas exiliados en México de diversas disciplinas⁹, los músicos constituyeron una parte importante con la presencia de 38 músicos (entre cantantes, instrumentistas y compositores) y diez grupos de impronta argentina entre 1976 y 1983 (LUQUE, 2020a). La mayoría de ellos formaron parte activa o se influenciaron de alguno de los movimientos estéticos que se habían desarrollado en Argentina desde la década del sesenta. Así, de CPC llegaron Juan Carlos Roca, Rodolfo Taubas, Raquel Oyola, Liliana Felipe, Jorge Luján, Claudia Christiansen, Nora Zaga, Delia Caffieri, Francisco Heredia, Ricardo Rud, Dante Andreo, Mario Delprato, Ignacio Bustillo, Juana Politi, Horacio Cerrutti, Carlos Rivarola y Carlos Duvanced; del grupo Huerque Mapu, Naldo Labrín, Juan Sosa y Hebe Rosell (estos dos últimos después de un tiempo en España y Francia); Nacha Guevara y Alberto Favero como representantes de la Nueva Canción argentina; dentro del arco del folclore y la canción popular arribaron Delfor Sombra, Eduardo Bejarano, Caíto Díaz, Jorge Basulto, Jorge Montenegro, Coco Domínguez, María Beltrán, Rodolfo Dalera, Luis Pescetti, Ignacio Copani, Alejandro del Prado, Facundo Cabral, Nahuel Porcel de Peralta y Ramón “Zitto” Segovia; y finalmente, más vinculados con el rock y la canción urbana llegaron el ya consagrado Litto Nebbia y el joven Luis Nach. Paralelamente, otros músicos argentinos llegaban a México a realizar giras, algunos desde su estadía en Europa –como Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Susana Rinaldi, Osvaldo Pugliese, Astor Piazzola y Miguel Ángel Estrella– mientras que otros arribaban desde Argentina, como Jorge Cafrune, Los Trovadores, Hugo del Carril, Cacho Tirao, Mariano Mores y el grupo Les Luthiers. Dentro de éstos últimos, destaca la presencia del grupo folclórico Los Chalchaleros, quienes a través de sus declaraciones a la prensa manifestaban cierto “alineamiento” con las directrices del gobierno dictatorial argentino. Para estos músicos en gira, es factible que la existencia de una numerosa comunidad de argentinos haya sido importante al momento de decidir presentarse en México, al mismo tiempo que su presencia –sobre todo de aquellos que ya gozaban de fama internacional– pudo haber facilitado la recepción de las propuestas de los músicos exiliados.

Dentro de este “mapa musical argentino en México” que se configuró desde 1976, surgieron varios grupos: Sanampay, Grupo Sur, Los Huincas, Nacimiento, el dúo Nora y Delia, Elegía, Dúo Sol Arenas, Los Chaskis, el Grupo Vocal Gregor, y la agrupación teatral y musical Siripo. En cuanto a su composición, varios de ellos se pueden considerar como grupos “transplantados” mientras que otros fueron creados en el exilio, contando con integrantes argentinos, mexicanos y latinoamericanos. Un elemento importante en esta configuración tiene que ver con las diversas trayectorias exiliarias, determinadas por las formas de salida al exilio y de llegada a México: cuando se da el golpe de estado algunos estaban de gira en el exterior y deciden no regresar a Argentina, mientras que otros salen al exilio directamente hacia México o llegan allí luego de primeras estancias en otros países, siendo el caso más paradigmático el largo peregrinar artístico que realizaron varios miembros de CPC por Sudamérica.

Para los músicos, México representaba cierta cercanía cultural y lingüística, al mismo tiempo que ofrecía mayores oportunidades laborales: con un importante presupuesto en materia cultural, fueron contratados por diversos organismos gubernamentales mexicanos¹⁰ para realizar giras por todo el país. Paralelamente, actuaban en peñas¹¹ y eventos organizados por la comunidad argentina, grupos mexicanos o exiliados sudamericanos, y muchos tuvieron la posibilidad de grabar sus obras en sellos discográficos independientes, como Nueva Cultura Latinoamericana (NCL), Discos Pueblo, El Cóndor Pasa, Discos Fotón, Nueva Voz Latinoamericana y Ediciones Pentagrama, creado por Modesto López –fundador del grupo Siripo– en 1980. Por otra parte, en abril de 1978 varios músicos argentinos formaron junto a bailarines, cineastas, actores y artistas plásticos de varios países latinoamericanos la Organización Trabajadores del Arte Latinoamericano (OTRARTE), que se conformó como un espacio de trabajo colectivo y cooperativo con una clara impronta social. Esta confluencia en espacios diversos, tanto oficiales como alternativos, junto con los vínculos forjados con músicos mexicanos de la Nueva Canción y del rock –como Los Folcloristas, el Negro Ojeda, Amparo Ochoa, Gabino Palomares, León Chávez Teixeira, Pancho Madrigal, Guillermo Briseño y Tania Libertad, entre otros– les dio a los músicos argentinos presencia cultural y cierta visibilidad pública, que ellos podían canalizar políticamente para la labor de denuncia y solidaridad. De forma individual o grupal, organizaron y participaron en festivales, jornadas, manifestaciones, solicitadas y campañas de recaudación de fondos, vinculadas tanto a la situación argentina como a la de los demás países latinoamericanos.

No obstante, si bien la denuncia y la solidaridad se constituyeron en el sustrato político común que articuló las acciones en el exilio, algunos de estos músicos tuvieron una participación política más activa, vinculada en gran medida a sus experiencias de militancia previa. Juan Sosa, por ejemplo, a través de la Agrupación Peronista en el Exilio (APE) continuó su militancia obrera para apoyar a los trabajadores argentinos

en resistencia, mientras que Naldo Labrín (además de participar del COSPA y de la CAS después) y Carlos Roca en octubre 1980 se incorporaron a la Brigada Cultural Roque Dalton en apoyo a la lucha salvadoreña, y Eduardo Bejarano estuvo en Nicaragua trabajando en diversos centros culturales sandinistas en 1982. Al mismo tiempo, a pesar de que tenían prohibido participar en política interna¹², varios de estos músicos se vincularon y comprometieron con la realidad mexicana de formas diversas. Por ejemplo, Nora y Delia, Los Huincas, Nacimiento, Sanampay y Hebe Rosell participaron de la conformación de la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR) en 1978 y, años después, algunos formaron parte del Comité Mexicano de la Nueva Canción (VELASCO, 2013). También cooperaban en eventos y actividades político-culturales organizados por grupos políticos mexicanos, como los Festivales de Oposición del Partido Comunista. A pesar de los matices en el accionar político y en el reconocimiento de éste por parte de ellos mismos, podemos sostener que estos recorridos heterogéneos ubicaron a los músicos en un lugar importante dentro de las prácticas centrales del exilio argentino.

Asimismo, la presencia en México de exiliados de diversos países latinoamericanos, no sólo amplió los márgenes de acción política de los argentinos, sino que también generó un contexto de confluencia que expandió y consolidó el horizonte latinoamericano de los músicos. En especial, la interacción con la comunidad chilena y uruguaya fue la que sentó las bases más firmes de solidaridad y cooperación que, para el caso de la música, decantó en colaboraciones musicales en eventos y obras conjuntas. Aunque no han sido muchos los músicos chilenos y uruguayos exiliados en México –por ejemplo, Ángel Parra, Carlos Elgueta y el grupo Illapu entre los primeros, la Camerata Punta del Este, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños y varios músicos de cámara, como Jorge Risi y Nelson Govea, entre los segundos–, muchos de los grandes representantes de la Nueva Canción Chilena y Uruguaya que estaban exiliados en otros lugares tuvieron una presencia activa y constante en este país, como Isabel Parra, Patricio Manns, Daniel Viglietti y los grupos Quillapayún e Inti Illimani.

El carácter político de su experiencia exiliar se refleja también en las producciones estéticas que realizaron en el destierro, condensadas tanto en discos como en espectáculos. Dentro de los diversos LP producidos en aquellos años por los diferentes grupos y solistas –incluso algunos en colaboración con otros artistas mexicanos y latinoamericanos–, nos detendremos en tres de ellos que nos permiten observar cómo su práctica musical mantenía un anclaje político proyectado tanto hacia su país de origen como a la realidad latinoamericana. De formas diferentes, estas obras reconfiguraron su significado político, centrándose en la denuncia del autoritarismo e incorporando algunos elementos que trazaran una perspectiva esperanzadora para la región.

Juan Sosa fue uno de los músicos que tuvo una intensa militancia política, antes y durante el exilio. Al tiempo de llegar a México en 1977, se incorporó al grupo Los Huincas¹³ y a la APE, participando activamente en la denuncia antidictatorial y la solidaridad con los obreros argentinos. Entre 1981 y 1982, inspirado por el accionar de las madres de desaparecidos, compuso la “Cantata a las Madres de Plaza de Mayo”: “Yo veía que la única resistencia fuerte eran las Madres de Plaza de Mayo [...] A mí me conmovió mucho esa movida política de las madres, y de ahí me surgió” (SOSA, 2018). Musicalizada por el argentino Coco Domínguez y con la participación de los guitarristas argentinos Caíto Díaz y Alejandro del Prado, su discurso poético-musical ensambla el homenaje a la lucha tenaz de aquellas mujeres con la denuncia de la represión de régimen y la complicidad de la sociedad argentina en el contexto de la inminencia de la Guerra de Malvinas. La plaza, la cárcel, la locura, la patria y la guerra constituyen los tópicos semánticos que atraviesan la obra, que musicalmente combina piezas de estilo lírico –con cuarteto de cuerdas y coros– con otras de canción urbana. A través de Laura Bonaparte –fundadora de Madres exiliada en México– se contacta con la organización, y con su autorización se dedica a difundir la “Cantata...” para que la graben en otros países. Luego de que se edita una versión en Holanda, logra juntar recursos que dona a las Madres, junto con los derechos de la obra. En esa misma tónica colaborativa, también organizó un Festival de Solidaridad con las Madres en el Anfiteatro Flores Magón del Distrito Federal, donde actuaron artistas mexicanos y argentinos, como Guillermo Briseño y su grupo, Betsy Pecanins, Tania Libertad, Ignacio Copani y Los Huincas. De esta forma, la “Cantata...” constituye la concreción estética de su accionar político, ambos aspectos que él concebía de forma convergente, y que en el exilio adquirieron el carácter de resistencia. Ello porque su práctica política siguió relacionada con los sectores obreros en Argentina, pero también porque su compromiso y solidaridad amplió sus márgenes hacia la lucha de quienes él consideraba como la “única resistencia fuerte” en el país. Así, la resistencia se constituye en el significado central de una obra que, a la par que colaboró en la difusión internacional y la obtención de recursos para la lucha de las Madres, representa para el Juan Sosa artista una forma de volver a la expresión musical con sentido político, la cual en ese momento era casi imposible realizar en Argentina.

En segundo lugar, consideramos una de las obras del grupo Sanampay: *Coral Terrestre*. Este conjunto, que por sus integrantes¹⁴ y su propuesta musical latinoamericana y comprometida sostuvo cierta continuidad con la experiencia de Huerque Mapu, fue uno de los más representativos del exilio. La ausencia de un proyecto similar en México hizo que rápidamente adquiriera trascendencia, al mismo tiempo que sus colegas mexicanos lo recibieron con gran apertura. Esta popularidad artística del grupo fue canalizada políticamente en torno a la lucha contra el régimen argentino (LABRÍN, 2018). En esta línea, junto al poeta Armando Tejada Gómez crearon en 1980

Coral Terrestre, como una obra integral de denuncia a las dictaduras sudamericanas. A través de piezas musicales que retoman ritmos populares regionales –como la cueca, el candombe, la samba, el rin, la milonga y la huella–, intercaladas con poemas sobre la realidad social y cultural de aquellos países, la obra buscaba reflexionar estéticamente sobre el presente del subcontinente.

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 [...]. 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).

Además de reivindicar aquellos sonidos populares silenciados por la censura y renombrar las problemáticas que atraviesan la historia latinoamericana, la explotación, la violencia, la muerte, el miedo y el destierro aparecen como los signos del presente, que es imperioso denunciar. Pero, al mismo tiempo, consideramos que la música y la poesía de esta obra buscaba forjar un horizonte de esperanza regional: la memoria, la libertad, el regreso del desterrado, la resistencia, el amor, la fuerza popular y la alegría son los tópicos utilizados para reivindicar el necesario salto hacia adelante de los pueblos que, como dice la última pieza, “con alegría estaban luchando hasta el final”. Su calidad estética le dio mucha repercusión en México, y tuvo una larga temporada de presentaciones en uno de los recintos más importantes del Distrito Federal (SOMBRA, 2019). Así, *Coral Terrestre* representa una síntesis de una práctica estético-política de memoria, denuncia y solidaridad, constituyéndose 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 pero proyectada hacia toda Latinoamérica (LUQUE, 2020b).

Finalmente, recuperamos el disco *Un pasito adelante* del Grupo Nacimiento, el cual grabaron en Venezuela en 1977 con el apoyo de la Confederación Universitaria Centroamericana. Integrado por Liliana Felipe, Jorge Luján y Claudia Christiansen, el conjunto formaba parte de CPC y su propuesta incluía la adaptación e interpretación de poemas y canciones de artistas contestatarios. El golpe de estado los encontró de gira por Perú y desde allí emprendieron su exilio itinerante por Sudamérica hasta que llegaron a México en 1978. En este periplo, la conciencia de la brutalidad de la realidad argentina y el acercamiento a otras culturas fueron transformando la concepción política de su práctica musical, que asumió un tono menos radical: “con el golpe nos dimos cuenta del terrible destino de la masacre y comprendimos que no podíamos cantar mensajes revolucionarios cuando estaban torturando y matando a tanta gen-

te. Por ello nos distanciamos de lo panfletario para ser más reflexivos” (LUJÁN, 2019). Este viraje quedó plasmado en el disco, integrado por canciones propias compuestas junto a la dramaturga argentina María Escudero y otras que retoman letras de Bertolt Brecht, Nazim Hikme y Mario Benedetti, música de Milton Nacimiento, e incluso una versión de “El matadero” de M. Teodorakis. Mientras algunas piezas introdujeron la tortura, el miedo, la muerte y el exilio como tópicos de denuncia explícita –como es el caso de “El matadero”, “Angina de Pecho” y “Todo lo que está pasando”– otras se inscriben en un discurso de oposición al sistema, como “Tuvimos muchos señores” y “Los Boina-scouts”, canciones que satirizan la explotación y militarización presente. Una mención aparte merece “Variaciones sobre el tema Pablo II”, que a pesar de ser una pieza mayormente instrumental, hacia el final incluyen unas voces que a gran velocidad exclaman algo referente a “las canciones que no pudieron cantar... ¡por la censura!”. En cambio, otras piezas están más vinculadas a la proyección de un futuro más esperanzador, anclado en la lucha colectiva, la poesía, los ideales, la alegría y el amor como valores fundamentales para la construcción social, como “Un pasito adelante”, “Tiempo de alevosías”, “Cuidado que va a llover”, “Te quiero” y “Pequeña canción”. Esta diversidad temática, que combina denuncia y esperanza, se vincula con un cambio de perspectiva ética y estética del grupo ante la nueva realidad política. El paso del ímpetu revolucionario previo a un discurso de lucha más acompasado y reflexivo nos permite pensar esta propuesta musical del Grupo Nacimiento como una forma de resistencia artística y política ante un contexto de extrema violencia y censura.

De esta forma, a través de estas tres obras podemos ver cómo, a pesar de las diferencias de estilo, carácter y objetivos, la práctica creativa de los músicos argentinos en el exilio no sólo mantuvo su carácter político sino que adquirió un sentido nuevo, al configurarse como un espacio de resistencia. La memoria, la denuncia y la solidaridad reflejadas en estos discos y en las acciones que rodearon su producción y difusión representan una continuidad interrumpida, donde el horror de la represión truncó proyectos que, a la distancia y con otra perspectiva, se reacomodaron para poder dar lugar a la nueva realidad de violencia y exilio que tocaba enfrentar.

“Porque no podemos ni queremos dejar que la canción se haga ceniza¹⁵”: exilio, canción y resistencia

En la actualidad, las múltiples investigaciones en el campo de la Historia Reciente y la inclusión del destierro forzado dentro del proceso de memoria en Argentina han puesto de relevancia la dimensión represiva del exilio y, con ello, su carácter político muchas veces negado, tanto por los exiliados como por la sociedad. Por otra parte, el hallazgo de documentación inédita permitió conocer y confirmar el plan sistemático de represión cultural diseñado y perpetrado por el régimen militar, y así desarticular

la idea del “exilio dorado” que sobrevoló sobre la experiencia exiliar de los artistas. Dentro de éstos, pudimos observar el lugar que ocuparon las y los músicos como blanco de la censura y persecución, tanto por su presencia en las listas negras, como por los diversos casos de amenazas, atentados, desapariciones y exilio entre ellos. Por esa razón, este trabajo pretendió unir en una misma trama histórica a este sector fundamental del arte y la cultura argentina que durante los años previos había desarrollado expresiones comprometidas estética y políticamente, con el proceso de los exilios políticos provocados por la última dictadura cívico-militar.

El exilio constituye una experiencia disruptiva, dicotómica y paradójica, que en el caso de las y los músicos analizados operó dialécticamente entre la continuidad y la ruptura. El predominio de la represión física y cultural fueron el eje del exilio político de los músicos, el cual al realizarse en un contexto argentino, latinoamericano y exiliar de “derrota”, replanteamientos y nuevos movimientos, los llevó a reconfigurar su praxis estética y su relación con la política. En este sentido, las nociones de compromiso y resistencia adquirieron nuevos y diversos sentidos, que también se pusieron en juego en sus obras. En tanto práctica que desde los márgenes se opone al poder y confronta el discurso dominante, consideramos que la resistencia es el tópico central que opera y nos permite entender estas experiencias. Las obras de Juan Sosa, Sanampay y Nacimiento, creadas y difundidas en México, nos permiten observar esta transformación en las propuestas estéticas a partir de la fuerza otorgada a la denuncia y la solidaridad como los nuevos vectores de su práctica artístico-política en el exilio. Paralelamente, la presencia en este país de artistas que apoyaban explícitamente al régimen dictatorial –como Los Chalchaleros– nos hace pensar en la importancia política que tuvieron las acciones estéticas de denuncia, las cuales aquellos venían a contrarrestar. De esta forma, a través del caso de las y los músicos exiliados en México pretendimos ampliar los márgenes de la resistencia artístico-política más allá de las diversas experiencias internas –como el rock y la creación del Movimiento por la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional en 1981 (MARGIOLAKIS, 2011)– que operaron en y contra la dictadura. De esta forma, intentamos aproximarnos a una parte fundamental de nuestra historia política y cultural reciente y, desde allí, plantear horizontes que nos acerquen un poco más a las experiencias de los músicos argentinos exiliados, cuya historia colectiva falta narrar aún.

Notas

¹ Canción del disco *Aquellos soldaditos de plomo* (1983) del cantautor argentino Víctor Heredia.

³ 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.

⁴ Archivo de inteligencia que perteneció a la Subsecretaría de Interior del Ministerio del Interior del gobierno militar, encontrado en lo que fue la sede del Banco Nacional de Desarrollo (BANADE). Consiste en expedientes de la Dirección General de Publicaciones y la Dirección General de Seguridad Interior, a través de los cuales se tramitaban prohibiciones a publicaciones, obras y personas. Actualmente, el Fondo BANADE forma parte del acervo del Archivo Nacional de la Memoria, el cual puede consultarse online.

⁵ La DIPPBA –creada en 1956 y disuelta en 1998– fue un elemento central del control y la represión durante el gobierno militar. Desde el 2001, su extenso fondo documental es custodiado, organizado y difundido por la Comisión Provincial de la Memoria. Los legajos de inteligencia que involucran al campo cultural, tanto de personas como de obras, forman parte de la sección “Mesa Referencia”, nucleados en la Colección N° 6: “Censura cultural durante la última dictadura militar (1976-1983)”.

⁶ Dentro de los archivos secretos de la Junta Militar hallados en la sede de la Fuerza Aérea Argentina, se encontraba una carpeta con las “listas negras” de intelectuales, músicos, comunicadores y artistas. En la actualidad, forman parte del Fondo Junta Militar del Archivo del Ministerio de Defensa, el cual se encuentra digitalizado y disponible online.

⁷ La Alianza Anticomunista Argentina fue un grupo parapolicial que operó durante el tercer gobierno peronista y estuvo liderado por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega. Encargado de perseguir, amenazar, asesinar y desaparecer a artistas, religiosos, intelectuales, políticos de izquierda, estudiantes y sindicalistas, tras su desintegración muchos de sus miembros pasaron a formar parte de la represión clandestina del régimen dictatorial.

⁸ Sólo como ejemplo, los libros México: el exilio que hemos vivido de Jorge Luis Bernetti y Mempo Giardinelli (2003) y Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983 de Pablo Yankelevich (2009), las tesis *Gregorio Selser: exilio y periodismo. Catálogo de artículos periodísticos, 1976-1983* de Ana Laura Ramos Saslavsky (2005); *Del exilio al no retorno: experiencia narrativa y temporal de los argentinos en México* (2010) de Soledad Lastra; y *Exilio, vida y obra: mujeres argentinas en México, 1974-1983* de María Idalia León Osorio (2013). Los artículos de Daniel Korinfeld “Adolescencia, militancia y exilio. Procesos de reconfiguración identitaria” (2007); José María Casco “El exilio intelectual en México. Notas sobre la experiencia argentina 1974-1983” (2008); y Malena Alfonso “Cuando el exilio deviene experiencia formativa: una lectura del exilio argentino en México a través de las narrativas de un grupo de pedagogos cordobeses (1976-1983)” (2012). Los capítulos de Inés Rojkind “La revista Controversia: reflexión y polémica entre los argentinos exiliados en México” (2004); y Pablo Yankelevich y Silvina Jensen “México y Cataluña: el exilio en números” (2007). Dentro del ámbito artístico, están las tesis *Poesía contra el olvido: exilio y memoria en la obra de Juan Gelman* de Ana Inés Machado Oviedo (2008); *Literatura y exilio: el caso argentino: la narrativa de Mempo Giardinelli y Tununa Mercado* de Andrea Candia Gajá (2012); y *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México* (2016) de María Florencia Basso.

⁹ Bernetti y Giardinelli (2003: 147-148) y Yankelevich (2009: 264-268) registran la presencia de escritores, poetas, dramaturgos, actores, grupos de teatro, bailarines, pintores, cineastas y músicos

¹⁰ Por ejemplo, el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

¹¹ Tanto las peñas mexicanas –como El Cóndor Pasa, El Mesón de la Guitarra, El Sapo Cancionero, la Peña de los Folcloristas y Tecuicanime– como la tradicional “Peña de Roma 1” organizada por el exilio argentino en la sede del COSPA.

¹² El artículo 33 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos establece que los extranjeros no pueden inmiscuirse en los asuntos políticos del país, lo cual podría ser motivo de expulsión.

¹³ Grupo folclórico argentino creado como un dúo por los argentinos Jorge Basulto y Jorge Montenegro en 1974. Dos años más tarde, éste último se va y se incorpora el cordobés Ricardo Rud. Posteriormente, con el ingreso del músico chaqueño Ramón Segovia se convierte en trío, hasta que con la llegada de Juan Sosa quedó conformado el grupo. Un tiempo después ingresa “Cacho” Duvanced en reemplazo de Rud que se va al grupo Elegía, y con la llegada del bandoneonista César Olgúin, ampliaron su repertorio de música popular incorporando el tango.

¹⁴ Grupo vocal argentino-mexicano de música latinoamericana, creado en septiembre de 1976 por Naldo La-brín, contó con la presencia inicial de la cantante mexicana Guadalupe Pineda y el quenista francés Maurice Assuline, a los que se sumaron luego los argentinos Eduardo Bejarano, Delfor Sombra, Hebe Rosell y Caito Díaz, y los mexicanos Jorge González, Guillermo Contreras y Eugenia León, alternativamente.

¹⁵ “Por qué cantamos” Benedetti y Favero, 1985.

Referências bibliográficas

AA.VV. Argentina: cómo matar la cultura. Madrid: Editorial Revolución, 1981.

AVELLANEDA, A. El discurso de represión cultural (1960-1983). Revista Escribas Nº III, 2006, p. 31-43. Disponible en: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/cultura_avellaneda.pdf

BASSO, N. Memorias del Coro Universitario de Córdoba. Buenos Aires: Leviatán, 2018.

BERNETTI, J.; GIARDINELLI, M. México: el exilio que hemos vivido: memoria del exilio argentino en México durante la dictadura, 1976-1983. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

CARNICER, L.; DÍAZ, C. Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968. Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña, La Habana, v. 25, pp. 25-40, 2009.

CRISTIÁ, M. Diálogos transatlánticos de la resistencia. Denuncia artística y redes de solidaridad con el Cono Sur en los primeros ochenta. En páginas, año 12, Núm. 29, mayo-agosto 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.35305/rp.v12i29.405>

DÍAZ, C. Variaciones sobre el ‘ser nacional’. Una aproximación sociodiscursiva al ‘folklore’ argentino. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.

FIUZA, A.; BOHOSLAVSKY, E. El exilio de los músicos en el Cono Sur: el Tango Rojo de Piru Gabetta. Jornadas Exilios políticos del Cono Sur en el Siglo XX, La Plata 26, 27 y 28 de septiembre de 2012. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32003/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

FRANCO, M. Algunas reflexiones en torno al acto de exilio en el pasado reciente argentino. Problemas de historia reciente del Cono Sur. Ernesto Bohoslavsky, Marina Franco, Mariana Iglesias y Daniel Lvovich Comp. Buenos Aires: Prometeo: 303-321, 2010.

GARCÍA, M. I. 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/Ma-

rialnesGarcia.pdf

GIUNTA, A. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GONZÁLEZ, A. S. Políticas culturales en la última dictadura argentina (1976-1983): fiestas oficiales, reinven- ción de tradiciones hispánicas e intersticios de resistencia artística. *ArtCultura, Uberlândia*, v. 16, n. 28, p. 143-160, jan-jun., 2014.

JENSEN, S. 'Nadie habrá visto esas imágenes, pero existen'. A propósito de las memorias del exilio en la Argen- tina actual. *América Latina Hoy*, 34: 103-118. 2003.

_____. Los usos del "genocidio cultural" en los exilios español antifranquista y argentino de la última dictadu- ra militar (1953-1981). *Prohistoria*, Año XXI, núm. 29, jun. 2018, pp. 135-152.

LONGONI, A. El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP. *Lucha armada en Argentina*, 1/4: 20-33, 2005.

_____. 'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los '60/'70. *MODOS. Revista de Histo- ria del Arte*, 1, 3, 2017, www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/871 [acceso 2/2018].

LUQUE, C. Aportes para la memoria política y cultural del exilio argentino. La experiencia exiliar de los músi- cos argentinos en México (1974-1983). Publicación arbitrada, Maestría en Estudios Latinoamericanos, UNAM, Ciudad de México, 2020a.

_____. El grupo Sanampay: canción y resistencia en el exilio argentino en México (1974-1983). *Contrapulso -Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular*, 2(2), 17-34, 2020b. Recuperado a partir de <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/78>

MARCHINI, D. No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

MARGIOLAKIS, E. Cultura de la resistencia, dictadura y postdictadura. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Bue- nos Aires, 2011.

MEDINA, M. (Coord.) La pisada del unicornio. Relevamiento de literatura y canción popular de Córdoba. Cór- doba: Abuelas de Plaza de Mayo-Córdoba, 2006.

MINISTERIO DE DEFENSA. Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas. Buenos Aires, s/f.

MOLINERO, C. Militancia de la canción. Política en el canto folclórico de la Argentina (1944/1975). Buenos Aires: Ediciones De Aquí a la Vuelta/Editorial Ross, 2011.

NOVOA, M. L. 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 investi- gación en curso. Revista Argentina de Musicología*, 8, 69-87, 2007.

PINEAU, P. Impactos de un asueto educacional: las políticas educativas de la dictadura (1976-1983). El prin- cipio del fin. Políticas y memorias de la educación en la última dictadura (1976-1983). Buenos Aires: Colihue, 2006.

PUJOL, S. La década rebelde. Los años 60 en Argentina. Buenos Aires: Emecé, 2002.

_____. Rock y dictadura. Buenos Aires: Booket, 2007.

SARLO, B. El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. Saúl Sosnowski (comp.) Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino. Buenos Aires: EUDEBA, 2014, pp. 135-152.

SMERLING, T.; ZAK, A. Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros. Buenos Aires: Planeta, 2014.

SZNAJDER, M.; RONIGER, L. La política del destierro y el exilio en América Latina. México: FCE, 2013.

TERÁN, O.; STARCENBAUM, M. La junta militar y la cultura. El discurso del orden. Cuadernos del Pensamiento Latinoamericano (20), pp. 101-117, 2013. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revis-tas/pr.7277/pr.7277.pdf

VELASCO GARCÍA, J. El canto de la tribu. México: CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares, 2013.

YANKELEVICH, P. Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983. México: COLMEX-FCE, 2009.

Testimonios

LABRÍN, R., Buenos Aires, 23 de agosto de 2018.

LUJÁN, J., Ciudad de México, 18 de enero de 2019.

SOMBRA, D., Ciudad de México, 27 de febrero de 2019.

SOSA, J., Buenos Aires, 3 de septiembre de 2018.

TEJADA GÓMEZ, A., Página personal del autor, 1982, <https://web.archive.org/web/20141017140721/http://www.tejadagomez.com.ar/biografia/discos/10.html> [acceso 5/2020].
