

**America: il racconto di un continente**

**América: el relato de un continente**

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

# Entre los Incas y el 'Che'

## El ambiguo indigenismo de la música andina en la Italia de los setenta

Stefano Gavagnin

Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia

**Abstract** The massive success of Latin American folk music in Europe during the 70s ran parallel to the contemporary Spanish-American literary boom. Especially, Andean music could suggest a kind of musical *indigenismo*, which actively contributed to the creation of a persistent Andean cultural imaginary on that side of the Ocean. This work aims at outlining, through a dialogue with the documents and the testimonies of the local reception, some specific characteristics of the diffusion of Andean music in Italy. This coincided with the diffusion of the New Chilean Song, after the military coup in 1973, generating an ambiguous overlap between the two musical areas.

**Keywords** Andean music. Nueva Canción Chilena. Latin-American boom. Italian reception of Latin-American music. Inti-Illimani. Los Calchakis.

**Sumario** 1 Música y mito latinoamericano en los setenta. – 2 Músicas andinas en Europa. – 3 Generalidades del caso italiano. – 4 Posdata de los ochenta.

### 1 Música y mito latinoamericano en los setenta

Durante los años setenta, distintas músicas latinoamericanas, que hoy llamaríamos 'étnicas', tomaron posesión de la escena musical europea e Italia no fue una excepción. Grupos latinoamericanos llenaron con sus notas eventos artísticos, sociales y políticos, los espacios urbanos y el mercado del disco, despertando entusiasmos inéditos y también inevitables sensaciones de cansancio y



Edizioni  
Ca' Foscari

**Biblioteca di Rassegna iberistica 14**

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-08 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/015

197

gestos de rechazo.<sup>1</sup> A diferencia de lo ocurrido en la primera mitad del siglo XX con el tango y los bailes tropicales de Brasil y del Caribe, pareció que se intentaran rebasar de una vez los tópicos alimentados por la industria de la diversión masiva, para ir al encuentro de una América Latina plenamente histórica y real.

Esta ola de interés hacia las músicas del subcontinente no fue una variable independiente, sino una de las múltiples facetas de la atracción que esa región del planeta ejercía en aquel momento sobre las opiniones públicas de los países europeos, que reconocieron en ella un laboratorio social y político en pleno desarrollo y un campo cultural emergente. En esta coyuntura, entre los sesenta y los setenta, se formó también en Italia un pujante mito latinoamericano, alimentando y condicionado por las dinámicas políticas nacionales,<sup>2</sup> y dentro del cual se enmarca también el 'descubrimiento' de la literatura hispanoamericana. La traducción italiana de *Cien años de soledad* vio la luz precisamente en la emblemática fecha de 1968.

Hace unos años, en su estudio sobre el *boom* literario hispanoamericano en Italia, Stefano Tedeschi (2006, 276 n. 4) sugirió la existencia de ciertos paralelismos entre las dinámicas de recepción del fenómeno literario y del musical, invitando a echar luz sobre este último.<sup>3</sup> En el presente artículo me centraré en un área específica de la música latinoamericana y de su circulación en Italia durante los años setenta, la de la llamada música andina (de ahora en adelante MA), que podríamos imaginar como un paralelo sonoro de las representaciones literarias de tema indígena, de autores como Ciro Alegría, José María Agueda o Manuel Scorza.

En Italia, la popularidad de la MA fue relativamente tardía y coincidió con el auge de la Nueva Canción Chilena (de ahora en adelante NCCh), llevada al primer plano por el golpe militar de 1973 y la consiguiente diáspora política y cultural chilena. No fue una mera coincidencia cronológica: veremos que la NCCh ejerció un papel crucial en promover las 'músicas de inspiración andina'<sup>4</sup> entre la audiencia italiana.

**1** Se hizo célebre la condena en contra de la música andina «noia mortale», pronunciada por el cantautor italiano Lucio Dalla en su canción *Il cucciolo Alfredo*, de 1977. Según Carrera, con los Inti-Illimani, «Si verificò un caso inaudito di intasamento sonoro, che si accumulò, si accumulò fino a sgonfiarsi di colpo. Senza motivo apparente, perché la loro musica non era cambiata e il Cile nemmeno» (2014, 250).

**2** Acerca del 'mito latinoamericano' en Italia entre los años sesenta y setenta, Guarnieri y Stabili (2004) ofrecen una síntesis eficaz.

**3** No me consta que se haya publicado estudio alguno acerca de la recepción italiana de la Nueva Canción Chilena y de la música andina, excepto dos artículos míos (Gavagnin 2015, 2018).

**4** Adopto aquí la denominación *musiques d'inspiration andine* (de aquí en adelante MIA), propuesta por Aravena Décart (2011) para designar la corriente de MA surgida en Francia a partir de finales de los cincuenta. Con el adjetivo 'cosmopolita' voy a referirme en cambio al conjunto de MA (incluidas las MIA) elaboradas en contextos no tradicionales y

¿De qué manera las distintas representaciones musicales de lo andino interactuaron en la escena italiana de los setenta? ¿De qué forma participaron, junto con la literatura, en la construcción de un más amplio imaginario o mito latinoamericano? Para responder, al menos en parte, a estas preguntas, intentaré reconstruir caracteres y especificidades de la circulación y recepción de esas músicas en el contexto italiano.

Previamente, habrá que detenerse en la naturaleza de las músicas andinas presentes en la escena europea de los años sesenta y setenta, para ofrecer al lector unas coordenadas mínimas para la comprensión del fenómeno que voy a tratar.

## 2 Músicas andinas en Europa

A la par que otros rótulos afortunados en el ámbito de las 'músicas del mundo' (por ejemplo, los de música 'celta' o 'mediterránea'), el rubro 'música andina' es un significante polisémico, que reúne a la sombra de una denominación geográfica común un conjunto bastante variable (según los parámetros de inclusión que se quieran adoptar), de expresiones musicales vinculadas a los territorios y a los pueblos de los Andes.<sup>5</sup> Un concepto ambiguo, pero cómodo y por ende ampliamente utilizado. Aquí será suficiente aclarar qué clase de músicas andinas conciernen a nuestro caso de estudio.

Desde luego, en el contexto europeo no son las expresiones de las comunidades rurales del altiplano, y tampoco la música popular urbana de las ciudades andinas, la materia principal de la *Musique des Andes*, sino un 'guiso' de cocina musical creativa, elaborado especialmente en Francia (ya a partir de finales de los cincuenta) por músicos mayormente latinoamericanos (pero rara vez andinos) y para un público francés. En la larga tabla de ingredientes de aquel plato figuran sin duda copiosos elementos captados de las mencionadas expresiones rurales y urbanas, sin embargo libremente combinados según criterios ajenos a los cánones de los estilos regionales andinos y obedeciendo a una estética europea y cosmopolita, compartida por los músicos y su audiencia.

---

adhiriéndose a una estética musical occidental. En la acepción de Turino (2008, 129), el cosmopolitismo es un tipo de formación cultural translocal que por un lado tiende a celebrar valores 'modernos' (progreso, tecnología, capitalismo, etc) y por el otro tiende al eclecticismo. En el ámbito andino, el eclecticismo es dado por la música y el imaginario exótico de los Andes, mientras que el tratamiento musical (la claridad de la textura sonora, el virtuosismo en la ejecución) representan los valores progresistas: de tal manera se produce una 'reforma' de la tradición a la luz de los valores modernos.

<sup>5</sup> Véanse, por ejemplo, los enfoques definitorios adoptados, en contextos no académicos, por Godoy Aguirre (s.d.) y por los hermanos Clemente (F. Clemente, R. Clemente 2015). Para un acercamiento global al tema de la MA, véase el libro de Turino (2008), que, dicho sea de paso, se titula *Musical in the Andes* y no *Andean Music*.

Dicha vertiente europea de la MA mantiene una compleja red de relaciones con otros mundos musicales andinos, y llega a repercutirse en las músicas populares urbanas (por ejemplo, en Bolivia) y en la NCCh, un movimiento surgido a mediados de los sesenta, cuya agenda privilegiaba temáticas sociales y militantes junto a la recuperación de elementos formales del folclore musical de toda América Latina. Ritmos, melodías y sonoridades de matriz andina serían una de las cifras estilísticas más reconocibles del movimiento chileno.<sup>6</sup> En la década siguiente, la NCCh a su vez concurrió muy activamente a extender y consolidar la popularidad de la MA en los países alcanzados por la diáspora chilena.

Los estudiosos que se han ocupado de esta articulada galaxia de MA cosmopolitas coinciden en reconocer su insalvable distancia de los cánones estéticos de aquella *andinidad* auténtica, que sin embargo ellas pretendían representar (Borras 1992; Van der Lee 2000; Ríos 2008; Turino 2008). Por su parte, Aravena Décart (2011) considera las MIA un género 'auténticamente' francés, capaz de satisfacer la creciente curiosidad del público del Hexágono hacia las culturas 'otras', por medio de una música que le ofrecía alteridad simbólica, sin someterlo a los sobresaltos de un cambio estético radical.

Cada subgénero musical andino acarrea un distinto discurso cultural y político. De modo que las MA urbanas de los años sesenta y setenta participan en la construcción de paradigmas nacionales (en Bolivia y en Argentina) mientras que la NCCh ofrece un ejemplo sonado de postura latinoamericanista, con explícitas connotaciones antiimperialistas. Las MIA, en cambio, si bien latinoamericanistas en su forma musical, no manifestaron en general de por sí ningún carácter militante o revolucionario.<sup>7</sup> ¿En qué términos, entonces, podemos aventurar una definición global de 'indigenista' para dicho conjunto de géneros musicales de corte cosmopolita? Me parece que ellos comparten con el indigenismo literario tanto la voluntad de poner como protagonista un sujeto indígena, reivindicando su legado precolonial, como la 'ventriloquia' producida por la puesta en escena de un cuerpo indígena simbólico (el músico, o un instrumento musical local) al que se le atribuye sin embargo una voz recreada y distinta a la nativa. La opción social, la denuncia del abuso colonial, pueden aparecer, pero no necesariamente.

---

**6** Acerca de las recíprocas influencias entre las vertientes europeas y latinoamericanas de la MA, remito al fundamental ensayo de Ríos (2008).

**7** Es verdad que en Francia, alrededor de 1968, el entusiasmo hacia las *flutes indiennes* se juntó a menudo con un discurso de índole revolucionaria y libertaria. Dicha asociación, sin embargo, no fue estructural y sistemática, como ocurriría en cambio con la NCCh (Ríos 2008; González 2012).

### 3 Generalidades del caso italiano

Acercándonos ahora al caso italiano, dos hechos saltan de inmediato a la vista. El primero, que en Italia no encontramos una apreciable circulación de músicas andinas hasta principios de los setenta, contrariamente a lo que pasó en Francia, donde la moda de las flautas andinas empezó ya a finales de los cincuenta. El segundo, que dicha difusión tardía coincide plenamente con el *boom* de la NCCh, después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

En ese escenario, la NCCh se convirtió de repente en la banda sonora del movimiento solidario y antifascista, llegando a ser un trasfondo musical difuso para una gran parte de la izquierda italiana, así como una presencia musical diaria y ubicua. Sus mayores representantes fueron el grupo de los Inti-Illimani, afincados en Roma y protagonistas de un extraordinario éxito discográfico, y de los Quilapayún, que hicieron lo mismo en Francia: ambos, exponentes de un estilo que incorporaba de forma estable, aunque muy depurada, sonoridades de matriz andina. Otros artistas exiliados, como Isabel Parra, Ángel Parra, Patricio Manns o Marta Contreras, cuyo perfil era más afin al de los cantautores, conocieron una difusión más limitada.<sup>8</sup> De tal manera, la NCCh actuó de caballo de Troya abriendo a la MA (en primer lugar, la 'francesa') las puertas de una popularidad masiva que hasta el momento ese género no había conocido.

A decir verdad, 1973 no representa exactamente un año cero: entre 1965 y 1972, por lo menos ocho discos de MA fueron publicados en el mercado italiano, por no hablar de la presencia de discos importados y de alguna que otra presentación de conjuntos como Los Incas y Los Calchakis en teatros italianos.<sup>9</sup> Paralelamente, en los mismos años los operadores del canto social y del *folk revival* italiano mostraban cierto interés hacia sus homólogos latinoamericanos, que habían podido conocer personalmente en los festivales internacionales del canto militante que tuvieron lugar en La Habana y en Berlín. Será más apropiado entonces afirmar que el golpe chileno de 1973 actuó de acelerador y amplificador de un interés ya claramente delineado en los años anteriores, pero que todavía no había alcanzado un nivel masivo.

<sup>8</sup> En su caso, el menor despliegue de recursos instrumentales y la incompreensión de los textos cantados, elemento fundamental de sus temas, jugaron en su contra, frente a la fascinación de una música rica en sonoridades inéditas, de efecto inmediato. Este factor influyó probablemente también en la menor circulación de grandes intérpretes de la nueva canción latinoamericana, como Viglietti, Zitarrosa, Yupanqui, Rodríguez y Milanes, entre otros.

<sup>9</sup> Encontramos por ejemplo en el *Corriere di Informazione* (20/09/1961) una breve reseña de un disco francés de Los Incas. Con anterioridad, el mismo periódico había comentado una presentación del conjunto parisino en el Teatro Gerolamo de Milán (01/11/1960).

A continuación, voy a proporcionar un ejemplo musical concreto que ilustra el perfil de la mediación llevada a cabo por la NCCh en su diseminación de la MA. *Ramis*, una pieza muy escuchada del repertorio de Inti-Ilumani, es en origen un *sicuri*<sup>10</sup> tradicional de la región de Puno (Perú), generalmente conocido como *Hortensia*. Música campesina de autoría anónima, que se remonta con toda probabilidad a los años cuarenta y que en la década siguiente Augusto Portugal Vidangos, un músico puneño de formación académica, captó y adaptó al orgánico instrumental de la estudiantina, según los cánones de matriz culta europea propios del indigenismo musical de la época.<sup>11</sup> A principios de los sesenta, la estudiantina Centro Musical Theodoro Valcárcel grabó una versión de aquel arreglo en un histórico LP de músicas de Puno.<sup>12</sup> Según cuenta Horacio Salinas (2013, 58-9), director musical de Inti-Ilumani, en 1970 la escritora Sybila Arredondo, viuda de José María Arguedas, donó una copia de ese disco al conjunto chileno, durante una gira a Perú. Salinas adaptó la versión de la estudiantina al reducido orgánico 'andino' de su conjunto,<sup>13</sup> otorgándole un nuevo traje, elegante, pero escasamente idiomático y ajeno a la intensidad sonora tanto del *sicuri* como de la estudiantina.

*Ramis* fue posteriormente incluido en *Viva Chile!*, un LP grabado en Milán a principios de septiembre y destinado a convertirse, pocos días después, en el primer disco del exilio italiano del grupo.<sup>14</sup> Al llegar a Italia, los temas reunidos en aquel disco sufrieron en un tiempo muy breve una doble resignificación, como justamente indica Claudio Rolle:

Da lettera di presentazione del processo cileno e grido entusiasta per la fase iniziata nel 1970, [*Viva Chile!*] era diventato il grido di denuncia e l'invito a combattere contro il golpe, acquistando così un nuovo significato. Da porto di arrivo in cui veniva raccolta e presentata una ricca esperienza di sei anni di lavoro, di crescita e di cambiamenti, a porto di partenza della lotta contro la dittatura che si stava radicando in Cile, quell'album acquistava, senza esserselo proposto, un carattere fondatore della resistenza alla dittatura. (Rolle Cruz 2010, 154)

**10** Música para banda, o tropa, de flautas de pan, o *sicus*.

**11** Debo parte de la información acerca de la génesis de *Ramis* a la cortesía del musicólogo puneño Ponce Valdivia (comunicación personal, 06/10/2016). Una ejecución del *sicuri* por parte del conjunto tradicional Qhantati Ururi de Conima se puede escuchar en línea: <https://vimeo.com/87701560> (2018-09-12).

**12** Centro Musical Theodoro Valcárcel (1963). *Música de los Andes Peruanos. Música de Puno*, vol. 1 [LP]. Lima: Industrial Sono Radio LP, S.E. - 9016. También esta versión se puede escuchar en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=CTD\\_WpXEtY4](https://www.youtube.com/watch?v=CTD_WpXEtY4) (2018-09-12).

**13** A saber: guitarra, charango, sicus, quena, bombo y pandero.

**14** Inti-Ilumani (1973). *Viva Chile*. I Dischi dello Zodiaco, VPA 8175. El tema había sido grabado con anterioridad en Chile en el LP *Canto de pueblos andinos*, vol. 1. EMI Odeon LDC 36823 (1973).

Tras un sustancial cambio formal y un articulado *transfert* espacio-temporal, la expresión festiva de una diminuta comunidad rural de la sierra peruana se había convertido para el público italiano en una imagen sonora de la resistencia de otro pueblo latinoamericano. Los Inti-Illimani desempeñaron, en este y en otros casos análogos, un papel de mediadores para nada neutro. Juntando en un mismo repertorio música urbana comprometida con folclore latinoamericano, e imprimiendo en ambos el sello estilístico peculiar del grupo, se produjo en la recepción italiana una superposición de discursos: la valencia política se reflejó en todo el repertorio y, al mismo tiempo, se percibió como andina toda música en la que sonaran apenas una queña o un charango.

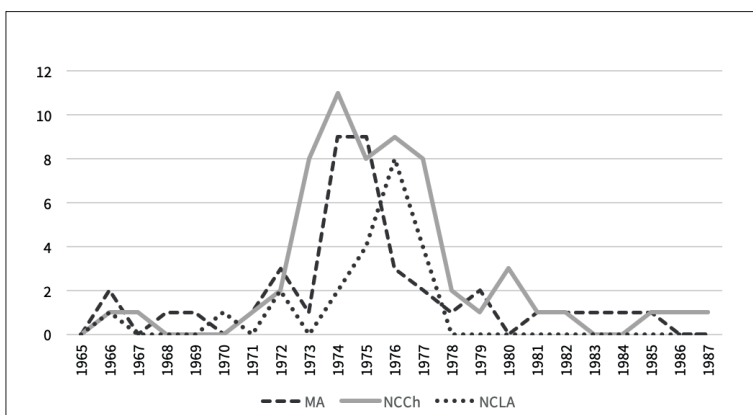
#### 4 El objeto en el contexto: música andina *versus* NCCh

La discografía italiana de la época exhibe un primer dato interesante. El gráfico [fig. 1] resume en forma diacrónica los datos correspondientes al número de títulos de MA y de nueva canción (chilena y latinoamericana) publicados en Italia entre 1965 y 1986.<sup>15</sup> Se observan con claridad los límites cronológicos de una auténtica explosión de las músicas latinoamericanas entre 1973 y 1978, en plena coincidencia con el ingreso del *folk* como género musical en los circuitos de la industria cultural masiva.<sup>16</sup> Además, aun a sabiendas de que el corpus tomado en cuenta no incluye la discografía importada (es decir, no publicada en Italia, pero de hecho presente en algunas tiendas especializadas) y que el simple número de títulos publicados no guarda necesariamente relación con el volumen de ventas de cada género, el gráfico igualmente nos indica una dinámica paralela entre los géneros y nos sugiere que ambos compartieron una misma reserva de seguidores y compradores. De hecho, los *fans* de entonces recuerdan claramente que en los almacenes aquella discografía se ofrecía compacta en el mismo estante a su afán de descubrimientos musicales.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> El corpus considerado consta de 122 títulos (en su gran mayoría LP) publicados en Italia, según las referencias encontradas en los mismos discos, presentes en archivos personales, y en los catálogos Opac Sbn y Discosgs (<https://www.discogs.com/>).

<sup>16</sup> Un estudio más profundizado de la recepción del *folk* latinoamericano en su globalidad tendrá necesariamente que tomar en cuenta la evolución del contexto de producción y consumo del coetáneo *folk revival* musical italiano.

<sup>17</sup> Entrevistas personales realizadas entre 2015 y 2018 a una muestra de integrantes de conjuntos italianos que, a partir de los años setenta y hasta la actualidad, se han dedicado a reproducir repertorios y estilos musicales vinculados a la NCCh y a la MA.



**Figura 1** Cantidad de títulos discográficos publicados en Italia entre 1965 y 1986, por lo que respecta a los géneros de la NCCh, de la música andina y de la nueva canción latinoamericana

Más allá de esta contingencia, ¿hasta qué punto las diferentes músicas andinas de aquellos discos comparten caracteres culturales y formales comunes? En primer lugar, los acerca la adhesión sistemática a una estética occidental, o cosmopolita, a la que se suman un desplazamiento de las diversidades estilísticas regionales y una neta simplificación del acervo instrumental folclórico. En ambas se juntan instrumentos, ritmos y caracteres formales procedentes de ámbitos tradicionales distintos, para obtener un sonido andino del todo virtual, que no pertenece en un principio a realidad geográfica alguna.<sup>18</sup> No era raro, además, que los artistas de las MIA y de la NCCh utilizaran las mismas fuentes discográficas. Más allá de las innegables diferencias estilísticas individuales, la analogía más profunda reside, a mi manera de ver, en el común proceso de desplazamiento de los modelos musicales originales y, por lo tanto, de la misma voz nativa, que queda invisibilizada.

A pesar de dichas premisas, la NCCh del exilio y las MIA ‘francesas’ eran dos mundos musicales distintos, cruzados tan solo por su cohabitación de un espacio musical andino, en ambos casos imaginario. Diferían entre sí por sus marcos culturales de referencia y sus respectivas *musical personae*.<sup>19</sup> Sus distintas narrativas se perciben ya desde un

**18** Pudo, sin embargo, contribuir al posterior surgimiento de aquel *sound* en el mismo contexto andino. El modelo chileno, por ejemplo, ejerció una influencia determinante sobre la nueva canción en países como Ecuador y Perú (Molina Palomino 2018).

**19** Siguiendo a Auslander (2006), *musical persona* es el conjunto de los dispositivos de representación de la autenticidad gestionados por el músico: vestuario, actitudes, contenidos de las canciones, adhesión a cánones estilísticos reconocibles.



primer acercamiento al nivel más externo de la discografía: los títulos y las imágenes de portada de los álbumes. Los Calchakis (el principal exponente de las MIA en el mercado italiano) proponía títulos tales como *Il flauto indiano*, *Musica india dal Sudamerica*, *Flauti, arpe e chitarre indios*, *I misteri musicali delle Ande*, y exhibían un repertorio figurativo vinculado al mundo andino y a las civilizaciones precolombinas: imágenes de flautas tradicionales, de objetos arqueológicos, de músicos nativos o de los propios intérpretes evocando con sus atuendos un imaginario indígena. En la otra vertiente, la NCCh titulaba sus discos *Viva Chile!*, *La nueva canción chilena*, *Basta!*, *El pueblo unido jamás será vencido*, *Vientos del pueblo*, *Chile resistencia*, etc. y reforzaba el mensaje con la iconografía militante de las brigadas de muralistas chilenos de los años de Unidad Popular. Si en los primeros prevalecía un mensaje encauzado en el exotismo, en los segundos emergía una narrativa de resistencia y netamente antiimperialista.

Aun así, para el oyente italiano las aguas podían a veces resultar algo turbias. Los Inti-Illimani, por un lado, dedicaron a su repertorio andino dos álbumes enteros titulados *Canto de pueblos andinos* (1975 y 1976). En ambos domina la atención al sonido de los instrumentos folclóricos, mientras que no asoman ni los temas políticos ni los caracteres épicos propios de los demás discos del conjunto en aquellos años. La figura indígena que se dibuja en los dos álbumes por medio de cantos de tema amoroso o costumbrista no posee ningún rasgo combativo o revolucionario. Por otro lado, Los Calchakis ofrecían la banda sonora de la película antiimperialista de Costa Gavras *L'amerikano* y, sobre todo, el LP *I poeti della rivoluzione* (ambos publicados en Italia en 1975). En este último, el conjunto parisino incursionaba en el terreno de la poesía comprometida y de la nueva canción latinoamericana, incluyendo un tributo al reciente drama del pueblo chileno. Más adelante, el mismo grupo editó otros dos LP de corte político y social: la 'cantata' *Mundo nuevo* (1978) y el álbum dedicado a los *Poeti dell'America Latina* (1979), donde figuran homenajes a Víctor Jara y Violeta Parra, y hasta a la figura de Ernesto Guevara.

Hasta qué punto estas recíprocas incursiones naciesen de un recorrido coherente con la búsqueda artística de cada ensemble o más bien reflejasen estrategias para alcanzar un espacio mayor en el mercado es un tema que merece ser profundizado aparte.<sup>20</sup> Aquí me limito a observar que, desde el punto de escucha del oyente italiano, se pro-

**20** Según Rodríguez Aedo (2015, 2018), la NCCh en el exilio habría explotado intencionalmente dispositivos de exotismo vinculados al imaginario andino previamente instalado en Europa. Sus argumentos se fundan sobre todo en la recepción francesa y resultan solo en parte viables para el mercado cultural italiano, donde de hecho la MA no gozaba aun de una renta de posición y, más bien, fue impulsada por el éxito de la NCCh. Para el caso de Los Calchakis, véase la narración autobiográfica de sus fundadores (H. Miranda, A.M. Miranda 2004).

ducía una ambigua fluctuación entre exotismo y compromiso ético-político. Quizás, precisamente, la percepción de un espacio de ambigüedad en esa intersección entre MIA y NCCh impulsó a los Inti-Ilлимani a reivindicar, frente a la escucha italiana, su distancia con respecto al exotismo puesto en escena por la música andina comercial. La carpeta del segundo *Canto de pueblos andinos* presenta un texto ejemplar. Luego de denunciar las representaciones del mundo popular de corte colonial o disfrazadas de progresismo paternal, y de distanciarse de una «visione turistico-esotica che si ha dell'America Latina» con «decine di 'discendenti diretti' dell'ultimo Inca [quienes satisfacen] i bisogni di evasione di una società che vuol trasformare ogni cosa in articoli di consumo», el texto sigue con un manifiesto de poética:

Questo disco non è un'interpretazione 'folklorica' della musica andina. È una ricreazione, dal punto di vista del nostro complesso, di temi 'folklorici', popolari e di autori contemporanei. Vuole essere un piccolo contributo alla grande corrente che in tutto il nostro continente opera per darsi una identità, per mostrare il vero volto dell'uomo dell'altipiano, di quello delle coste tropicali, lo sguardo fermo dei minatori, dei contadini nostri in questa lotta per recuperare la terra, l'aria e l'acqua che ci appartengono.<sup>21</sup>

Prescindiendo de cualquier juicio de valor acerca de los resultados de la operación llevada a cabo por los Inti-Ilлимani en el terreno de la MA, hay que reconocer en esas líneas de presentación por lo menos la voluntad de limpiar su propia parcela de la yerba del exotismo, en plena coherencia con la narración ética y política del conjunto. Un mensaje claro para el público italiano.

## 5 Recepciones italianas

La prensa periódica italiana promovió y documentó asiduamente la actividad de los artistas de la NCCh durante los primeros cuatro o cinco años de su exilio, pero se centró más en sus valores políticos, solidarios y de resistencia, que en tratar de comprender críticamente sus aspectos artísticos. Más avara aún se mostró con respecto a la música andina 'puramente' folclórica, tal vez por estar esta última más alejada de temas abiertamente políticos.

La NCCh fue de todos modos un sujeto de discusión en los ambientes musicales alternativos de los setenta, y a veces fue indicada como un modelo virtuoso por su capacidad de reunir compromiso artístico y

<sup>21</sup> Notas en la contraportada del disco *Inti-Ilлимani 5: Canto de pueblos andinos vol. II*, I Dischi dello Zodiaco, VPA 8305, 1976.

militancia política (Carrera 2014, 252) y de buscar convergencias entre cultura hegemónica y subalterna (Mosca [1975] 2016). En un medio poco amigo de las narraciones exóticas y sentimentales de lo popular, la proyección folclórica andina de los Inti-Ilлимani fue apreciada precisamente al juzgar que «non pretende di rifare l'originale, bensì lo ricrea in una impeccabile formalizzazione curata con la severità di un'indagine rigorosa sui contenuti».<sup>22</sup> Una percepción que Alessandro Carrera atribuye al público italiano en el conjunto:

È vero però che tali entusiasmi collettivi [per gli Inti-Ilлимani] non erano dovuti solo all'identificazione politica, ma anche alla musica [...] musica vergine, non compromessa col capitale e decisamente più accattivante di tanta musica popolare italiana, più accattivante perché in realtà non si trattava di autentica musica popolare andina, ma di una sua rielaborazione piuttosto dotta, cosa che del resto era ammessa dal gruppo stesso. (2014, 251)

En la otra vertiente, en cambio, la amplia discografía de Los Calchakis y demás grupos del área francesa aparentaba la promesa del 'descubrimiento' de una mayor variedad de géneros folclóricos, una suerte de 'turismo musical' por fin libre de filtros ideológicos.<sup>23</sup> También aquí la atención crítica italiana parece fijarse sobre todo en el tratamiento de los materiales tradicionales que, en este caso, se percibe como poco riguroso. Hablando de Los Calchakis, durante una charla radiofónica en 1974, el etnomusicólogo Diego Carpitella juzgaba «per lo meno ambigui» sus modos de acercarse al patrimonio tradicional y sugería que ese tipo de *revival* comportaba un exotismo que suele alimentarse de la ignorancia del público (Carpitella 1992, 61-2).<sup>24</sup>

En estos acercamientos se puede reconocer el eco del debate coetáneo acerca del *folk revival* italiano, más centrado en la función social (contracultural y antiburguesa) de la música popular en el presente que en el conocimiento de su riqueza, también estética, organológica, etc. Para el público corriente, en cambio, sin menoscabo de la innegable importancia de los factores éticos y políticos vinculados a la música, el impacto con la música 'chileno-andina' significó también, o sobre todo, el hallazgo de un mundo sonoro nuevo y fascinante, ventana abierta a un macrocosmos cultural casi desconocido.

<sup>22</sup> Pestalozza, Luigi (1975). «Folk: l'esempio degli Inti-Ilлимani». *Rinascita*, 34, 29 agosto, 36.

<sup>23</sup> Una breve pero interesante reseña de la discografía *folk* latinoamericana disponible en aquel entonces se encuentra en Candito, Mimmo (1975). «Musica latinoamericana tra politica e folclore». *La Stampa*, 31 luglio.

<sup>24</sup> El texto de Carpitella, hoy recopilado en volumen, procede del programa radiofónico *Ethomusicologica*, transmitido originariamente en 1974.

La falta de un marco cultural de referencia donde encasillar los nuevos descubrimientos sonoros, a menudo casuales y fragmentarios, dificultaba la tarea de interpretarlos y contextualizarlos de forma verídica. Lo mismo ocurría, paralelamente, en el campo de la literatura. Escribiera Tedeschi, en el ensayo citado al principio, que la literatura hispanoamericana hacía referencia a una realidad desconocida por los lectores italianos, quienes por lo tanto se veían obligados a recurrir a una serie de imágenes para alcanzar una representación coherente de la misma:

Quelle immagini che si vengono a sovrapporre fino a costruire un paesaggio spaziale, storico e sociale verosimile emergono però essenzialmente da testi di finzione e solo la collaborazione attiva del lettore così fortemente sollecitato può farli nascere alla realtà, e da tale processo nasce l'immagine dell'America Latina in Italia, destinata, per la sua stessa natura a trasformarsi ben presto in stereotipo. (2006, 166)

Algo parecido ocurría con la escucha de nuestras músicas andinas, ellas mismas, como hemos visto, en varios aspectos, 'textos ficticios'. Solo una activa cooperación en la construcción del sentido, por parte del oyente, permitía la inserción de esos objetos musicales en un mapa andino imaginado. Un ejemplo de dicho esfuerzo de cooperación es el afán de conocimiento de los seguidores de la MA, especialmente aquellos que pasaron de la simple escucha a la interpretación. En los dos testimonios que transcribo a continuación, Felice Clemente, músico fundador del histórico grupo musical andino italiano Trencito de los Andes (hoy convertido en Laboratorio delle Uova Quadre) recuerda la etapa germinal de su conjunto, que se llamaba entonces Los Sicuris:

Inicialmente, aquí en Italia, llegó la música andina de Inti-Illimani, después había otros grupos diferentes que hacían propuestas muy distintas las unas de las otras. Pertenecían todas a la música neofolclórica latinoamericana, pero no se entendía bien cuál era la auténtica, la verdadera. Entonces, pasando de la una a la otra, nuestra búsqueda inicialmente era tratar de entender estos instrumentos que tanto nos impactaban, esos sonidos, de dónde venían, de cuál música, de cuál concepto musical, de cuál estética, de cuál matriz provenían.<sup>25</sup>

En fin, las más alteradas e inexactas informaciones caían como meteoritos, desordenadamente, [...] Luego de una inicial etapa en la cual los únicos maestros fueron los Inti (y se incluía en la gran fa-

<sup>25</sup> Transcripción de un fragmento de la entrevista de Luis Humberto Gramal a Raffaele y Felice Clemente, grabada en Roma en 2013, y accesible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=66Dfdmr1rHo> (2018-09-14). En español en el original.

milia de la 'música andina' también a la música de protesta de los exiliados chilenos), siguió una segunda fase en la cual Los Sicuris empezaron a restringir su campo de acción, dedicándose a la reproducción de las piezas neofolclóricas presentes en la discografía de los Inti[-Illimani] - sobre todo en los discos 'Canto de Pueblos Andinos' I y II, para aquellos que los recuerden - y descubriendo nuevos maestros y nuevos ritmos, sacados, esta vez, del ámbito más específico de la música folclórica, sin trasfondos de compromiso político; música que definiría 'exótica', o bien 'turística', y de la cual ya hablé. (Clemente 1990)

Otro ejemplo concreto de mapas imaginarios, fruto de ese esfuerzo de construcción del sentido, son los programas de concierto de otros conjuntos italianos de música 'chileno-andina', en los que a menudo los dos repertorios-raíces se mezclan. Si bien el de la NCCCh es percibido como más 'político' y el de 'inspiración andina' como más 'folclórico', su convivencia no parece generar conflictos, sino que, más bien, ambos satisfacen el mismo deseo de adentrarse en un mundo musical recién descubierto y aún percibido como algo unitario, homogéneo. En dichos programas<sup>26</sup> predomina con creces la nueva canción, pero con una clara inclinación hacia su vertiente de sonido más andino. Este último dato, que confirma una mayor difusión y prestigio del modelo chileno en la recepción italiana de los setenta, también sugiere algo acerca de la manera de imaginar el subcontinente. En esa mirada volvemos a encontrar reunidos, como ya sucedía en la recepción de la literatura (Tedeschi 2006), la proyección de la utopía revolucionaria de los sesenta hacia un *altrove* latinoamericano y el equipaje exótico de colores y sonidos localistas que lo identifica. La guerrilla del Che en Bolivia, y los antiguos Incas.

## 6 Posdata de los ochenta

Los años ochenta introducen cambios importantes en la situación descrita hasta aquí. Por un lado, llega a Europa una nueva corriente musical andina nacida en los mismos Andes, la llamada 'autóctona'. En principio, serán sobre todo grupos bolivianos, como Boliviamanta, Aymara, Ruphay, Kollamarca, quienes se proponen recuperar en el espacio folclórico un sonido más cercano a las fuentes rurales e indígenas, dejando clara la distancia que las separa de la estética cosmopolita europea. Los seguidores italianos dan cuenta de este cambio estratégico y, con la

<sup>26</sup> Me refiero aquí a programas de conciertos de los grupos Jach'a Uru (Milán), L'altrosuono (Nuoro) y Cantolibre (Venecia), presentados entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, recuperados en los archivos personales de integrantes de dichos grupos. La memoria oral de los músicos de otros conjuntos recuerda programas de perfil muy parecido.

**Figura 2** Caricatura del entonces alcalde de Roma, Ignazio Marino, aparecida en la portada del diario *Libero* (05 junio 2015)



ruptura de la representación unitaria del mundo musical andino-latinoamericano, sus trayectorias empiezan a separarse: unos permanecen más fieles a su modelo 'chileno', popular y urbano; otros en cambio deciden explorar aquel mundo musical andino que estiman más valioso y auténtico. Un caso extremo de esta segunda vertiente es el afamado conjunto romano *Trencito de los Andes*, hoy en día reconocido como uno de los mejores conjuntos musicales andinos a nivel mundial.

Por otra parte, en el marco general del 'reflujo' que afectó a la sociedad italiana de los ochenta, al mermar la extraordinaria tensión ética colectiva de la década anterior, también el interés masivo hacia lo latinoamericano fue menguando considerablemente, por lo que esta 'nueva ola' andina no llegó a tener una repercusión masiva comparable con la de la década anterior, sino que se instaló entre las distintas vetas de las 'músicas del mundo', o *world music*. Por esta razón, el viraje hacia lo autóctono no hizo brecha en el imaginario colectivo y nunca llegó a borrar del todo el estereotipo andino fraguado en los setenta [fig. 2].<sup>27</sup>

En estas páginas me he centrado únicamente en determinados aspectos de la circulación de la MA en el contexto italiano de los setenta, especialmente desde el punto de vista de la escucha local, para reconstruir dinámicas de interpretación y resignificación de esta música. Sería oportuno extender el terreno de la investigación a la recepción de otros géneros musicales latinoamericanos coetáneos y preguntarnos qué lugar ha ocupado cada uno de ellos en la escena musical italiana, y si dejaron en ella alguna huella reconocible.

**27** El dibujante de *Libero*, diario de orientación derechista, estigmatiza al alcalde izquierdista de Roma quien – durante una visita oficial de la presidenta de Chile, Michelle Bachelet, acompañada por Inti-Illimani – estuvo cantando canciones junto a los músicos del grupo chileno. Marino es representado como un novel Nerón, insensible a los problemas de la Urbe, simbolizados por el Coliseo en llamas. Llama la atención que la 'conexión chilena' del alcalde se represente una vez más con la parafernalia andina más típica: el poncho de rayas, el gorro *chullo*, la flauta de Pan.

De momento, me parece razonable creer que esta música, a pesar de ciertos límites y de los desajustes que se produjeron en el proceso de su recepción y resignificación, ofreció al público italiano una clave nueva y atractiva para entender lo popular. Con su naturaleza en vilo entre arcaísmo folclórico y actualidad social, su halo de supuesta autenticidad, sus formas y sonoridades nada corrientes, supo activar una escucha del folclore sensible a su dimensión musical estética, abriendo espacios de fruición más allá de la investigación etnomusicológica y del canto social militante.

## Bibliografía

- Aravena Décart, Jorge (2011). *Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)* [these de doctorat]. Besançon: Université de Franche-Comté. URL <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01290504/> (2018-03-16).
- Auslander, Philip (2006). «Musical Personae». *TDR: The Drama Review*, 50(1), 100-19. URL <https://muse.jhu.edu/article/197242> (2018-09-02).
- Borras, Gerard (1992). «La 'musique des Andes' en France: 'l'Indianité' ou comment la récupérer». *Caravelle*, 58(1), 141-50. URL <https://doi.org/10.3406/cav.1992.2491>.
- Carpitella, Diego (1992). *Conversazioni sulla musica: 1955-1990: lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Carrera, Alessandro (2014). *Musica e pubblico giovanile: l'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*. Bologna: Odoya.
- Clemente, Felice (1990). «Albores». *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 12 settembre. URL <http://www.illaboratoriodelleuovaquadre.com/2017/09/12/albori/> (2018-09-10).
- Clemente, Felice; Clemente, Raffaele (2015). «Música andina». URL <https://cuscovivo.wordpress.com/2015/11/30/musica-andina/> (2018-09-10).
- Gavagnin, Stefano (2015). «'Cercando la nostra musica'. Note sulla appropriazione della Nueva Canción Chilena nell'Italia degli anni '80». Illiano, Roberto (ed.), *Protest Music in the Twentieth Century*. Turnhout: Brepols, 207-36.
- Gavagnin, Stefano (2018). «Andanzas italianas de El Humahuaqueño en los años 50. Contribución a una biografía social de la canción». Eli Rodríguez, Victoria; Torres Clemente, Elena (eds), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad española de Musicología, 428-51.
- Godoy Aguirre, Mario (s.d.). «Hacia la redefinición de la música andina». URL <http://www.culturaenecuador.org/artes/musica/148-hacia-la-redefinicion-de-la-musica-andina.html> (2019-09-04).
- González, Juan Pablo (2012). «Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada». *Cuadernos de música iberoamericana*, 24, 175-86.
- Guarnieri, Luigi; Stabili, Maria Rosaria (2004). «Il mito politico dell'America Latina negli anni Sessanta e Settanta». Giovagnoli, Agostino; Del Zanna, Giorgio (a cura di), *Il mondo visto dall'Italia*. Milano: Guerini e associati, 228-41.
- Miranda, Héctor; Miranda, Ana María (2004). *Los Calchakis: La mémoire en chantant*. Paris: François-Xavier de Guibert.

- Molina Palomino, Pablo Alberto (2018). «¿Eso es tradicional? Contexto, geografías y trayectorias musicales en la construcción de una noción sobre lo 'tradicional'. El caso del Trío Los Cholos en Lima Metropolitana». *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, 36(40), 71-96. URL <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/16491> (2018-09-03).
- Mosca, Umberto [1975] (2016). «Il dibattito sulla musica popolare (III)». Platinno, Goffredo (a cura di), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*. Milano: il Saggiatore, 367-70. Ed. or.: *Fronte popolare*, 36, 19 ottobre 1975, 21-2.
- Rios, Fernando (2008). «La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción». *Latin American Music Review*, 29(2), 145-81.
- Rodríguez Aedo, Javier (2015). «Exile, dénonciation et exotisme: la musique populaire chilienne et sa réception en Europe (1968-1989)». *Monde(s)*, 8(2), 141-60. URL <http://www.cairn.info/revue-mondes-2015-2-page-141.htm> (2018-07-23).
- Rodríguez Aedo, Javier (2018). «Représentations de l'américanité en contexte global. Le cas de la musique populaire chilienne en Europe». *Travaux et documents hispaniques*, 9. URL <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=223> (2019-09-03).
- Rolle Cruz, Claudio (2010). «Gli Inti-Illimani e l'Italia. I primi mesi». Nocera. Raffaele; Rolle Cruz, Claudio (a cura di), *Settantatré. Cile e Italia, destini incrociati*. Napoli: Think Thanks, 141-66.
- Salinas, Horacio (2013). *La canción en el sombrero: historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Tedeschi, Stefano (2006). *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*. Roma: Nuova Cultura.
- Turino, Thomas (2008). *Music in the Andes. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- Van der Lee, Pablo (2000). *Andean Music from Incas to Western Popular Music* [doctoral dissertation, incomplete]. Göteborg: Göteborg University.