

Gavagnin, Stefano. "El éxito diferente. Recepciones italianas de la Nueva Canción Chilena en los años 1970". *Anclajes*, vol. XXV, n.º 2, mayo-agosto 2021, pp. 59-75. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2525>

EL ÉXITO DIFERENTE. RECEPCIONES ITALIANAS DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA EN LOS AÑOS 1970

Stefano Gavagnin

Sapienza Università di Roma
Italia
st.gavagnin@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6022-8096

Fecha de recepción: 20/04/2020 | Fecha de aceptación: 30/08/2020

Resumen A lo largo de los años 1970, los artistas exilados de la Nueva Canción Chilena —*in primis* el conjunto Inti-Illimani— promovieron en Italia la escucha masiva de algunos géneros musicales *folk* latinoamericanos. El discurso que acompañó el éxito chileno en los medios de comunicación italianos de la época nos muestra una escasa insistencia en lo manifiestamente exótico y, en cambio, cierto afán por reconocer en aquella propuesta musical un proyecto de renovación del canto social, compartido por la cultura izquierdista italiana de entonces, y del cual la Nueva Canción Chilena parecía ser una realización adelantada y modélica. A través del examen de documentos de la época, de distinta naturaleza, entendemos cómo el éxito otorgado a las músicas chilenas/andinas está vinculado no solamente a los consabidos factores políticos, o a la fascinación de un sonido novedoso, sino también a la capacidad de algunos artistas para generar interacciones en el espacio de recepción abierto por el exilio.

Palabras clave: Inti-Illimani; Música popular; Exilio; Italia; Chile.

Different Success. Italian Reception of the New Chilean Song in the 70s

Abstract: Throughout the 70s, exiled artists of the New Chilean Song —*in primis*, the band Inti-Illimani— promoted a mass audience of Latin American folk music genres. In the discourse that accompanied Chilean success in the Italian media of the time, we find little insistence on explicit exoticism. Instead, in the newly imported musical genres, there is a certain desire to acknowledge a project of renewal regarding social song, shared by the Italian leftist culture of that time. The New Chilean Song seemed to be an advanced and exemplary realization of that project. By examining a wide range of documents from that time, we understand how the success attributed to Chilean / Andean music in Italy is linked not only to well-known political factors or to the fascination for that novel sound, but also to the ability of some artists to generate interactions in the reception context opened as a result of exile.

Keywords: Inti-Illimani; popular music; exile; Italy; Chile.



O sucesso diferente. Recepções italianas da Nova Canção Chilena nos anos 1970

Resumo: Durante os anos 1970, os artistas exilados da Nova Canção Chilena –principalmente o grupo Inti-Illimani– promoveram na Itália a escuta massiva de alguns gêneros musicais *folk* latino-americanos. O discurso que acompanhou o sucesso chileno nos meios de comunicação italianos da época nos mostra uma escassa insistência no que é manifestadamente exótico e, por outro lado, certo desejo por reconhecer naquela proposta musical um projeto de renovação do canto social, compartilhado pela então cultura italiana de esquerda e do qual a Nova Canção Chilena parecia ser uma realização avançada e exemplar. Por meio da análise de documentos da época, de diferentes naturezas, podemos entender como o sucesso das músicas chilenas/andinas está relacionado não apenas aos fatores políticos consabidos, ou ao fascínio de um novo som, mas também à capacidade de alguns artistas de gerar interações no espaço de recepção aberto pelo exílio.

Palavras-chave: Inti-Illimani; Música popular; Exílio; Itália; Chile.

■ **P**ermanece disseminada en la sociedad italiana cierta memoria de la llamada “música chilena”, es decir, del repertorio de canciones comprometidas y de raíz folclórica, especialmente andina, que los artistas de la Nueva Canción Chilena (NCCh) exportaron en su exilio tras el golpe militar de 1973. En Italia, el público identificó esa música mayoritariamente con el conjunto Inti-Illimani, cuyos integrantes vivieron exiliados en este país entre 1973 y 1988. No hace falta ahondar mucho en los discursos de músicos, políticos, académicos y ciudadanos de a pie – todos ellos jóvenes en los años 70– para que dicha memoria colectiva asome cual testimonio de la huella que esa expresión del exilio chileno dejó en toda una generación. Sin embargo, si bien algunos autores (los más recientes: Fanelli 95; Tomatis 438) han aludido a la importancia de la influencia chilena en la escena musical italiana de aquella época, no se ha realizado hasta el día de hoy ningún estudio que enfoque específicamente este fenómeno.

El éxito notorio de los Inti-Illimani en Italia no se puede atribuir tan solo a la contingencia política –permeada de solidaridad con la causa democrática chilena– o a la cualidad agradable y novedosa de su sonido. De los periódicos de los 70 y del testimonio de músicos y seguidores del género¹ emerge que, más allá de la innegable importancia de ambos factores, resultó determinante el reconocimiento, por parte de la opinión pública italiana, de un *modelo chileno* de canción, que este *ensemble* encarnó cabalmente.

1 El presente artículo se funda en datos que proceden en su mayoría de la investigación llevada a cabo en el marco de mi tesis doctoral, acerca de un amplio fenómeno de emulación y apropiación de los géneros *folk* popularizados por la NCCh, por parte de músicos italianos (Gavagnin, *Musica dell'Altro e memoria di Sé. I gruppi italiani di musica cilena/andina*). Tanto las pesquisas en el terreno de la prensa periódica como las entrevistas a músicos o la recopilación de los datos discográficos, cuando no se indique otra fuente distinta, forman parte de dicho trabajo doctoral.

En la primera parte de este trabajo hago una breve reseña de la presencia de la NCCh en Italia, sus antecedentes y su marco. Seguidamente, examino algunos testimonios de la recepción italiana de los años 1973-1978, es decir, del momento en que se produjo la más intensa consonancia entre la música de los exiliados y la sociedad de acogida. Esta contribución solo pretende brindar sugerencias para seguir investigando en este campo, en pos de un conocimiento más profundo tanto de la escena musical italiana de los 70 como de una etapa de la NCCh, la del exilio, poco estudiada aún.

La NCCh en Italia: antecedentes y contexto

El imaginario latinoamericano que circuló por Europa a lo largo del siglo pasado le debe mucho a la música popular: en las primeras décadas le tocó al tango, mientras que entre los 40 y los 50 tuvieron su momento los géneros “tropicales”. En los años 60 llegaron a afirmarse paralelamente la *bossa nova* y las músicas de inspiración andina y luego, en los 70, se impuso la Nueva Canción, con su apuesta por el compromiso social. A partir de los 50, figuras influyentes como el argentino Atahualpa Yupanqui y la chilena Violeta Parra —que ya en su propio medio habían sido intermediarios entre culturas rurales y urbanas— actuaron como *pasadores* entre América Latina y Europa de una cultura popular de raíz folclórica y de contenido social. Los *pasadores* son figuras anfibia que no se limitan a exhibir su alteridad cultural en el escenario, sino que crean un nivel nuevo, de síntesis entre los dos mundos que ponen en contacto².

[El pasador es] un sujeto capaz de transitar de un modelo cultural a otro, convirtiéndose en un agente privilegiado de transmigración simbólica de sistemas sociales de sentido [...] no es un transeúnte. No está de paso por un lugar sino, más bien, establecido entre dos lugares que no pueden ya ser percibidos como lo serían si no hubiese un vínculo entre ellos. [...] Abre así un espacio nuevo en el que distintos sistemas sociales de sentido pueden reconocer fuera de sí, como propias, ciertas funciones simbólicas”. (Castillo Fadic 39)

Por lo que a Italia respecta, a lo largo de los 60 gozaron de amplia notoriedad dos figuras señeras de la canción autorial brasileña, Chico Buarque de Hollanda y Vinicius de Moraes, quienes colaboraron activamente con la industria cultural italiana. En la vertiente *folk*, en cambio, la presencia en vivo más interesante fue quizás la del pintor y *folksinger* chileno Juan Capra, que vivió entre Roma y París

2 El etnomusicólogo Laurent Aubert llama *passeur* a músicos de la talla de Ravi Shankar y Nusrat Fateh Ali Kahn, capaces de hacer dialogar las tradiciones extra-occidentales que alimentan sus propias raíces con la escucha cosmopolita occidental. Javier Rodríguez Aedo aplica la misma categoría a los dos mayores grupos de la NCCh: Inti-Illimani y Quilapayún. Según este estudio, ambos conjuntos, que a partir del golpe militar de 1973 se convirtieron en representantes del Chile democrático en su exilio (respectivamente en Italia y Francia), venían cumpliendo el papel de pasadores culturales tanto en Europa como en América Latina, ya desde finales de los 60.

de 1964 a 1970. Su estilo escueto y áspero – que hacía referencia al de Violeta Parra– impresionó a los exponentes italianos del *folk revival*, pero su relativa notoriedad no rebasó los límites de un restringido público de aficionados a este género musical. Serían en cambio los artistas exiliados de la NCCh quienes, en los años 70, actuarían de *pasadores*, impulsando la escucha masiva de un repertorio folclórico y popular latinoamericano – mezcla de nueva canción y música andina–, casi un doble musical del contemporáneo *boom* literario de escritores como Jorge Luís Borges, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Manuel Scorza.

Los italianos identificaron la NCCh de forma casi exclusiva con el grupo Inti-Illimani, que durante los quince años de su estadía en Roma grabó doce álbumes de estudio y uno *live*, y alcanzó madurez artística y profesional. Fueron “pasajeros” del exilio en el mismo país también otros artistas chilenos, como Charo Cofré, Hugo Arévalo, Marta Contreras, Inés Carmona, los conjuntos Icalma, Millantu y Aucán de Chile (estos dos últimos, nacidos en la diáspora), pero su influencia en el contexto fue netamente menor. Pese a residir en Francia, también el conjunto Quilapayún y los hermanos Isabel y Ángel Parra tuvieron cierta repercusión en los primeros años. En total, entre 1973 y 1988 se publicaron en Italia más de cincuenta LPs atribuibles a la NCCh, con su máxima concentración en el lapso 1973-1977.

En el nuevo contexto, la NCCh ocupó un espacio brindado principalmente por las redes culturales de los partidos izquierdistas y de los sindicatos. En ese espacio, los Inti-Illimani compartieron infinitas veces escenarios con los comprometidos intérpretes del canto social y *folk revival* autóctono: Nuovo Canzoniere Italiano, Canzoniere Internazionale, Canzoniere delle Lame, etc. Con ellos, los chilenos estrecharon a menudo relaciones de solidaridad y amistad, pero no llegaron a interactuar en lo musical. Pese a cierto paralelismo entre los dos movimientos, las diferencias eran sustanciales, y en cierta medida contribuyeron al éxito impactante de los recién llegados³.

NCCh y Nuovo Canzoniere Italiano compartían un enfoque ideológico de inspiración marxista⁴, según el cual el folclore –en cuanto expresión de las clases subalternas– se valoraba sobre todo por su carga antagónica respecto a la cultura hegemónica burguesa. Por lo tanto, ambos reconocían en él un material fundamental a la hora de edificar una contracultura popular contemporánea, impregnada de conciencia revolucionaria de clase. Los dos movimientos, sin embargo, diferían sustancialmente en la forma de tratar ese material, tanto a la

3 Hubo mayor afinidad estética con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, un *ensemble* que, bajo la dirección del compositor e investigador Roberto De Simone, propuso una elaboración estilizada de la música tradicional del Sur de Italia. Aun así, la primera colaboración con De Simone solo se dio con la participación de Inti-Illimani en su obra *Cantata per Masaniello*, “per soli, orchestra e Inti-Illimani”, estrenada en el Teatro Mercadante de Nápoles, en diciembre de 1988.

4 En el caso de Italia, por ejemplo, fue determinante la influencia de los ensayos de Antonio Gramsci sobre cultura nacional y folclore.

hora de reproducirlo como a la de verterlo en nuevas creaciones. Los italianos, por un lado, privilegiaban el mensaje contestatario explícito vehiculado por el texto de las canciones, por encima de la carga de alteridad implícita en los mismos lenguajes musicales. Por otro lado, eran poco propensos a reelaboraciones estéticas y, de acuerdo con la sociología de Theodor W. Adorno, hostiles a la industria cultural.

La NCCh, en cambio, había elegido el camino de la hibridación de géneros y niveles culturales, vertiendo en un solo género-contenedor, homogéneo y a la vez diverso, materiales folclóricos, populares y doctos. Ponía mucho énfasis, además, en los componentes musicales; especialmente, en el empleo de una heterogénea instrumentación “étnica” que, en realidad, había sido normalizada de acuerdo con parámetros estéticos occidentales. Los primeros discos italianos de Inti-Illimani –con su repertorio de canción de autor, música instrumental y folclore andino– no solo reflejaban perfectamente dichas cualidades, sino que, como muy acertadamente indica Claudio Rolle Cruz, alcanzaban un excelente equilibrio entre compromiso político y calidad musical y literaria, por sus arreglos esmerados y por sus textos ajenos al panfletismo. De ese modo, los chilenos conseguían superar la dicotomía entre las esferas de escucha público-política y personal-existencial que afectaba a los consumos musicales de los jóvenes italianos en ese entonces (Carrera; Fanelli), o al menos la manifestaban de forma más difuminada.

Un “éxito diferente”

Desde el primer momento, la opinión pública italiana vio en la nueva canción y en sus intérpretes no una simple banda sonora, instrumento de la propaganda solidaria, sino unos protagonistas de la historia y un ejemplo modélico de canto popular contemporáneo. Encontramos buena muestra de ello en el llamamiento en favor de los músicos perseguidos por la dictadura firmado por el conjunto Canzoniere Internazionale y publicado en *L'Unità*, diario del Partido Comunista italiano (PCI), el 27 de octubre de 1973, mes y medio después del golpe:

Perché cantare e fare musica era (ed è per quelli che, fortunatamente, come i Quilapayún e gli Inti-Illimani, si trovavano qui in Europa al momento del colpo di stato) fare cultura, educare, fare politica. essere nella lotta per la costruzione del socialismo. “Povero il cantore che non arrischia la propria voce per non rischiare le propria vita” cantava Ángel Parra⁵. I cantanti popolari cileni hanno dimostrato, pagando anche con la vita, che essere artisti non significa rimanere estranei alla realtà delle grandi trasformazioni sociali. Questo loro insegnamento non può lasciarci indifferenti. (Canzoniere Internazionale 9)

5 La cita hace referencia a la canción “Pobre del cantor”, del cubano Pablo Milanés, interpretada también por Ángel Parra. El verso dice en realidad “Pobre del cantor de nuestros días / que no arriesgue su cuerda / por no arriesgar su vida”.

El tema de la implicación personal de los artistas en las luchas sociales halló pronto su ejemplar encarnación en Víctor Jara, el cantautor asesinado por los militares chilenos en los días del golpe. En enero de 1974, *L'Unità* dedicó a Jara cinco artículos. Entre ellos, destaca un retrato del artista firmado por Luigi Nono, célebre compositor y a la vez miembro del comité central del PCI. En su recuerdo, Jara no es solo un mártir de la causa, sino también una figura emblemática (junto con Violeta Parra) de toda una generación de intelectuales latinoamericanos cuyo quehacer cultural se identifica con su militancia política y social.

Además, en la mirada de la prensa izquierdista italiana, la NCCh fue adquiriendo un valor ejemplar y pedagógico, al imaginar la contribución que podía ofrecer en el nuevo contexto. Efectivamente, el encuentro entre la solidaridad con Chile y una sincera curiosidad e inclinación hacia las expresiones culturales latinoamericanas creó nuevas formas de fruición por parte del público italiano. Con los grupos chilenos, los repertorios de *folk* y de canto social alcanzaron por primera vez una audiencia masiva –llenando espacios performativos inusuales hasta ese momento, como las grandes instalaciones deportivas– y accedieron, por otra parte, a ámbitos usualmente reservados a la cultura “alta”.

Ambas circunstancias coincidieron en el emotivo concierto solidario que Inti-Illimani y Quilapayún protagonizaron en la Arena de Verona, el 6 de septiembre de 1975 (figura 1), frente a una audiencia de 30.000 personas, tan multitudinaria como correcta e implicada, según el relato de la prensa, “con l'autodisciplina che deriva dalla comprensione che ciò che si sta facendo ha un profondo valore” (Campesato 2). Un año antes, los mismos artistas se habían presentado en el marco de la Bienal de Venecia, cuyo programa contó con una importante sección dedicada a la resistencia chilena. También en esa ocasión, los comentarios de la prensa destacaron la función pedagógica de la presencia de los cantores chilenos en beneficio de la sociedad que los acogió:

Proprio il Cile ha animato invece durante più d'una settimana [...] un crescendo di iniziative le quali hanno toccato e scosso strati della popolazione veneziana da sempre rimasti estranei alla Biennale, alle manifestazioni della cultura e dell'arte. Attorno alla forza mobilitante della solidarietà democratica con il popolo cileno, è stato possibile compiere una grande, autentica operazione di cultura: dimostrare come l'arte – la pittura dei “muralisti”, la musica di Becerra, degli Inti Illimani, dei Quilapayún– sia espressione della vita e dell'esperienza di tutti, un aiuto tangibile, diretto, alla lotta per una umanità più libera e migliore. (Passi 3)

Gracias a la interacción entre los artistas exiliados y el público solidario, parecía surgir una nueva modalidad en la fruición de la cultura popular, permeada de eticidad. La prensa de orientación democrática –desde el diario comunista *L'Unità* hasta los moderados *La Stampa* y *Corriere della sera*– tomó nota del asunto. A veces, dicha interacción alcanzaba un verdadero sincretismo de la es-



Figura 1: afiche del concierto en la Arena de Verona.

Fuente: bibliotecamuseodelamemoria.cl.

cucha, como indica la siguiente crónica de una actuación de Inti-Illimani que tuvo lugar en Florencia, en la *Festa nazionale de l'Unità*, coincidiendo con el segundo aniversario del golpe de estado⁶.

Una sera gli Inti-Illimani [...] cantavano sul palco delle Cascine una canzone che diceva “venceremos, venceremos”. Parole che avevano un suono malinconico e struggente, come un presagio di sconfitta, nelle loro voci di esuli. Era la sera dell’11 settembre, anniversario della caduta e morte di Allende. Pioveva. Dal grande piazzale, a poco a poco, migliaia di persone si unirono al canto: “Venceremos, venceremos”. E il coro divenne possente, pieno di orgoglio, le voci degli Inti-Illimani furono sovrappresse. La folla sotto al palco non pensava all’11 settembre cileno, ma al 15 giugno italiano. (Scardocchia 3)

El periodista alude a la avanzada de las izquierdas en las elecciones administrativas del junio anterior, un resultado que en ese momento parece anunciar

6 Las *Feste de L'Unità* son festivales organizados a distintos niveles (nacional, ciudadano y hasta de barrio) por el PCI, para la autofinanciación del órgano oficial de prensa del partido. La red de los festivales representó el más amplio y capilar circuito de las músicas chilenas/andinas en Italia.

un inminente ingreso del PCI en el gobierno nacional, lo que nunca llegará a concretarse. En el relato del *Corriere*, el que había sido el himno electoral allendista, “Venceremos”, coreado por las bases comunistas italianas en un gesto de apropiación y resignificación que supera al homenaje solidario, se convierte en objeto transicional, conectando dos realidades políticas distintas.

Durante el lustro 1973-1978, “i cantori del Cile libero” (Atzeni) son omnipresentes, en eventos masivos (figura 2) así como en una miríada de escenarios locales de menor envergadura. Los Inti-Illimani llegan a ser una presencia familiar para un público en extremo amplio y heterogéneo, apareciendo en medios tan diversos como programas radiotelevisados a nivel nacional y revistas para adolescentes. Inti-Illimani protagoniza un “successo [éxito] diverso” (Passone), porque conjuga de una forma inesperada su vocación política y social y una repercusión en el mercado más bien propia de los géneros de consumo *mainstream*.

Quizás precisamente esta alteración en las acostumbradas dinámicas del éxito haya alimentado ciertas actitudes molestas hacia la “invasión” musical chilena, de las que son buena muestra la célebre condena por parte del cantautor Lucio Dalla en su canción “Il cucciolo Alfredo” (“il complesso cileno affisso sul muro / promette spettacolo, un colpo sicuro. / La musica andina, che noia mortale, / sono più di tre anni che si ripete sempre uguale”), o la provocadora entrevista de Dario Salvatori, un joven conductor y crítico musical, al grupo Inti-Illimani, emitida en 1977 por la televisión nacional (RAI 1). En ambos casos, subyace un patrón de rechazo que oscila ambiguamente entre lo estético (la música es tildada de “aburrida” y “fea”) y lo ideológico (se reprocha a los músicos una supuesta explotación “profesional” de su condición de exiliados). En la margen opuesta al rechazo, surgieron relatos de afinidad, celebrando la hermandad entre los exiliados y la población italiana. El escritor sardo Sergio Atzeni, por ejemplo, descubre en el canto chileno afinidades con las aspiraciones libertarias y autonómicas de su pueblo de Cerdeña:

I giovani e gli operai cagliaritani, i contadini e i pastori dell'interno, le popolazioni del nord e del sud dell'isola [Cerdeña], accoglieranno e comprenderanno appieno la musica e il messaggio degli otto cileni⁷. Anche noi portiamo avanti una precisa richiesta di autonomia, che è coscienza del nostro essere sardi, del nostro esserlo dalla parte del progresso. È simile dunque il motivo fondamentale del loro fare musica come del nostro, come di quello della maggior parte delle genti del mondo. [...] suoni che sono sì tipicamente cileni, ma appartengono alla coscienza di tutti gli sfruttati e di tutti gli oppressi del mondo, alla loro volontà (32).

En la primera mitad de los 70, Italia era un país atravesado por grandes movilizaciones colectivas, luchas obreras y movimientos estudiantiles, que alimentaban una tensión reformadora de la sociedad civil y de las instituciones. En

7 El autor se refiere a los seis integrantes del grupo, acompañados por Isabel Parra y Patricio Castillo.

ese marco, la experiencia política de Chile sugirió paralelismos con la situación italiana, alentando a la dirigencia del PCI a imaginar un “compromiso histórico” con las fuerzas centristas católicas, a fin de conjurar el peligro de derivas autoritarias y golpistas de estilo latinoamericano. Sin embargo, entre 1977 y 1978, un cambio radical en la escena política y social hizo implosionar la burbuja del “éxito diferente” de las músicas chilenas/andinas. La escalada de los dos terroristas —el neofascista y el de las *Brigate Rosse*— congeló el desarrollo progresista de los años anteriores, contribuyó al fracaso del “compromiso histórico” y profundizó la brecha entre los partidos de la izquierda institucional y los movimientos juveniles y alternativos de la “nueva izquierda”. El desencanto político mermó el interés del público hacia la música comprometida en general y también hacia la causa chilena. La NCCh, que además quedaba estrechamente vinculada a nivel simbólico con la izquierda institucional, sufrió las consecuencias de este giro.



Figura 2: emblemática imagen del conjunto Inti-Illimani, actuando en Florencia, frente a un público multitudinario, en septiembre de 1975. Fuente: carátula del disco Inti-Illimani 4, Hacia la libertad (archivo del autor).

Paradójicamente, al mismo tiempo que la crítica reconocía en las nuevas producciones discográficas de los Inti-Illimani una apreciable autonomía estética con respecto al relato político (Colangeli), las crónicas indican que “l’immagine

dei sei musicisti andini in poncho rosso appartiene a un'epoca della quale (per quanto recente) ci si trova stupiti a domandare, scavalcati dagli avvenimenti, che cosa sia rimasto. Gli Inti-Illimani ci si accorge di averli arrotolati un po' come una vecchia bandiera, che si tiene nell'armadio per le grandi occasioni" (Di Giorgio 25).

“Dos sures distantes tan solo en el mapa”

En el verano de 1976, cuando la bandera de los Inti-Illimani aún seguía flameando, el cineasta Ugo Gregoretti rodó el documental *Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*, emitido por la cadena nacional RAI 2 el 15 de mayo del siguiente año. La obra de Gregoretti merece que nos detengamos en ella, por su original enfoque de la relación entre el *ensemble* y la sociedad italiana.

La película se rodó con ocasión de un concierto de Inti-Illimani en las comarcas del Sannio y del Matese, un territorio profundamente rural y arcaico del sur de Italia. Los músicos chilenos permanecieron allí durante unos días, dialogando con los lugareños acerca de sus tradiciones campesinas y de episodios de su historia social, como la “marcha del hambre”, una protesta popular acontecida solo veinte años antes en la aldea de San Bartolomeo in Galdo. Como “agitadores” de la memoria histórica local, los visitantes chilenos trasladaron el recuerdo colectivo de la marcha de 1957 a un mural, pintado al estilo de las *brigadas* de la Unidad Popular, lo que impulsó un debate entre las nuevas generaciones y quienes habían vivido el acontecimiento.

Una reseña aparecida en *L'Unità* y firmada por Daniele Ionio nos advierte de que el objetivo de Gregoretti había sido el de

collocare gli Inti-Illimani [...] in una zona sociologicamente atipica per verificare le analogie fra una cultura contadina ancorata alle condizioni di sottosviluppo del terzo mondo, ma anche ai momenti rivoluzionari che danno contenuto al repertorio degli Inti-Illimani, da una parte, e un'altra cultura contadina, anch'essa millenaria, ma che ha conosciuto, a propria volta, il dramma della lotta sociale. (11)

Aunque sea legítimo preguntarse en qué medida el conjunto chileno, a pesar de su matriz urbana, podía ser el vocero de un mundo campesino e indígena, es cierto que Gregoretti, arrimando aquellas dos culturas para hacer brotar analogías subyacentes, consiguió generar una mirada no convencional sobre los Inti-Illimani, intuyendo sus potencialidades como catalizadores de “un fraterno incontro tra due sud lontani solo sulla carta geografica” (Ionio 11).

El interés de la película, por lo que aquí atañe, no reside solamente en los contenidos explicitados durante los diálogos entre los *Inti* y los paisanos del Sannio y del Matese, sino también en el tratamiento que el cineasta reserva a los materiales musicales. El charango, por ejemplo, es presentado como un símbo-

lo de la resistencia cultural de los pueblos nativos americanos a la penetración cultural española, en cuanto fruto de la apropiación de artefactos hispánicos a la estética amerindia. Acto seguido, el sonido de dicho instrumento musical andino se sobrepone a imágenes de la Fiesta del trigo de Foglianise, con sus llamativos carros procesionales, también fruto de (otros) sincretismos culturales⁸. “Non sappiamo se l'accostamento charango-processione sia stato in tal senso occasionale”, remarca Ionio en su reseña, “ma certo è che ha assunto un preciso e simbolico significato: i materiali e il loro uso, la forma e il sentimento, fino al rapporto di analogie e contrasti tra momenti differenti della storia e delle condizioni socio-ambientali” (Ionio 11).

El periodista concluye que Gregoretti no cae en la “trampa” de explotar la música como mera banda sonora, “neppure per aggiungere ‘atmosfera’ al paesaggio”, por estar más interesado en mantener el contacto con la realidad. A mi juicio, Gregoretti manifiesta así una actitud antiexótica, ajena a los relatos asociados a menudo al folclore musical latinoamericano y, especialmente, a la música andina. Esta última ha sido frecuentemente vinculada a un imaginario pseudoarquelógico, evocativo y misterioso (Borras; Gavagnin, “Entre los Incas y el ‘Che’”). Gregoretti, en cambio, nos presenta a los *Inti* mientras participan como invitados en una comida comunitaria de una familia patriarcal campesina: durante el convite los músicos agasajan a los anfitriones con un célebre tema de su repertorio andino: “Fiesta de San Benito”. Lejos de enfatizar el aspecto evocativo de la música, el entorno y los diálogos entre los integrantes del grupo y la gente del lugar consiguen borrar cualquier halo de exotismo.

“Mai come in questa occasione due culture così geograficamente distanti ci sono apparse tanto vicine”, comenta la voz *en off* de Gregoretti, al comienzo de la secuencia, y no cabe duda de que el encuentro se celebra bajo el alero de una total “normalidad” convival, en la que la alteridad geocultural vehiculada por los Inti-Ilumani se difumina y se confunde en la rural y “doméstica” lugareña, perpetuadora de antiguos rituales. En extrema síntesis, Gregoretti parece decir que “Chile somos nosotros”, y se sirve de los chilenos como de un catalizador capaz de activar en los italianos una mirada extrañada hacia su propia realidad.

“Una medida límpida y arrolladora”

También en la vertiente estética de la recepción detectamos la voluntad de enmarcar lo que no deja de ser la “otredad” de la música chilena en un paradigma de afinidad: la NCCCh es interpretada cual sujeto capaz de proporcionar respuestas originales a cuestiones y demandas compartidas por sus homólogos italianos.

Cual botón de muestra, veamos la reseña que Mimmo Cándito escribió con ocasión de un concierto de Quilapayún, y que apareció en el diario de Turín *La*

8 Ver minuto 2.20 del video de Youtube citado en las referencias.

Stampa, en mayo del 1975. Pese a no ser un crítico musical, el periodista revela cierta familiaridad con la cultura del *folk revival* y una innegable sensibilidad cultural⁹. En plena consonancia con el bagaje teórico del *revival* militante italiano, Cándito atribuye a la NCCh el mérito del rescate del patrimonio tradicional campesino, con su carga contracultural, antiburguesa y, por lo tanto, progresiva, para generar “una nueva expresividad conscientemente proletaria” (8). El periodista también destaca la atención prestada a la historia oral –otro tema fundamental en el movimiento italiano–, remarcando que “sulla spinta rigorosa delle ricerche dal vivo di Violeta Parra [la NCCh] voleva ritrovare le forme originali d’espressione delle classi proletarie, per recuperare un patrimonio insostituibile di atteggiamenti, sensazioni, valori, cronache orali di vita e di fantasia”. A partir del material así recopilado –sigue Cándito– los artistas chilenos han desarrollado

un’elaborazione critica che –con nuovi testi o con arrangiamenti di nuova ricchezza sonora– ha creato un repertorio vastissimo di musica alternativa. [...] Dotati d’un notevole senso di proporzione strumentale, con una finezza interpretativa che poco o nulla concedeva ai compiacimenti dello spettacolo, i Quilapayún hanno suonato, cantato, pronunciato brevi discorsi di lotta e di speranza. Bandiera del Cile oppresso, la carica suggestiva ed evocatrice dei loro canti ha raccontato la storia d’un paese e d’un continente, unendo al filo unico della battaglia per la liberazione i destini antichi e moderni dei popoli di Cuba, Colombia, Ecuador [sic], Bolivia. Le loro canzoni sono materia intrisa di dolore e di speranza, che supera nella tristezza struggente dei suoni della quena o nella irruente accensione del charango i confini e le cronache d’una sola nazione, per farsi patrimonio comune e ideologicamente illuminante. Il tessuto drammatico e gioioso delle strofe e la capacità di forte tensione emotiva della musica trovano una misura limpida e trascinate nello stile del settetto, dove la voce umana è spesso adoperata come strumento orchestrale (8).

Precisamente en esa “elaboración crítica” se sitúa la especificidad del aporte de la NCCh y su valor ejemplar. La reelaboración estética del material popular venía siendo el foco de duras polémicas dentro del *folk revival* italiano, que en general veía con sospecha las prácticas de “arreglo” y estilización, en cuanto concesiones al folclorismo y a la espectacularización¹⁰. En última instancia, se consideraban formas de expropiación y reificación de la cultura popular por parte de la industria cultural capitalista. Para Cándito, en cambio, los Quilapayún encarnan la posibilidad de un equilibrio entre el rigor (“finezza interpretativa che poco o nulla concedeva ai compiacimenti dello spettacolo”) y la valoración de los recursos musicales, con su sentido de la proporción y su carga suggestiva,

9 Mimmo Cándito (1941-2018) fue un reconocido cronista y docente de periodismo. Como corresponsal de *La Stampa* cubrió eventos de crónica internacional (por ejemplo, el fin del franquismo en España), pero en las páginas del mismo periódico se interesó en ocasiones también por la música *folk* y popular, firmando varios artículos dedicados a la NCCh y al folclore latinoamericano.

10 Acerca del intenso debate teórico desarrollado en el seno del movimiento italiano, véase la excelente antología de ensayos y documentos editada por Goffredo Plastino.

evocadora y conmovedora. El resultado es un producto musical de una “mesura límpida y arrolladora”.

Es innegable que el entusiasmo que grupos como Inti-Illimani y Quilapayún despertaron en el público italiano procedía también de la fascinación que ejercían las sonoridades desconocidas de los instrumentos folclóricos y el poder evocador de su música. Esta opinión emerge con incuestionable evidencia en la memoria colectiva de los fans y de los músicos italianos que practicaron esos géneros de los años 70 en adelante (Gavagnin, *Musica dell'Altro*). Llama la atención, sin embargo, que muy a menudo la fascinación de aquellos sonidos “otros” haya ido acompañada de una apreciación de los caracteres de rigor, fineza interpretativa, precisión y claridad ejecutiva; conjunto de valores que parece reenviar al sistema estético de la tradición docta occidental y, por ende, una vez más, a un criterio de afinidad cultural y no de alteridad o primitivismo. A Luigi Pestalozza, musicólogo vinculado al PCI, la interpretación del folclore propuesta por los Inti-Illimani le pareció preferible a las de los folcloristas de su propio país y de los demás latinoamericanos presentes en el mercado italiano, justamente porque “non pretende di rifare l'originale, bensì lo ricrea in una impeccabile formalizzazione curata con la severità di un'indagine rigorosa sui contenuti” (Pestalozza 36).

Pestalozza escribía estas palabras en 1975. Ese mismo año, en una extensa entrevista publicada en *Realismo*, revista del movimiento estudiantil de Milán, los músicos de Inti-Illimani demostraban tener una clara autopercepción de las peculiaridades del canto militante chileno en comparación con las experiencias similares que se daban en el marco italiano y europeo¹¹. Esto declaraba, por ejemplo, Max Berrú, uno de ellos:

Quando per la prima volta siamo venuti a Berlino al Festival della canzone politica¹², ci siamo resi conto che il livello della nostra canzone era molto elevato rispetto a quello degli altri paesi, degli stessi paesi socialisti europei. E questo dipendeva dal rapporto stretto che c'era fra la musica e la classe operaia da un lato e fra la musica popolare e i musicisti del conservatorio in Cile. Per esempio in Italia non esiste, come invece esisteva da noi in Cile, un rapporto fra i musicisti e la classe operaia, le lotte della classe operaia. Anzi in Italia noi abbiamo notato una grande distanza fra la musica popolare e la musica del conservatorio. Noi abbiamo intenzione di realizzare un lavoro in comune con i musicisti italiani, per dare così un contributo anche

11 La apreciación de estas peculiaridades –y, concretamente, de la superioridad estética de la canción política chilena respecto a la europea– aflora también en entrevistas realizadas a Isabel Parra y a los Quilapayún a principios de los años 70 (Rodríguez Aedo 76). Tales valoraciones no solo contribuían a legitimar el modelo militante de la NCCh, sino que implicaban una ruptura –cuando no una inversión– del esquema tradicional centro-periferia en las relaciones entre Europa y América Latina.

12 Inti-Illimani participó en el Festival de la Canción Política de Berlín por primera vez en su cuarta edición, en febrero de 1974. Sin embargo, su primer encuentro con sus homólogos europeos e italianos había tenido lugar con anterioridad durante el XI Festival de las Juventudes Mundiales, en agosto de 1973, en la misma capital alemana. Sobre estos aspectos, véase Rodríguez Aedo.

al movimiento della musica popolare in Italia. (“Il dibattito culturale sotto ‘Unidad Popular’” 46)

Si bien estas palabras indican una indudable conciencia del potencial valor modélico de la experiencia chilena en su nuevo contexto de exilio, hay que admitir que los propósitos acerca de una activa colaboración con el medio musical italiano no parecen haber prosperado, tal como vimos al principio de este artículo. Por otra parte, sobre todo en la época cumbre de su “éxito diferente”, el grupo jamás dejó de apostar por su pronto regreso a Chile, y por eso nunca llegó a desarrollar un concreto interés en fundar una “escuela” en el terreno del exilio. Es cierto que miembros de Inti-Illimani proporcionaron a menudo su ayuda a los jóvenes músicos italianos que intentaban emular su repertorio y su *performance*, e incluso llegaron a establecer duraderos vínculos de amistad con algunos de ellos. Sin embargo, el grupo nunca impulsó la creación de formas organizadas en el conjunto de sus aficionados: su público seguía siendo idealmente el pueblo chileno¹³.

Conclusiones y sugerencias para una futura investigación

Discutir en qué medida y con cuánto rigor la música de Inti-Illimani (y de los demás chilenos de la diáspora) reflejaba los referentes folclóricos que la inspiraban, y si ese conjunto tenía (o no) los títulos para actuar como un “vocero” estético del *mundo popular subalterno*, es asunto que no corresponde a las finalidades de este artículo. En cambio, haciendo hincapié en el planteamiento de Castillo Fadic citado al principio, sí voy a remarcar que en aquel producto musical la escucha italiana pudo “reconocer fuera de sí, como propias, ciertas funciones simbólicas” (39). De modo que, hallando en la música de los chilenos al mismo tiempo un objeto novedoso y un conjunto de valores formales compartidos, la crítica italiana se libró de –o por lo menos matizó sensiblemente– la deriva exótica que suele acompañar a los cíclicos descubrimientos europeos de géneros musicales dotados de algún matiz de “otredad”: geográfica, étnica o cultural. Una deriva que bien podía afectar –y afectó de hecho, en otras ocasiones y latitudes– a la dimensión acústico-tímbrica de las músicas indígenas y mestizas del Ande.

La fórmula sociológica y estética de la NCCh coincidió con un conjunto de demandas culturales vigentes en la sociedad italiana del momento. Este hecho posiblemente nos ayude a explicar no solo la enorme repercusión que tuvo el conjunto Inti-Illimani en sus primeros años de exilio, sino también su calar hondo en la memoria italiana y, quizás, la posterior incapacidad, por parte de la mayoría del público, de reformular sus parámetros de escucha, a medida que el proyecto estético del grupo iba evolucionando por un camino propio. De haber

13 Comunicación personal de Horacio Durán, miembro de Inti-Illimani, Verona, 31 agosto 2018.

arribado a Italia solo pocos años más tarde, la NCCh se hubiera encontrado con un panorama muy distinto en el que la peculiar combinación de compromiso social y valores formales que favoreció su éxito tal vez no hubiese tenido la misma entusiasta acogida. Por una parte, porque a finales de los 70 la función “revolucionaria” del artista ya había dejado de ser reputada un imperativo común. Por otra parte, porque también las nuevas generaciones del *folk* local empezaban a valorar la dimensión estética de los lenguajes musicales populares, siguiendo el ejemplo de algunos pioneros autóctonos (la Nuova Compagnia di Canto Popolare, en primer lugar) y, asimismo, de modelos importados. El chileno, sin duda alguna, fue uno de ellos.

Preguntarse en qué medida el ejemplo de la NCCh exiliada ha influido en este cambio de enfoque significa interrogarse sobre cuál ha sido, en definitiva, su legado para la cultura musical del país anfitrión, y sobre si es posible divisar una especificidad italiana en su recepción. Más allá de la resiliencia de una comunidad musical, aún vigente, de seguidores de las músicas andinas y chilenas, o de alguna integración ocasional de elementos tímbricos (el charango, la flauta de Pan) en distintos géneros musicales “pop”, estoy convencido de que existe un legado sumergido, hecho de actitudes y enfoques acerca de los mundos musicales populares y folclóricos. Sacarlo a luz bien podría ser el objetivo de una extensa investigación en el terreno de las músicas italianas de las últimas cuatro o cinco décadas.

La misma investigación permitiría, por otra parte, ampliar el estudio del exilio chileno y su ambivalente significado de doloroso trauma y de oportunidad de desarrollo cultural (Norambuena). El caso ilustrado aquí, sin embargo, no encierra una simple deuda de los exiliados con la sociedad que los acogió, sino más bien un intercambio recíproco de “saberes”, en cuyo entramado el exiliado –morador de un limbo o de una frontera, que ya no pertenece integralmente a un solo lugar– lo convierte en el ideal *pasador* cultural, delineado por Castillo Fadic. Queda entonces, cual asignatura pendiente, el enfoque del mismo fenómeno del lado de los músicos exiliados, para comprobar en qué medida ellos participaron conscientemente en el proceso, y cómo esto influyó en su desarrollo artístico.

Los casos de circulación transnacional, como el de la diáspora chilena de los 70, representan teselas muy relevantes en el complejo mosaico de la Nueva Canción continental latinoamericana. Estoy convencido de que el conocimiento global del fenómeno *novocancionista* no puede prescindir de un estudio comparado de cada una de dichas teselas, a fin de recomponer su extensa red de interconexiones y de mutuas influencias entre los más diversos contextos sociales y artísticos, tanto en el interior del subcontinente latinoamericano como en sus diásporas planetarias.

Referencias bibliográficas

- Atzeni, Sergio. “I cantori del Cile libero”. *Il Messaggero Sardo*, dic. 1974, p. 32.
- Aubert, Laurent. “Les passeurs de musiques: Flux et reflux d’une éthique musicale transculturelle”. *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Seminario internazionale di studi 2003*, 2.^a ed., editado por Giovanni Giuriati, Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati/Fondazione Giorgio Cini, 2019, pp. 25-36, <http://omp.cini.it/index.php/FGCOP/catalog/download/5/4/15-1?inline=1>. Recuperado el 14 de marzo de 2021.
- Borras, Gérard. “La ‘musique des Andes’ en France: ‘l’Indianité’ ou comment la récupérer”. *Caravelle*, vol. 58, n.º 1, 1992, pp. 141-50, *Persée*, <https://doi.org/10.3406/carav.1992.2491>.
- Campeato, Gildo. “Trentamila all’Arena di Verona alla manifestazione ‘per il Cile’”. *L’Unità*, 8 sept. 1975, p. 2.
- Càndito, Mimmo “El pueblo unido canta per migliaia di giovani”. *La Stampa*, 25 may. 1975, p. 8.
- Cantata per Masaniello: Spettacolo concerto di Roberto De Simone per orchestra, soli e Inti Illimani*. Programma di sala, Napoli, Sergio Civita Editore, 1988.
- Canzoniere Internazionale. “Un appello in difesa dei cantanti popolari del Cile”. *L’Unità*, 27 oct. 1973, p. 9.
- Carrera, Alessandro. *Musica e pubblico giovanile: l’evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*. Bologna, Odoja, 2014.
- Castillo Fadic, Gabriel. *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.
- Colangeli, Mario. “Un ritratto con chitarra e nostalgia”. *Radio Corriere TV*, n.º 32, 1979, p. 71.
- Dalla, Lucio. “Il cucciolo Alfredo”. *Com’è profondo il mare*, RCA Italiana, PL31321, 1977.
- Di Giorgio, Alessandro. “Sono vivi gli Inti Illimani?”. *La Stampa*, 15 mar. 1979, p. 25.
- Fanelli, Antonio. *Contro canto: Le culture della protesta dal canto sociale al rap*. Roma, Donzelli, 2017.
- Gavagnin, Stefano. “Entre los Incas y el ‘Che’: El ambiguo indigenismo de la música andina en la Italia de los setenta”. *Biblioteca di Rassegna iberistica*, editada por Susanna Regazzoni y Fabiola Cecere, vol. 14, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019, pp. 196-212. *Edizioni Ca’Foscari*, <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-319-9/015>.
- _____. *Musica dell’Altro e memoria di Sé. I gruppi italiani di musica cilena/andina*. Tesis de doctorado, Universidad de Roma La Sapienza, 2020. IRIS, <https://>

iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/1357077/1347171/Tesi_dottorato_Gavagnin.pdf. Recuperado el 10 de marzo de 2021.

Gregoretti, Ugo, director. *Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*. 1976. *Youtube*, https://youtu.be/AuZF8RptK80?list=PLLUjPuh_65UH1ykrK28CHjW2pr9uzJ10. Recuperado el 10 de marzo de 2021.

“Il dibattito culturale sotto «Unidad Popular»”. *Realismo*, n° 6, 1975, pp. 38–46.

Inti-Illimani. *Inti-Illimani 4: Hacia la libertad*, I Dischi dello Zodiaco VPA 8265, 1975.

Inti-Illimani – Quilapayún – Brigada Pablo Neruda: Per il Cile. Afiche de concierto, 1975, <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl>. Recuperado el 14 de marzo de 2021.

Ionio, Daniele [D.I.]. “Controcanale: I due Sud”. *L’Unità*, 15 may. 1977, p. 11.

Nono, Luigi. “Il canto di Víctor Jara”. *L’Unità*, 12 ene. 1974, p. 3.

Norambuena, Carmen. “El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana”. *Sociohistórica: Cuadernos del CISH*, vol. 23-24, 2008, *FAHCE-UNLP*, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr4382>. Recuperado el 23 de mayo de 2020.

Passi, M. “La Biennale alla prova”. *L’Unità*, 21 oct. 1974, p. 3.

Passone, Sesto. “Inti Illimani. Il successo diverso”. *Ciao 2001*, n.° 3, ene. 1976, pp. 19-20.

Pestalozza, Luigi. “Folk: l’esempio degli Inti-Illimani”. *Rinascita*, n.° 34, 1975, p. 36.

Rodríguez Aedo, Javier. “La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”. *Resonancias*, vol. 20, n° 39, 2016, pp. 63–91, <https://doi.org/10.7764/res.2016.39.4>

Rolle Cruz, Claudio. “Gli Inti-Illimani e l’Italia. I primi mesi”. *Settantatré. Cile e Italia, destini incrociati*, editado por Raffaele Nocera y Claudio Rolle Cruz, Napoli, Think Thanks, 2010, pp. 141-66.

Salvatori, Dario, conductor. *Scena contro scena*, 1977. *Gli occhi cambiano. Teche Rai*, <https://www.raiplay.it/video/2016/12/Cultura-presenta-Gli-occhi-cambiano---Cantare-8e98e8ba-f6b4-44ee-9e9d-0415b9bef775.html>. Recuperado el 10 de marzo de 2021.

Scardocchia, G. “Un festival dove tira aria di governo”. *Il Corriere della Sera*, 16 sept. 1975, p. 3.

Tomatis, Jacopo. *Storia culturale della canzone italiana*. Milano, Il Saggiatore, 2019.