

Reporteros, pasadores y padrinos: (las otras) redes musicales del exilio chileno

Stefano Gavagnin / Laura Jordán González /
Javier Rodríguez Aedo

Introducción¹

El exilio chileno ha sido objeto de una gran cantidad de estudios, principalmente desde la historia, la literatura, la sociología y la ciencia política.² La musicología solo recientemente ha mostrado un interés por comprenderlo en un sentido amplio, más allá de los aspectos meramente sonoros.³ Como experiencia de profundo desarraigo, de una “vida dañada” retomando la expresión de Adorno (2004), el exilio fue vivido como un castigo cuyos efectos interactuaron con las diversas dimensiones que componen la experiencia humana. Mito del exilio o maldición de Ulises: los exiliados debieron repensar su relación con el mundo, reconstruir su existencia, afrontar una realidad muchas veces desconocida, en suma, ser “otros” sin dejar de ser sí mismos. Trauma, duelo, culpa y nostalgia cadenciaron estas “vidas entre paréntesis” (Vásquez y Araujo 1988, 33).

En este texto nos interesa ahondar específicamente en los músicos chilenos y las redes artísticas durante el periodo del exilio. Amistades, cooperaciones, objetivos comerciales, circulación de objetos, informaciones e ideas articularon la densa trama que nutrió las relaciones artísticas y políticas de cantautores, cantautoras y conjuntos musicales en exilio entre 1973 y 1988.⁴ Al interior de estas redes, de geografía variable, no solamente participaron intelectuales latinoamericanos y organizaciones políticas

-
- 1 Agradecemos a Marita Fornaro y Ariel Mamani por la lectura de una versión preliminar y por los comentarios críticos que enriquecieron este artículo.
 - 2 Podemos mencionar a Rojas (2015), Rojas y Santoni (2013), Norambuena (2008) y Del Pozo Artigas (2006).
 - 3 Algunos trabajos recientes son Mamani (2013) y Gomes (2015).
 - 4 Dejamos fuera del análisis la experiencia de los compositores y los intérpretes doctos chilenos en exilio, no solamente por resguardar la extensión del texto, sino también porque su actividad musical estructuró redes diferentes a las aquí descritas. Para profundizar estos aspectos, consultar Gómez Gálvez (2017, 95-232).

formales, sino también otros agentes y otros espacios (no institucionales) heterogéneos. Sin desconocer la importancia de los primeros, en este texto nos interesa reflexionar sobre estas otras relaciones artísticas, construidas un tanto al borde de la actividad musical misma. Fueron “actividades de apoyo”, según enseña Howard Becker (1982), que acompañaron y permitieron que las actividades cruciales de la música y la expresión cultural tuvieran lugar. En su conjunto, ellas representaron capas diferentes pero constitutivas del mismo sedimento que configuró la experiencia histórica del exilio chileno.

De este modo, alejándonos de una mirada centrada en la biografía de tal o cual artista o intelectual, nos detendremos en algunos casos específicos, a partir de los cuales identificaremos la fisonomía de estas redes, las dinámicas y las agencias humanas que las animaron: primero, abordaremos la interacción entre las músicas del exilio y el trabajo de medios escritos y reporteros; luego, nos enfocaremos en la circulación de objetos específicos, como fonogramas e insumos instrumentales, con la participación de agentes que actuaron como pasadores; y, por último, reflexionaremos sobre el rol de apadrinamiento que desempeñaron artistas chilenos experimentados sobre conjuntos musicales emergentes de Europa. Cada una de estas dimensiones fue articulada, a su vez, por una dinámica particular y una orientación distintiva: el reportaje musical tuvo tendencia a estructurarse mediante nodos de alcance transnacional; la circulación de objetos trazó trayectorias en desplazamientos (forzados o no) de personas, quienes portaban casetes e instrumentos en el contexto de la migración; el rol de los padrinos se basó en relaciones bilaterales, como ilustra el apoyo directo de Inti-Illimani y Quilapayún a grupos musicales italianos. Aunque estas dinámicas pueden ser observadas en diversas regiones del mundo, nos centraremos específicamente en el exilio musical en Francia e Italia y consideraremos sus conexiones transatlánticas permanentes con Chile, Latinoamérica y otros territorios. Todos los ejemplos examinados caracterizaron las prácticas musicales de la diáspora chilena y resultaron cruciales para comprender la creación artística y su *performance* eminentemente transnacional.

Reporteros

La primera dimensión que abordaremos tiene relación con las formas de escritura desarrolladas en torno a la música chilena en exilio. Críticas musicales, entrevistas a cantautores y conjuntos artísticos, breves informativas

y cuestionarios intergeneracionales materializaron una copiosa cantidad de páginas en diarios, revistas y magazines. De forma diferente a libros y obras editadas entre 1973 y 1988, publicadas en la mayoría de los casos por sus protagonistas,⁵ la escritura practicada por reporteros y periodistas se acercó a la música desde una perspectiva cercana al día a día.⁶ Los actores involucrados —periodistas, escritores y músicos-cronistas— dieron vida a una vasta red de informaciones en circulación, que en su conjunto trenzaron “tramas musicales”, según la expresión de Javier Osorio (2011), sin las cuales las músicas del exilio no hubiesen alcanzado la difusión transnacional que es posible observar, particularmente, durante sus primeros años.

Ahora bien, a diferencia de lo señalado por Osorio, el rol de la “corresponsalía musical” se vinculó menos al intento de proyectar (en forma de testimonio del presente) una “memoria emblemática” hacia el futuro (Osorio 2011, 256), que a la necesidad de urdir las numerosas hebras artísticas que comenzaban a desarrollarse por toda Europa. Esto explica, en parte, el carácter nodal de las redes transnacionales entretenidas por la escritura musical: centralizadas en algunos pocos espacios, las diversas crónicas y noticias relativas a los músicos exiliados lograron crear la percepción de un movimiento artístico en desarrollo. Es decir, reporteros y medios escritos (prensa, magazines y revistas) tuvieron como responsabilidad imaginar una “comunidad artística” que, diseminada en diversos territorios, de alguna manera se hallaba conectada entre sí. El éxito de la estrategia dependía de la capacidad de construir este “espacio común” para un conjunto de expresiones musicales que se encontraba fragmentado estética y geográficamente tras el golpe militar y lograr transmitir esta perspectiva al público. Sin buscarlo del todo conscientemente, ellos animaron una forma de “diplomacia pública”, donde la circulación de las ideas (en este caso artísticas) lograba “gestionar el entorno internacional mediante el compromiso con los públicos foráneos” (Manfredi 2011, 208). Al aumentar la notoriedad y el reconocimiento internacional de los exiliados, este tipo de escritura facilitó el compromiso político, fortaleciendo de paso la identidad de la

5 Entre otros, podemos mencionar los trabajos *Canto libre* de Charo Cofré y Hugo Arévalos (1976), *La Nueva Canción Chilena* de René Largo Fariás (1977), *Violeta Parra: la guitare indocile* de Patricio Manns (1977), *Victor: An Unfinished Song* de Joan Jara (1983), *Cantores que reflexionan* de Osvaldo Rodríguez (1984), *La revolución y las estrellas* de Eduardo Carrasco (1988) y *Ni toda la tierra entera* de Isabel Parra (2003).

6 El escritor chileno Guillermo Haschke hablará de “crónicas cotidianas, pertinentes y también impertinentes” a propósito del trabajo de escritura musical de Ricardo García (García y Osorio 1996, 5).

canción chilena. Nos detendremos en París, como espacio nodal, y en el rol jugado por medios locales y publicaciones chilenas.

La capital francesa se convirtió rápidamente en un espacio importante para la actividad musical de los exiliados chilenos. El número de conjuntos, cantautores y compositores exiliados,⁷ la vitalidad de la escena artística y discográfica local, junto a la temprana preocupación de editoriales y publicaciones periódicas por comprender y difundir lo que ocurría en Chile, hicieron de París uno de los epicentros artísticos del exilio. Ya en noviembre de 1974, las *Éditions du Cerf*, a través de su colección “Tierras de fuego”, publicaba *Chants libres d’Amérique latine*, una selección de canciones “canónicas” donde figuran Violeta Parra y los exponentes principales de la nueva canción chilena (NCCh): Rolando Alarcón, Víctor Jara, Isabel Parra, Ángel Parra, Patricio Manns, Quilapayún e Inti-Illimani.⁸ Este libro, coordinado por la periodista Régine Mellac, quien además tradujo todas las canciones, es un gesto temprano de compromiso hacia la música chilena y un primer intento por comprender su vínculo con América Latina.⁹ Un año después, el periodista Jean Clouzet complementará este acercamiento en *La nouvelle chanson chilienne*, libro que propuso una mirada general del movimiento hasta 1973, pero cuyo objetivo transversal fue dar cuenta de las lecciones políticas tras el fin de la Unidad Popular: “la *Nouvelle Chanson Chilienne* a besoin de nous et nous avons besoin d’elle, ceux d’entre nous qui acceptent d’écouter ces voix qui répètent sur tous les tons: le fascisme existe, nous l’avons rencontré” (Clouzet 1975, 100). Este uso de la canción política como indicio y presagio constituyó la forma habitual de aproximarse a la situación chilena durante los primeros años del exilio.

Por otra parte, los músicos exiliados encontraron en los órganos de prensa de las diversas sensibilidades de la izquierda local un soporte a par-

7 En Francia, cerca de 8 conjuntos folclóricos y 13 cantautores y cantautoras animaron la vida musical del exilio chileno durante la dictadura (Rodríguez Aedo 2020, 361).

8 Algunos meses después, en enero 1975, la misma colección publicaba *Le Chili sous Pinochet*, un interesante libro de contextualización histórica sobre los primeros años de dictadura.

9 Un antecedente de este tipo de aproximaciones hacia el canto político latinoamericano en Francia lo constituye la obra *Bastia! Chants de témoignage et de révolte de l’Amérique latine* de la musicóloga ítalo-uruguayana Meri Franco Lao, publicado en 1967 por la prestigiosa editorial Maspéro. En los años posteriores al golpe, Meri Franco Lao siguió desempeñando en tierras italianas un papel muy similar al de Jean Clouzet o Régine Mellac, como autora de distintas publicaciones sobre la canción comprometida latinoamericana (Lao 1974; 1977) y como colaboradora en producciones discográficas de la editora I Dischi dello Zodiaco.

tir del cual proyectar su quehacer y buscar apoyos políticos en Francia y Europa. El mundo comunista seguía de cerca los pasos de Quilapayún y los hermanos Parra a través del trabajo de Guy Silva en *L'Humanité* (Silva 1974; 1975), mientras que el partido socialista y la izquierda radical proponían una imagen más heterogénea de la diáspora artística, a través de los periodistas Jean-Paul Liégeois en *L'Unité* y Jacques Erwan en *Libération*, respectivamente. Mientras que el primero describía la música de Víctor Jara, la “tribu” Parra, Quilapayún, Patricio Castillo, Inti-Illimani, Héctor Pavez, Aparcoa, Trabunche, Sergio Ortega y Luis Advis, el segundo sumaba comentarios sobre Canto General (conjunto vinculado a Sergio Ortega), Los Curacas, Patricio Manns y Tito Fernández (Liégeois 1975; Erwan 1974).¹⁰ En este punto, la estrategia de escritura respondía a un objetivo simple: homologar bajo un único criterio sonoridades y trayectorias artísticas no solamente disímiles, sino también distribuidas en diversas regiones del mundo (Chile, Francia, Italia, RDA, Suiza). Como lo confirmara Jean-Paul Liégeois: “la voix du Chili en exil est multiple: la parole de Jara n'est pas isolée, unique et solitaire” (1975, 18). Esta constatación debe ser entendida en un amplio sentido, ya que estas “voces de Chile” fueron el resultado de la labor desarrollada tanto por los músicos exiliados, como por los reporteros locales. A Guy Silva, Jean-Paul Liégeois y Jacques Erwan debemos extensas entrevistas a los conjuntos y cantautores chilenos, como también numerosas reseñas discográficas y crónicas de espectáculos en teatros y centros culturales. Se trata de una inmensa cantidad de páginas que, incluso si se las considera anexas al mundo artístico, deben ser tomadas en cuenta a la hora de evaluar las formas que asumieron las redes musicales del exilio chileno.

Un tercer tipo de escritura que fortaleció la divulgación de la música chilena se encuentra en revistas musicales especializadas. En Francia, los casos más importantes fueron *L'Escargot Folk* y *Paroles et Musique*. La primera se publicó entre 1972 y 1981 bajo la dirección de Nicolas Cayla (ingeniero agrónomo amante del folclor), mientras que la segunda entre 1980 y 1990 bajo la dirección del periodista Fred Hidalgo. En ambas revistas los músicos exiliados (y latinoamericanos) encontraron un medio de difusión, pero desde diferentes perspectivas. Por un lado, *L'Escargot Folk*, de un

10 En el 2020, el músico Tito Fernández ha sido formalizado por la justicia chilena por violación y abuso sexual, cumpliendo prisión preventiva hasta que se emita su sentencia. Su mención en el contexto de exilio de ninguna manera busca relativizar la gravedad de las acciones que se le imputan.

perfil más asociativo,¹¹ se enfocaba principalmente en las músicas folclóricas y tradicionales de Francia y Europa, por lo cual la música chilena era puesta en equivalencia con la música cajún, la música bretona, la canción occitana, entre otros, es decir, era presentada como una manifestación histórica de los pueblos. Por otro lado, *Paroles et Musique*, de enfoque más comercial, buscaba incentivar la llamada “chanson vivante” (canción viva), entendida como aquellas sonoridades contemporáneas, con lo cual la propuesta musical de los exiliados era percibida como un fenómeno del tiempo presente. De esta forma, si el periodista Rémy Le Tallec (*L'Escargot Folk*) ponía de relieve “el patrimonio tradicional” de una canción chilena que no aceptaba concesiones o “coloraciones locales” (Le Tallec 1977), periodistas como Régine Mellac, Jacques Erwan y Gérard Cléry (*Paroles et Musique*) hicieron del contenido político el punto de fuga desde el cual aproximarse a este canto cuya “histoire violente, de vies brutalmente déviées” volvía difícil el ejercicio de escucha “sans que défilent des images” (Mellac 1981; Cléry 1984). Autenticidad del sonido y autenticidad de las experiencias de vida constituyeron ambos polos del campo de escritura utilizado por los reporteros locales para descifrar la música chilena en Europa. Este campo se ajustaba, por lo demás, a las estrategias elegidas por los sellos musicales para comercializar los discos chilenos.

Es necesario señalar que el vínculo de los reporteros mencionados trascendió el marco de su trabajo en los medios. Muchos de ellos establecieron una estrecha relación de solidaridad con la causa chilena y de amistad con los músicos exiliados (como fue el caso de Régine Mellac con los Parra o Patricio Manns, o Jacques Erwan con Eduardo Carrasco),¹² lo que explica además sus numerosas colaboraciones discográficas en tanto traductores o presentadores musicales.

11 La revista tiene su origen en el boletín semestral del club asociativo francés *folk song international*.

12 Régine Mellac no solo reseñó conciertos, también tomó las fotografías incluidas en algunas producciones discográficas, como es el caso de *Canción sin límites* de Patricio Manns. Por su parte, Eduardo Carrasco recomendaba (en una carta personal dirigida a Noel Nicola) invitar al periodista francés como participante del Festival Internacional de la Canción de Varadero de 1982 (Carrasco, Eduardo. Carta a Noel Nicola. París, 3 de junio de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 731. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile).

Jean Clouzet	Trabunche	<i>Terre chilienne</i> (1976)
	Oswaldo Rodríguez	<i>Les oiseaux sans mer</i> (1976)
	Isabel Parra	<i>Isabel Parra chante Violeta</i> (1978)
Jean Marcenac	Aparcoa	<i>Cri du Chili</i> (1973)
Régine Mellac	Ángel Parra	<i>Passion selon Saint Jean</i> (1976)
		<i>Ángel Parra de Chile</i> (1976)
		<i>Ángel Parra à Paris</i> (1978)
	Isabel Parra	<i>Isabel Parra de Chile</i> (1976)
	Jorge y Beb	<i>Chants Libres d'Amérique Latine</i> (1977)
	Víctor Jara	<i>Tè recuerdo Amanda</i> (1978)
	Inti-Illimani	<i>Chile resistencia</i> (1978)
	Patricio Manns	<i>Canción sin límites</i> (1979)
Gérard Cléry	Patricio Castillo	<i>Provinces</i> (1977)
	Quilapayún	<i>Patria</i> (1976)
		<i>La marche et le drapeau</i> (1977)
		<i>Santa María de Iquique</i> (1978)
		<i>Umbral</i> (1979)
		<i>Alentours</i> (1980)

Tabla 1. Lista de discos chilenos en Europa donde colaboran periodistas franceses.

La diáspora chilena también se preocupó por plasmar en papel la situación de los músicos exiliados. Si bien las revistas y boletines de corte político difundieron las actividades de la diáspora (como fue el caso del *Boletín Rojo* y *Don Reca* del Partido comunista de Chile, *El Correo de la Resistencia* del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, o la revista *Chile-América* de la Democracia Cristiana), en general los marcos interpretativos y la escritura crítica provenía de las revistas de corte cultural. Dos fueron las publicacio-

nes más importantes en este sentido: *Canto Libre* y *Araucaria de Chile*. Si la primera se ajusta a un tipo de “micro-prensa” local (el historiador Luis Del Río Donoso cifra en cerca de 200 este tipo de publicaciones chilenas durante el exilio [1996, 7]), la segunda fue una revista internacional de carácter más consistente en cuanto a duración, contenido y difusión transnacional. *Araucaria de Chile* circuló en cerca de 50 países, e incluso clandestinamente en Chile (Cariz 2014, 152). Pero en ambos casos, París constituyó el punto nodal desde el cual se difundían las diversas informaciones relativas al mundo artístico de la diáspora.

La revista *Canto Libre* tuvo cerca de 20 números, publicados entre 1976 y 1979, y estuvo vinculada a los responsables del sello DICAP en la comuna de Colombes (periferia de París). Se trataba de una revista de actualidad musical, poesía, dibujo e informaciones acerca de la diáspora chilena, cuyo consejo editorial eran pintores, poetas, músicos y actores. Por su parte, la revista *Araucaria de Chile* publicó 48 números, entre 1977 y 1989, y si bien su sede de redacción estuvo ubicada en París, la impresión se realizaba en Madrid,¹³ esto hasta 1984 cuando toda la publicación fue trasladada a Madrid. Su editor general fue el escritor y dirigente comunista Volodia Teitelboim (exiliado en Moscú) y el secretario de redacción fue el escritor Carlos Orellana (exiliado en París). A diferencia de las revistas y diarios de Europa, en estos dos casos la escritura fue desarrollada tanto por reporteros, como por intelectuales, escritores, artistas visuales, compositores y músicos-cronistas. Es decir, *Canto Libre* y *Araucaria de Chile* tuvieron un abierto carácter pluridisciplinar que, junto con permitir a los protagonistas expresarse directamente (independientemente de sus cercanías al mundo comunista), centralizó las reflexiones provenientes de diferentes regiones geográficas e ideológicas.

Respecto de los escritos vinculados específicamente con la música chilena del exilio publicados en *Araucaria de Chile*, podemos mencionar: artículos monográficos de Gustavo Becerra (nº 2), Fernando García (nº 9), Vladimir Wistuba (nº 34), Osvaldo Rodríguez (nº 16, 24, 36 y 38) y Patricio Manns (nº 20 y 30); entrevistas a Quilapayún (nº 13), Isabel Parra (nº 16), Ángel Parra (nº 34) e Inti-Illimani (nº 42 y 43); reseñas discográficas escritas por los músicos Felipe Canales (nº 3), Daniel Salinas (nº 5) y

13 Carlos Orellana recuerda esta curiosa elección: “la impresión era una cosa y la edición es otra. Así que descartadas las imprentas francesas imposibles por sus costos altísimos, se investigaron las posibilidades que pudieran ofrecer Italia o Bélgica, para concluir finalmente con lo único razonable: la revista había que hacerla en España, por razones de costos, de lengua y facilidades para su distribución internacional” (Orellana 2011, 68).

Oswaldo Rodríguez (n° 11, 18, 19, 24, 28, 41); y documentos históricos como el Recurso de amparo presentado por Illapu en 1982 (n° 17) y la carta abierta de Ángel Parra a Víctor Jara (n° 41). Para completar este marco general de la escritura sobre la música chilena en exilio habría que incluir los artículos y reseñas de los musicólogos Alfonso Padilla (n° 20, 22, 24, 25, 27, 28, 29 y 34), Soledad Bianchi (n° 7), Mike González (n° 41) y Leonard Kosichev (n° 27), de los escritores Luis Bocaz (n° 2), Vicente Reyes (n° 18), Fernando Quilodrán (n° 22), Juan Armando Epple (n° 5 y 27) y del historiador Bernardo Subercaseaux (n° 12). Como se aprecia a simple vista, estas revistas esbozaron una dimensión más profunda y al mismo tiempo diversa del exilio, proponiendo una perspectiva transnacional que expresaba tanto en el carácter contingente del quehacer musical (a través de las reseñas discográficas), como también las reflexiones personales sobre el destierro y la situación autoritaria en Chile (a través de entrevistas y estudios).

Ahora, como ya señalamos, las revistas y diarios interactuaron además con ciertas perspectivas identitarias vinculadas a las músicas que animaron las redes artísticas. La revista *Araucaria de Chile* asumió la responsabilidad de definir qué tipo de canción se desarrollaba en exilio, mediante un “Cuestionario sobre la música chilena”, publicado en 1978.¹⁴ En esta inédita instancia de escritura colectiva, los músicos exiliados fueron invitados a responder una serie de preguntas, entre las cuales, ¿Qué significan para ti: canción comprometida, canción política y canción de protesta? Pudiendo recurrir a sus propias experiencias, muchas de ellas descritas en entrevistas, los músicos prefirieron responder de manera abstracta. Esto explica por qué las definiciones se superponen (por ejemplo, la naturaleza subjetiva de la canción es ubicada en las tres categorías) y también se contradicen (por ejemplo, la canción comprometida formaba parte de un sistema social determinado y, al mismo tiempo, expresaba la voluntad de cambiarlo). De todos modos, algunos puntos en común del cuestionario permiten comprender el marco desde el cual se concibió la propia práctica artística en Europa: en primer lugar, para los músicos, la “canción comprometida” expresaba la interacción del músico con su propio contexto a través de un tono subjetivo; en segundo lugar, la “canción política” era una expresión ideológica vinculada a una clase social determinada; y finalmente, la “can-

¹⁴ El artículo “Discusión sobre la música chilena” publicado en *Araucaria de Chile*, no. 2, 1978, 111-173, contiene un cuestionario preparado por Soledad Bianchi y Luis Bocaz, cuyo montaje fue realizado por Carlos Orellana (Bianchi *et al.* 1978).

ción de protesta” planteaba un problema de definición preliminar, ya que al ser un rubro vinculado con Estados Unidos, provocaba desconfianza entre la mayoría de los músicos chilenos en exilio.

Todas las experiencias de escritura reseñadas hasta aquí (ya sea que se ajustasen al trabajo de solidaridad, a perspectivas profesionales, o incluso a la necesidad de construir un marco común) fueron capitales para comprender el vasto territorio de palabras y análisis delimitando a los músicos chilenos. Diseminadas en diferentes escenas musicales europeas, las trayectorias artísticas de los exiliados lograron ser canalizadas a través de numerosos medios escritos (producidos por la izquierda local o la chilena), bajo una estructura de nodo (basada en París) que les proporcionó una difusión internacional al mismo tiempo que las construyó como un campo de acción artística común.

Pasadores

La segunda dinámica que identificamos corresponde al traspaso de materiales a través de redes de personas no siempre involucradas de manera especializada con la cultura. En concreto, nos referimos al rol de “pasadores” ejercido por quienes transportaron y entregaron objetos relevantes para la realización de la música. Asimismo, consideramos que los propios músicos acarrearón implementos que, al desplazarse, posibilitaron la configuración de sonoridades, visualidades y gestos en nuevos contextos.

En sus memorias, Horacio Salinas retrata los recorridos que los instrumentos de Inti-Illimani trazaron a través de giras, viajes personales y el propio exilio: un bombo bonaerense, un arpa bogotana, un violín cremonés, guitarrones mexicanos, un par de guitarras del romano Orlando Raponi, un tiple y un arpín del ítalo-uruguayo Luis Arbán (avecindado en Arezzo), un primer cuatro venezolano obsequiado por Alí Primera durante una gira y otros contruidos por Jorge Ball, a quien conocieron en su exilio italiano cerca de 1982 (Salinas 2013, 153-157). Esta síntesis de la configuración instrumental del conjunto, donde se identifican lugares de origen, trayectorias y dinámicas de movilidad, ilustra la envergadura de la conexión entre circulación de objetos, prácticas musicales y sonoridades involucradas en este segundo tipo de redes musicales del exilio. Como veremos, el conjunto instrumental se constituyó viajando, lo mismo que gran parte del temprano repertorio¹⁵ y en él partici-

15 En cuanto al repertorio, ver por ejemplo las referencias a la incorporación de Inti-Illimani de canciones como la “Fiesta de San Benito y Ramis” (Salinas 2013, 33-34 y 58-59).

paron constructores y músicos quienes facilitaron los procesos de difusión de instrumentos y, consecuentemente, repercutieron en las prácticas asociadas. La distribución de instrumentos aptos para la ejecución de músicas vernáculas latinoamericanas, la difusión de conocimiento acerca de su adecuada construcción, así como el acceso a insumos apropiados para su mantención fueron tres dimensiones cruciales en las que colaboraron distintos pasadores.

En las principales ciudades de Europa occidental de la década del 70, se comercializaban los aerófonos andinos más comunes que la “música andina” había divulgado. Algunos eran fabricados en Francia por una manufactura de dudosa calidad, otros provenían de constructores más finos, como los charangos Orozco; tales instrumentos podían adquirirse en ferias de artesanía y locales diversos, aunque de manera irregular. Quienes se interesaban en perfeccionar sus prácticas musicales de música latinoamericana pronto buscaron proveerse de instrumentos de mejor factura y de una fuente confiable y estable. En ese contexto, destaca la figura de Milton Zapata, peruano residente en París (asiduo de la escena latinoamericana del Barrio Latino) a quien acudieron, por ejemplo, los integrantes del grupo italiano Cordigliera para renovar sus quenenas y zampoñas en 1977. Sorprendidos por la variedad de instrumentos reunidos en su polvoriento taller, los músicos italianos decidieron invertir sus escasos recursos en tres quenenas, un par de zampoñas *zankas* en *mi* y otro par en *la*. Como notaron de inmediato, la habilidad de Zapata para amarrar los tubos de sus zampoñas le confería “ordine ed eleganza allo strumento, ne aumentava la stabilità delle canne quando impugnate dai musicisti” (Meazzi 2021, 179).



Fig. 1. Ejemplo de aviso publicitario en *L'Escargot Folk*, no. 23, 1975, 22. Agradecemos a la biblioteca Armando Gentilucci del Conservatorio de Reggio Emilia y Castelnovo ne' Monti, por esta copia digital.

Estos intercambios también podían responder a colaboraciones internacionales entre los mismos músicos exiliados, tal como se aprecia en la correspondencia sostenida en 1984 entre Jaime Márquez –director del grupo Illapu, radicado en Francia– y Alejandro Vargas, un exiliado chileno en Australia –director del grupo Apurima– (Bendrup 2011, 197). Dada la dificultad de acceso a los instrumentos en Oceanía, el conjunto chileno necesitaba proveerse de quenás, cuerdas y materiales para confeccionar un set de vientos. Según comentaba Jaime Márquez, el envío de quenás parecía ser lo menos dificultoso, puesto que uno de los integrantes de Illapu, Roberto Márquez, las construía él mismo en diferentes tonalidades, aunque, advertía, con caña más gruesa que las que se usaban habitualmente. Respecto de las cuerdas de guitarra, explicaba que podía enviar una marca argentina que ellos conseguían en Francia, pero que, respecto de otros cordófonos como charango y cuatro, las compraban por diámetro. El mayor obstáculo parecía ser la adquisición de cañas para instrumentos de viento, como lo explicaba el propio músico de Illapu:

[...] no nos comprometemos (quizás algo se puede hacer) esto es difícil de conseguir. Nosotros siempre aprovechamos que alguien va a Bolivia o cuando nosotros hemos estado en Latinoamérica para poder comprar. Es un poco más complicado, habría que ver qué podemos hacer.¹⁶

Finalmente, Márquez le ofreció un bombo, advirtiéndole sin embargo del problema que significaba enviarlo por su tamaño y delicadez. En ambos casos, la solución pasaba por comprometer acciones concretas, en tanto pasadores, a partir de sus propios desplazamientos artísticos: “habría que esperar que se presente la oportunidad de alguien que vaya alguna vez” (cf. nota de pie de página 16). Las respuestas de Márquez a la serie de peticiones de Vargas daban cuenta no solamente de los desafíos de acceso a cada tipo de instrumento e insumo, sino también de los obstáculos vinculados a su traslado desde Europa a Oceanía. Sin embargo, es necesario mencionar que se trató de un tipo de circulación de materiales que *bypaseaba* completamente América Latina.

En otro territorio, en la distante ciudad de Montreal, la visita del que-nista boliviano Lucho Cavour en 1976 (en el contexto de su presentación para la televisión quebequense como parte del conjunto Naira) también

16 Márquez, Jaime. Carta a Alejandro Vargas. Nanterre, 1 de octubre de 1984, f. 1. Melbourne: Archivo personal de Alejandro Vargas.

tuvo consecuencias importantes para la constitución organológica de los conjuntos exiliados. Cavour portaba en su equipaje un variado juego de quenás, que fueron provechosamente examinadas, durante una reunión informal en la casa del músico Alberto Kurapel, por el lutier aficionado José Vargas, un chileno exiliado que fabricaba sus propios instrumentos. Allí midió las distancias de los orificios para adaptar sus propias construcciones al excelente modelo de Cavour.¹⁷ Aquí, no se trataría solamente del traspaso de los instrumentos mismos, sino de la circulación de saberes comprometidos en la práctica instrumental.

Ahora bien, la circulación de objetos también involucró otros aspectos performativos. Las vestimentas constituyeron una preocupación temprana de los grupos de la nueva canción, desde su formación en Chile a mediados de la década de los 60 y especialmente durante sus experiencias de exilio. Esta dimensión visual y performática estaba, por cierto, influida por ideas provenientes de la disciplina teatral, así como de las prácticas de proyección folclórica desarrolladas en espacios universitarios. Puntualmente, la producción de vestuarios característicos para cada grupo, pero que al mismo tiempo se instalaron en una estética transversal, se concretó específicamente en el porte de ponchos. Son numerosos los relatos que narran la adscripción a un modelo “de Castilla”, con variaciones de materiales (en vista de las precarias condiciones de los músicos) y de colores según el tono de sus propuestas (Schmiedecke 2012). Quilapayún pasó de un traje compuesto por pantalón y camisa negra, a un poncho también negro, que se convertiría en un sello de su presencia escénica. Al principio los armaron agujereando frazadas viejas (Carrasco 2003, 60-61). Durante los primeros años de exilio, ante la dificultad de encontrar materiales aptos y accesibles para su confección en París, los miembros de Quilapayún exploraron la posibilidad de que sus típicos vestuarios fuesen enviados desde Chile, recurriendo al productor y periodista Ricardo García. Como este les comentaba, en una carta fechada el 26 de mayo de 1977:

Asunto ponchos. Repito que es posible enviar los que quieras para teñirlos allá. Son esos ponchos tipo Tomé, color beige, si no me equivoco. Valor aproximado entre 500 y 600 pesos más envío. No he podido enviarte uno de muestra porque no he sabido de alguien que viaje en este periodo y que pueda llevarlo. Pero creo que son los que tú quieres. Ahora si quieres agregar otro

17 Jordán González, Laura. Entrevista a Alberto Kurapel. Santiago-Viña del Mar, videoconferencia vía zoom, 22 de abril de 2021.

tipo de ponchos y mantas, hay una gran variedad y hasta podrías instalar una boutique con ellos.¹⁸

Llama la atención no solamente cuán sujeta estaba la transacción al hecho que alguien pudiera viajar, sin que dicha persona estuviera identificada de antemano. También es sugerente la idea final que remite, ya sea en serio o en forma sarcástica, a la especificidad del rubro de indumentaria latinoamericana. Esto, lejos de ser un asunto trivial, parecía un asunto básico para la *performance* exitosa del grupo. Lo cierto es que, una vez más, las trayectorias a través de distintos territorios impactaron en las decisiones en torno al vestuario. Así, para la formación del grupo Karaxú, se pasó rápidamente de la ropa negra formal a un poncho reversible rojinegro con “cuello maó”, ideado por el compositor Patricio Manns como una adaptación de la imagen novocancionera. Sorteado el primer dilema de encontrar las telas adecuadas en la capital francesa, donde se radicaban sus integrantes, enfrentaron las desventajas del traje “a la chilena” en escenarios iluminados por potentes focos, así como las incomodidades de transportar las mantas en los trenes parisinos (Troncoso 2014, 29-30). Por su parte, Inti-Illimani reconocía haber “colgado el poncho” luego de discutirlo largamente en Europa, de 1976 a 1980. Entre tanto, habían probado con camisas artesanales traídas por Max Berrú desde Ecuador, que tuvieron que esperar varios años para ser oficialmente utilizadas (Cifuentes 1989).

Tanto en el caso de instrumentos como en el de vestuarios, se nota que el cultivo de determinadas prácticas performáticas dependía de la circulación de objetos, con la participación de personas que, más o menos involucradas en estas otras redes artísticas, transportaban los materiales. Además de pasar de mano en mano telas, cuerdas e insumos instrumentales, distintos pasadores permitieron que las grabaciones de músicas propias y ajenas fueran encontrando nuevos auditores. Esto es cierto para la difusión de casetes pirateados con los que se difundían músicas del mundo que no eran de fácil acceso en todas las ciudades. Sabemos que se enviaban cintas con músicas andinas a través de los océanos, compartiendo los hallazgos y colecciones personales para una red mundial de aficionados. Para la programación de la emblemática emisión radial *Nuestro Canto*, conducida por

18 Carrasco, Eduardo. Carta a Ricardo García. París, 26 de mayo de 1975, f. 1. Correspondencia, no. 477. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

el periodista Miguel Davagnino, el acceso a estas cintas ingresadas por viajantes anónimos fue crucial. Por las señales de la Radio Chilena se transmitían primicias de la actividad musical de exilio, “corriendo las fronteras” de lo posible,¹⁹ dada la censura oficial y también las prácticas de autocensura. Un excepcional de esta conexión fue la concepción del casete *Carta sonora del Chile de hoy*, que recoge fragmentos sonoros de dentro y fuera del país, discursos, noticias y música, y que fue producido con el fin específico de dar a conocer a quienes vivían el exilio la situación interna desde un relato sonoro (para más detalles al respecto, véase Jordán González 2013).

Una última dimensión que deseamos analizar, son las circulaciones transnacionales de fonogramas. Un caso paradigmático fue el de Quilapayún y las diversas acciones llevadas a cabo para distribuir su música tanto en Chile como en el resto del mundo. A mediados de abril de 1982, Ricardo García, el productor musical y director del Sello Alerce, le escribió a su amigo y director de Quilapayún Eduardo Carrasco, bajo el pseudónimo de “el poeta”, para solicitarle una lista probable de canciones para ser editadas en Chile. En la carta, explicaba una cuidadosa operación para editar al grupo también en el sello discográfico Odeón, a fin de franquear las posibles censuras de manera organizada. Llama la atención el tono alarmista de la misiva, la sospecha de que el plan podía fracasar y la petición de que nada de lo propuesto se discutiera ni siquiera entre los integrantes del grupo. Con esto se caracteriza no solamente la efectiva circulación de cintas de grabaciones sonoras, sino que los mecanismos comprometidos en la toma de decisión articulados entre un lado del Atlántico y otro.²⁰

Poco tiempo después, Carrasco interpeló de vuelta a García pidiéndole con mucha curiosidad que le explicara en qué circunstancias se habría dado una positiva recepción del casete de su grupo editado por Odeón. En la misma carta le pedía enviase todo lo que se había editado de ellos, tanto oficialmente como de manera informal, contándole que en un concierto reciente se había encontrado con el “colega” de García que estaba de viaje por Europa, pero que luego de una breve conversación tras bambalinas no les habría hecho llegar hasta entonces el material prometido. Se entiende que la función de dicho colega sería un eslabón importante para poder

19 Jordán González, Laura. Entrevista a Miguel Davagnino. Santiago de Chile, 27 de marzo de 2012.

20 Carrasco, Eduardo. Carta a Ricardo García. París, 12 de abril de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 469. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

concretar las circulaciones físicas de las grabaciones, mientras que la idea-ción y gestión se realizaba a través de esta correspondencia. Además, en la misiva se mencionaban otras conexiones importantes para la internacionalización de la producción fonográfica que involucraba movimientos de personas entre Cuba, Francia, Chile y España. En concreto, Carrasco nombra a Noel Nicola, quien siendo parte del “secretariado de la Trova”, estaría a cargo de articular un proyecto no expresado claramente en la carta (“el asunto de que hablamos”), cuya contraparte se encontraría en Madrid. Más que conjeturar los detalles de la empresa en cuestión, nos interesa subrayar su naturaleza colectiva y notablemente transatlántica.²¹

El 21 de septiembre del mismo año, Ricardo García insistió en la petición de una lista de canciones cuyo derecho poseía el sello Inter Musique en Francia, con el objetivo de publicar a Quilapayún como parte del catálogo Alerce (aprovechando que Odeón habría sacado con éxito su propio casete del grupo). García propuso así una serie de canciones y piezas instrumentales, pero pidió con urgencia una contrapropuesta y, más importante, el envío de la grabación con el material:

[O]jalá me mandes tu sugerencia para compararla con lo que nosotros planificamos, y me despaches la cinta correspondiente, armada como master, gasto que por supuesto irá por cuenta mía si está dentro de lo razonable, como asimismo el valor de la cinta en sí.²²

Sabemos que la producción tuvo cierto éxito, vendiendo cerca de 500 copias en Chile, lo que se anunciaba como un resultado no desdeñable dado el contexto de crisis de la industria discográfica local. En la siguiente carta, García explicaba detalles de la transacción tributaria y el próximo envío de dinero, destacando que para este tipo de circulación material –de papeles y divisas– era fundamental contar con la participación de un agente autorizado que pudiera emitir una boleta timbrada. Se nombra a “Loreto” como la persona que llevaría a cabo la gestión.²³ Aunque escapa a lo que hemos

21 García, Ricardo. Carta a Eduardo Carrasco. Santiago de Chile, 7 de julio de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 737. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

22 García, Ricardo. Carta a Eduardo Carrasco. Santiago de Chile, 21 de noviembre de 1982, f. 1. Correspondencia, no. 468. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

23 García, Ricardo. Carta a Eduardo Carrasco. Santiago de Chile, 15 de marzo de 1983, f. 1. Correspondencia, no. 501. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

descrito aquí como pasadores de objetos, creemos valioso identificar las redes de agentes que permitieron la efectiva distribución de las grabaciones sonoras a lo largo de todo el proceso de producción y difusión.

Habría que entender que el envío de cintas forma parte de un operativo mayor para reeditar en Chile parte del material fonográfico reciente y antiguo de Quilapayún. No se trató solamente de transportar objetos “cerrados” que encontrarían nuevas escuchas, sino que dichos objetos constituyeron la base material para la configuración de nuevos discos. Por ello, la correspondencia entre Eduardo Carrasco y Ricardo García volvía una y otra vez sobre posibles listas de canciones, sobre cuáles excluir por las imposibilidades del contexto chileno, tanto en términos de censura de canciones políticas como de la potencial recepción de las audiencias nacionales.

Padrinos

Un tercer tipo de dimensión comprometida en las redes transnacionales activadas por el exilio musical chileno fue el patrón de relaciones que podríamos llamar “apadrinamiento” artístico. En el campo de la *popular music* es frecuente que un artista o grupo consolidado y dotado de prestigio actúe en favor de colegas emergentes, para ofrecerles legitimación pública, o facilitar el acceso a circuitos laborales, casas discográficas, recursos logísticos (instrumentos, equipos técnicos, teatros, etc.), así como ofrecer la posibilidad de presentarse en vivo en cuanto *supporter* o teloneros, todas prácticas recurrentes capaces de otorgar al artista emergente, al mismo tiempo, legitimación y ocasiones laborales.

Este tipo de prácticas de colaboración y soporte fueron recurrentes en la escena novocancionista chilena de finales de los 60 y comienzos de los 70: Víctor Jara fue un mentor fundamental de los conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani; Inti-Illimani a su vez legitimó el trabajo del conjunto Illapu;²⁴ en el marco transnacional, Inti-Illimani apadrinó, hacia 1971 y 1972, a algunos pioneros *ensembles* de una nueva canción ecuatoriana que surgía entonces como “un reflejo de la nueva canción chilena” (Troncoso 1971); y lo propio ocurrió entre Víctor Jara, Inti-Illimani y el conjunto

24 En una nota de la contratapa del disco de Illapu en 1972, los describían como un “grupo que emerge joven [...] ubicados entre centenares de grupos juveniles a lo largo de Chile, enriqueciendo el basto [sic] movimiento de la Nueva Música Chilena”.

mexicano Los Folkloristas (Casasús 2008). La etapa del exilio no interrumpió estas dinámicas, sino que las trasladó a un contexto más amplio, resignificándolas en términos de solidaridad y resistencia. Hasta podemos reconocer a los mismos actores, si bien en un marco diferente: en febrero de 1975, después de un reencuentro con Los Folkloristas en el festival Rote Lieder de Berlín, los Inti-Illimani facilitaron a sus homólogos mexicanos una breve y exitosa gira por Italia. En palabras de la prensa italiana, los chilenos “hacen los honores a la formación mexicana” (Peralta Hidrovo 2003, 55).²⁵ En plena sincronía, I dischi dello Zodiaco, productora discográfica de Inti-Illimani en ese país, editó un álbum del grupo invitado²⁶ al mismo tiempo que se publicaron artículos y reseñas sobre el mismo (Brigaglia 1975; Passone 1975). De esta manera, las redes urdidas en los años previos se traducían en puntuales y efectivos soportes del trabajo musical y de su difusión, activando en el espacio de la diáspora centros de producción discográfica, agencias organizadoras de eventos culturales, festivales, peñas. En el caso citado, sin embargo, no deja de sorprendernos que Inti-Illimani gozara en el exilio de un prestigio tal que le permitía no solamente resistir en el nuevo espacio, sino actuar de anfitrión y desplegar, desde el destierro, energías en beneficio de otros músicos.

A continuación, nos centraremos en el espacio italiano. Los músicos chilenos del conjunto Inti-Illimani se convirtieron allí en importantes referentes para un público masivo y un sinnúmero de fans. Entre ellos, se destaca un número indeterminable, pero no desdeñable, de algunos centenares de jóvenes, quienes conformaron decenas de conjuntos a lo largo de todo el país, entregados a la reproducción de los repertorios andinos y de la nueva canción y, en cierta medida, a la creación original dentro de las pautas de la misma orientación musical. Estos conjuntos de identidad híbrida –“latinoamericanos” en su repertorio, pero no en su identidad originaria y en sus vivencias– contribuyeron activamente a la difusión capilar del folklore y del canto social latinoamericano en circuitos de alcance local, paralelos a aquellos de los artistas mayores. Entre esta amplia y dispersa comunidad musical y sus modelos se formó un tejido relacional complejo y diverso.²⁷

25 “Entusiasmo a Roma per i messicani del gruppo ‘Los Folkloristas’”, *L’Unità*, 26 de febrero de 1975, 7.

26 Se trató del álbum *Dal Mexico* (I Dischi dello Zodiaco, VPA 8229, LP, 1975).

27 Para profundizar el estudio de este fenómeno de “diáspora electiva” o “simpatética” ver Gavagnin (2020).

En una entrevista con Inti-Illimani, publicada en 1983 y dirigida al público chileno, se mencionaba que en Italia “hay más de 15 conjuntos de jóvenes italianos que están haciendo este tipo de música a quienes [los Inti-Illimani], cuando pueden, tratan de asesorar, y han logrado un muy buen nivel. En Chile [...] serían de los mejores” (Krebs 1983).²⁸ Los integrantes de Inti-Illimani, al igual que otros músicos chilenos del exilio, se demostraron por lo general muy accesibles y, en algunos casos, entablaron con sus jóvenes émulos italianos amistades que perduran hasta el presente. Aparte de ayudarles en la adquisición de instrumentos por lo general difíciles de conseguir, tales como charangos, tiples colombianos o bombos argentinos,²⁹ y de aprender estrechamente acerca de su empleo, la posibilidad de relacionarse directamente con sus propias “fuentes” representó un recurso extraordinario para alcanzar una comprensión más profunda de los contextos vinculados al repertorio. No daba lo mismo, desde luego, detenerse en un conocimiento limitado a la discografía asequible en aquellos años en el mercado italiano, o poder explorar los territorios del folk latinoamericano de la mano de sus protagonistas “nativos”.

En 1980, por ejemplo, el grupo veneciano Cantolibre contó con el asesoramiento de Horacio Durán y José Seves a la hora de armar un espectáculo musical y teatral dedicado a la figura de Víctor Jara. Los dos integrantes del Inti-Illimani se desplazaron a Venecia y durante aproximadamente tres días aportaron información sobre el cantautor, entregaron grabaciones inéditas en Italia, discutieron el proyecto con los jóvenes italianos, escucharon y comentaron sus arreglos, los asesoraron en prácticas de *performance* y ejecución instrumental, involucrando la mayoría de las dimensiones hasta aquí analizadas. De esta manera, Cantolibre pudo desprenderse de una visión convencional y hagiográfica del artista chileno mártir y mejorar su nivel de interpretación. Gracias a la relación establecida con Inti-Illimani y con otros pasadores musicales del exilio chileno, los integrantes del grupo veneciano lograron reunir en pocos años una discografía latinoamericana

28 La entrevista de Patricio Krebs del año 1983 es tal vez la única referencia explícita al fenómeno en la prensa, por parte de Inti-Illimani, por lo menos en los años del exilio.

29 Entre incontables ejemplos, a principio de los 80, Mario Cardona, charanguista del conjunto veneciano Cantolibre, consiguió comprarle al grupo Illapu su primer instrumento de nivel profesional en París: un charango del taller de los maestros paceños Hnos Rodríguez, que anteriormente había sido empleado también por el Quilapayún. Este ejemplo muestra la complejidad de la red artística, movilizandando tres espacios (La Paz, París, Venecia), diversas profesiones (músicos, lutieres) y nacionalidades. Comunicación personal de Mario Cardona a Stefano Gavagnin, Venecia, 2 de mayo de 2021.

que se acercaba bastante a la enciclopedia musical de un músico popular urbano “nativo”.³⁰ Asimismo, en repetidas ocasiones estos pasadores/padriños también facilitaron contactos directos con el mundo latinoamericano, tanto musical como de otro tipo. Gracias a ello, por ejemplo, miembros de Cantolibre de viaje a América Latina pudieron visitar en sus respectivos países a músicos como el chileno Luis Advis, el peruano Celso Garrido Lecca y los conjuntos ecuatorianos Jatari y Pueblo Nuevo.

El caso de Cantolibre no fue excepcional: relaciones bilaterales similares se establecieron con otros ensembles en Roma, Nápoles, Turín, Palermo, Florencia, etc. Pero, por más extensa que fuera la red, y por más abierta la actitud de algunos integrantes de Inti-Illimani, esta clase de apadrinamiento se gestionó menos desde la oficialidad del grupo que desde iniciativas y actuaciones individuales y, finalmente, tuvo un carácter más afectivo que profesional.³¹ Por eso, si bien es cierto que en contadas ocasiones el grupo chileno transfirió algún concierto a sus “seguidores” italianos, y no dudó en firmar textos de presentación y legitimación para algunos de los mismos, rara vez promocionó su labor y compartió el escenario con ellos, como ocurría en cambio con sus colegas latinoamericanos en los primeros años del exilio.

Justamente los aspectos de la “oficialidad” y de la “profesionalidad” distinguieron la experiencia bilateral entre el conjunto italiano Cordigliera y Quilapayún. Cordigliera fue un conjunto fundado en la ciudad de Cremona en 1976, por unos jóvenes italianos cercanos al partido comunista y fascinados por el macrogénero musical que incluía la nueva canción chilena y la música panandina. En el umbral de los 80, sus integrantes empezaron a manifestar un malestar profundo: en primer lugar, sufrían por el rápido ocaso del compromiso social y político que había animado

30 Entre estos pasadores, hay que mencionar a Daniel Rojas, integrante de Icalma, conjunto chileno activo en Italia entre 1977 y 1978, y primer “asesor” de Cantolibre. Posteriormente, algunos músicos del conjunto establecieron vínculos de amistad con Eduardo Carrasco, director de Quilapayún, a quien visitaron con cierta regularidad en su morada de París. A raíz de este contacto frecuente, en 1985 Carrasco accedió a codirigir la tesis de grado de un integrante de Cantolibre, sobre el lenguaje musical de los grupos de la NCCh (Gavagnin 1986). Tampoco hay que olvidar los aportes discográficos de una más amplia comunidad diaspórica latinoamericana, aunque no fueran todos ellos músicos, y de un destacado pasador europeo: el compositor veneciano Luigi Nono, muy cercano a la comunidad musical latinoamericana.

31 La primordial naturaleza afectiva de estas relaciones emerge claramente en la entrevista al músico de Inti-Illimani Horacio Durán (Gavagnin, Stefano. Entrevista a Horacio Durán. Verona, 31 de agosto de 2017).

la década del 70, lo que significó una dura prueba de supervivencia para los grupos musicales más identificados con el compromiso izquierdista; en segundo lugar, estigmatizaban la falta de renovación estética por parte de los demás grupos italianos de su género que, a su parecer, reproducían de forma estéril un repertorio chileno-andino ya fosilizado, además, sin sentir “la exigencia de hacerse cargo de ser italiano[s], europeos, con una propia historia, con propias raíces precisas a [sus] espaldas [...]”.³²

En 1983, en plena búsqueda de alternativas al estancamiento, descubrieron *La revolución y las estrellas*, un álbum reciente de Quilapayún, que marcó un evidente cambio de ruta tanto en su estilo musical como en la forma de abordar el tema político. El conjunto chileno se convirtió en el modelo preferente del grupo italiano, que de pronto se animó a interpelar a su director, Eduardo Carrasco. La relación establecida entre el experimentado músico y los jóvenes cremoneses tomó el cariz de un “apadrinamiento” tanto afectivo como profesional. Las cartas intercambiadas entre 1985 y 1987, junto a las memorias de Achille Meazzi (fundador y director del conjunto italiano), permiten reconstruir las dinámicas del caso con cierto detalle (Meazzi 2021).³³

Meazzi y sus compañeros ya no buscaban una gratificante intimidad con sus ídolos musicales, ni siquiera un asesoramiento técnico en el terreno de la *performance* musical, sino a un interlocutor que comprendiera y reflejara su peculiar condición, cual espejo sabio de sus mismas tensiones. Sorpresivamente, desde un principio, Carrasco aceptó este diálogo transnacional, incitándolos a recorrer un camino propio al tiempo que les brindaba un enérgico apoyo motivacional:

[N]o se queden a medias entre lo propio y lo ajeno, pasen rápidamente a la etapa siguiente y vuelvan los ojos hacia la música italiana. [...] Escuchando vuestra música nosotros hemos comenzado a creer en vuestra cordillera. Tratemos de darle un espacio para que pueda existir en toda su grandeza.³⁴

32 Meazzi, Achille. Carta de Cordigliera a Quilapayún (borrador) s.f. [enero de 1985], f. 2. Cremona: Archivo personal de Achille Meazzi.

33 El Fondo Quilapayún conserva 9 cartas (5 de Cordigliera y 4 de Carrasco). Alguna carta más se encuentra en el archivo personal de Achille Meazzi.

34 Carrasco, Eduardo. Carta a Cordigliera. París, 1 de abril de 1985, f. 2. Correspondencia, no. 410. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

En esta primera etapa de acercamiento, la relación epistolar fue extensa y se desarrolló en torno a la poética, la relación con el público y la industria cultural, así como a la estructuración interna de los roles de ambos grupos. Entre otras cosas, Carrasco intentó apartar a Cordigliera de posturas demasiado maniqueas de rechazo de lo comercial y los animó a asumir el compromiso con la industria cultural para acceder a un público masivo y así salir del “gueto” en el cual los jóvenes italianos se veían encerrados.³⁵

Pese a la asimetría de la relación entre padrino y apadrinados, a medida que esta se consolidaba Carrasco se mostraba muy disponible con los jóvenes interlocutores, dirigiéndose a ellos como “colegas” y en ocasiones –por ejemplo, durante la tarea de realización de su primer LP– comparando sus inquietudes y vicisitudes con las vividas por Quilapayún en sus primeras andanzas profesionales, valorando y dignificando de tal forma la dimensión artística y profesional del grupo italiano. En cada momento, Carrasco se relaciona con Cordigliera en nombre de Quilapayún, lo que confería cierta “oficialidad” a su relación. A través de este diálogo, se fue consolidando la influencia del conjunto chileno en términos de la creación musical y el ámbito performativo de Cordigliera: puesta en escena, diseño gráfico, concepto de obra discográfica, etc. En lo musical, fue evidente la huella estilística de *La revolución y las estrellas* y de las posteriores composiciones de Carrasco y Patricio Wang: reconocemos fácilmente el modelo estructural de la “cantata popular”, el lenguaje cercano a la *minimal music*, el empleo del bajo eléctrico con patrones de rock progresivo. Por otro lado, la cercanía de Quilapayún dejó huella en lo performático, con instancias de una puesta en escena cuidada, teatralizada y rigurosamente ensayada, y en lo performativo, con una producción discursiva –en la poesía como en lo visual– inspirada en la obra de Roberto Matta.

De alguna manera, esta dinámica resolvía aquella ambigua oscilación entre el estatus de “fan” y el de “colega”, que solía afectar a otros grupos italianos del mismo género en la relación con sus mentores. Gracias a ello, Cordigliera consiguió experimentar formas más concretas de colaboración en lo profesional. En 1987, Quilapayún volvió a presentarse en Italia, des-

35 Carrasco, Eduardo. Carta a Cordigliera. París, 20 de mayo de 1985. Correspondencia, no. 416. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile y Cordigliera. Carta a Eduardo Carrasco. Cremona, 25 de junio de 1985. Correspondencia, no. 170. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

pués de diez años de ausencia³⁶ y Cordigliera ofreció apoyar la promoción de la gira. En una carta fechada 3 de febrero, Achille relataba a Carrasco la participación de Cordigliera en un programa de Radio Popolare³⁷ —histórica emisora radial milanesa— en la que el grupo, aparte de presentar su propio trabajo, se había dedicado a informar sobre el más reciente repertorio de Quilapayún, casi desconocido en el país:

[...] durante esa tras[m]ición, hemos podido hablar y hacer escuchar la música del Quilapayún, que ha conmovido a todos por su belleza y ha susitado entusiasmo por vuestro trabajo. Nosotros no sabemos cuales son vuestros lienzos publicitarios aquí en Italia, pero sabemos con seguridad que el Cordigliera le gustaría mucho poder ayudaros para recomenzar en Italia un coloquio sólo momentáneamente (lo esperamos) interrumpido. [...] Tienes que saber que existe en nosotros el gran deseo de proponer nuevamente el gran Quilapayun al público italiano; no tenemos (por desgracia) la fuerza económica para sustener la organización de un concierto vuestro, pero sin duda la voluntad de proponerlo.³⁸

Cuando finalmente la gira se concretó, Meazzi y los suyos grabaron una entrevista con Carrasco que se publicó en la revista musical *Hi-Folks!* (Meazzi 1987) y se difundió por medios radiales.³⁹ Por su parte, Carrasco no dudó en invitar a Cordigliera como teloneros en tres de los conciertos: Milán, Verona y Jesolo. Al siguiente año, los dos grupos compartieron nuevamente escenario en Milán, en ocasión de un congreso de las ACLI, sindicatos católicos progresistas. El regreso de los músicos chilenos del exilio a su tierra natal, a finales de 1988, interrumpió de hecho esta dinámica de colaboración y apoyo profesional. A partir de entonces, la relación se trasladó al terreno de la amistad y del recuerdo.

36 Entre 1973 y 1977 el conjunto actuó con cierta regularidad en la escena italiana, donde también se editaron sus discos, alcanzando una popularidad remarkable, si bien inferior a la de Inti-Illimani. A pesar de ello, la presencia del grupo quedó totalmente interrumpida después de 1977. La vuelta de 1987 comprendía siete actuaciones en el norte de Italia y era organizada por el sindicalista chileno, avecindado en Venecia, Rodrigo Díaz.

37 El principal programa de cultura musical y contrainformación latinoamericana en Italia, “Los aretes que le faltan a la luna”, conducido por el periodista argentino Alfredo Somoza y el músico brasileño Martinho Lutero Galati de Oliveira.

38 Cordigliera. Carta a Eduardo Carrasco. Cremona, 5 de febrero de 1987, ff. 1-2. Correspondencia, no. 324. Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile. El pasaje de la carta se transcribe aquí en su texto original, sin señalar ni corregir los errores gramaticales y ortográficos.

39 La entrevista se presentó en Radio Popolare (Milán) en el mencionado programa “Los aretes que le faltan a la luna” el 6 de septiembre de 1987, con la conducción del periodista Alfredo Somoza y del músico Martinho Lutero Galati de Oliveira.



Fig. 2. Quilapayún y Cordigliera, interpretando juntos *La batea*. Milán, “Monte Stella”, 11 de septiembre de 1987. Archivo personal, Achille Meazzi.

Si comparamos los distintos casos de “apadrinamiento” presentados hasta aquí, observamos tanto factores de continuidad, como algunas diferencias. Las prácticas solidarias entre artistas, comunes en las redes musicales latinoamericanistas desde mediados de los 60, no quedaron interrumpidas a raíz del golpe, sino que se adaptaron y resignificaron dentro del nuevo marco determinado por el exilio, incluyendo otras agencias, partidos políticos, sindicatos, casas discográficas y, por ende, a un nuevo público masivo no latinoamericano.

En el caso de Italia, el nuevo marco implicó la presencia de músicos locales, hacia los cuales los artistas más afirmados de la NCCh en el exilio también ejercieron una forma de patrocinio, pero con modalidades y objetivos distintos. Si el apoyo solidario de Inti-Illimani a grupos latinoamericanos siguió teniendo, en el nuevo contexto, objetivos políticos y profesionales a la vez, en plena continuidad con las dinámicas pregolpe, en el caso de los grupos italianos el aspecto estrictamente profesional, en cambio, resultó marginal y las mayores transferencias fueron de índole más bien cultural, en un sentido amplio.

Las motivaciones que animaron a los jóvenes italianos en su acercamiento a los músicos del exilio resultan bastante claras. Para aquellos adolescentes y jóvenes italianos, la intimidad con los músicos chilenos representó, sobre todo, una poderosa puerta de acceso a América Latina, tanto

en lo material (por ejemplo, las facilidades a la hora de visitar y conocer el “Nuevo Mundo”), como en lo inmaterial. En este último caso, hablamos de todo un equipaje ético, estético y político que dejó una huella profunda en su formación. La experiencia de Cordigliera es buena muestra de ello: Achille Meazzi y Eliana Piazzi consideran hoy que su pasión musical latinoamericana “llenó sus vidas” y determinó la formación de una “sensibilidad hacia la música, la belleza, el compromiso”; más específicamente, afirman que la relación humana y artística con el Quilapayún les abrió la mente, despertando intereses hacia la filosofía, la literatura, el arte. De manera que, acercándose a aquellos exiliados chilenos y a su “vivido social y político grandioso”,⁴⁰ rebasaron los acotados límites de su contexto local.

Las formas de apoyo y asesoramiento observadas aparecen entonces como una lógica consecuencia de la trayectoria de la NCCh en el exilio. Sin embargo, y precisamente por esta razón, habrá que investigarlas también a la luz de las transformaciones que se sucedieron en cada contexto. En los primeros años a menudo las agrupaciones políticas apadrinaron a los artistas exiliados que se identificaban con su militancia, proporcionando redes de contactos transnacionales e influyendo en sus estrategias artísticas y laborales. Más tarde, con el paulatino agotamiento de la causa chilena, los músicos tuvieron que buscar otros canales (es decir, otros pasadores y padrinos) como alternativa a las antiguas redes políticas, desarrollando nuevas estrategias de inserción en el medio artístico. Los jóvenes músicos italianos, al ser parte integrante de ese medio, representaban una de las múltiples interfaces entre los exiliados y la sociedad italiana.⁴¹ Finalmente, más allá de estos rasgos comunes, también habrá que profundizar más en la idiosincrasia de cada grupo para reconocer las motivaciones de las distintas estrategias de apadrinamiento implementadas.

Conclusiones

Como hemos examinado, las redes musicales del exilio se beneficiaron de un tipo de actividad que podemos llamar de apoyo, gestionadas por un sinnúmero de actores que, en mayor o menor medida, impactaron en los

40 Gavagnin, Stefano. Entrevista a Achille Meazzi y Eliana Piazzi. Cremona, 5 de enero de 2019.

41 Nuestro agradecimiento a Ariel Mamani, quien nos sugiere el enfoque aquí bosquejado. Para profundizar en el aspecto de las distintas etapas del exilio, consultar Mamani (2013).

resultados artísticos. Incluso si se las considera al margen del proceso creativo, ellas fueron constitutivas de las dinámicas que animaron la vida artística de los músicos chilenos. En este texto hemos abordado tres de ellas a través del estudio de tres dimensiones diferentes: escritura musical, circulación de objetos y apadrinamientos. Todas ellas muestran la realidad de dinámicas transatlánticas y translocales que, muy probablemente, no han sido abordadas con profundidad al circunscribir aquellas prácticas y tareas del arte musical consideradas como centrales. De todos modos, se trató de dinámicas interconectadas, cuyas fronteras permanecieron muchas veces difusas, tal como lo demuestra el rol ambivalente del apadrinamiento (que a veces tomó el carácter de la transferencia), o el rol de solidaridad jugado por reporteros profesionales.

El desafío de reconstruir estas otras actividades, a menudo invisibilizadas detrás del objeto discográfico o la actividad de concierto realizada, implica movilizar una variedad de fuentes de índole diversa (hemerográficas, epistolares, orales y bibliográficas), e interesarse además por comprender el registro múltiple de voces y experiencias humanas. Son ellas, en su conjunto, las que nos ilustran la complejidad del campo del exilio musical —que aún se encuentra lejos de ser sistematizado—.

Por otro lado, la exploración de estas dinámicas permitió valorar no solamente las intervenciones de otros participantes, sino que también la heterogeneidad de acciones que los propios músicos llevaron a cabo, simultáneamente a sus actividades específicamente creativas. La investigación de estas dinámicas aparentemente accesorias devuelve una mirada problemática y al mismo tiempo diversificada de la *performance* musical, más allá de la escena y del estudio de grabación. En este sentido, lo aquí descrito apunta a reconocer, cuando menos, la producción y la promoción musical como dos dimensiones relevantes, pero insuficientemente estudiadas desde una perspectiva orgánica.

Incluso si los tres tópicos tomados en cuenta quedan bosquejados aquí de forma incompleta, los ejemplos examinados ilustran dinámicas que, probablemente, fueron replicadas en otras regiones del exilio chileno, por lo que en vez de buscar exhaustividad en un caso singular nos interesa perfilar ciertos tipos de relaciones generalizables: procurando describir intercambios en su especificidad, sugerimos que sus dinámicas no son extraordinarias, sino que, por lo contrario, apuntan a la “estética prosaica” (Mandoki 2001) de la vida corriente. Evidentemente, esperamos que otros

tópicos, alejados a la taxonomía propuesta (figuras, perfiles, etc.), puedan examinarse en el futuro.

Precisamente, en cuanto terreno de intersección entre cotidianidad y excepcionalidad, entre experiencias individuales y colectivas, “prosa” de la vida y producción artística pública, las redes musicales manifiestan la doble naturaleza del exilio. Si en la vida de las personas, incluso la de muchos artistas, el exilio marcó una traumática frontera entre un antes y un después, bajo otros puntos de vista esta situación no significó necesariamente un quiebre de dinámicas ya instaladas, sino que más bien determinó su reformulación, y hasta su consolidación o intensificación.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. 2004 [1951]. *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bendrup, Dan. 2011. “Latin Down Under: Latin American Migrant Musicians in Australia and New Zealand”. *Popular Music* 30, no. 2: 191-207.
- Bianchi, Soledad, Luis Bocaz y Carlos Orellana. 1978. “Discusión sobre la música chilena”. *Araucaria de Chile* 2: 111-173.
- Brigaglia, Aldo. 1975. “Alle radici del canto popolare”. *Il Messaggero Sardo*, marzo 1975: 32.
- Cariz, Melina. 2014. “Araucaria de Chile”. *Hommes & Migrations* 1305: 152-155.
- Carrasco, Eduardo. 2003. *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: RIL.
- Casasús, Mario. 2008. “Entrevista a Rubén Ortiz, fundador de Los Folkloristas”. *Rebelión*. <https://rebellion.org/entrevista-a-ruben-ortiz-fundador-de-los-folkloristas/> (30 de abril de 2021).
- Cifuentes, Luis. 1989. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. Santiago de Chile: Logos.
- Cléry, Gérard. 1984. “Aux portes du Chili: Quilapayún”. *Paroles et Musique* 38, marzo: 38-39.
- Clouzet, Jean. 1975. *La Nouvelle Chanson Chilienne*. Paris: Seghers.
- Erwan, Jacques. 1974. “Chanter pour la résistance. La Nouvelle Chanson Chilienne en exil”. *Libération*, 27 de diciembre de 1974: 6-7.
- García, Ricardo y José Osorio, comp. 1996. *Ricardo García, un hombre trascendente*. Santiago de Chile: Pluma y Píncel.
- Gavagnin, Stefano. 1986. *Canto a lo chileno. Aspetti del linguaggio musicale della Nuova Canción Chilena*. Tesis, Università Ca' Foscari, Venecia.
- Gavagnin, Stefano. 2020. *Memoria di Sé e musica dell'Altro. I gruppi italiani di musica cileno/andina*. Tesis doctoral, Roma La Sapienza.

- Gomes, Caio de Souza. 2015. “Los que la represión golpea por igual unieron la unidad: o exilio chileno e a construção de redes musicais de solidariedade na década de 1970”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, puesto en línea el 18 septiembre, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.68244>.
- Gómez Gálvez, Mauricio. 2017. *Les formes d'appropriation dans la musique savante chilienne, XIX-XX^e siècles: transferts culturels, acculturations, métissage*. Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne IV.
- Jordán González, Laura. 2013. “Desde Chile al exilio y viceversa: usos del casete en dictadura”. En *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL*, editado por Herom Vargas *et al.*, 228-235. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).
- Krebs, Patricio. 1983. “No nos exilien de nuevo. Entrevista”. *La Bicicleta* 35: 21-22.
- Lao, Meri. 1974. *Cile: il canto resisterà*. Milano: Jaca.
- Lao, Meri. 1977. *Trovatori dell'America Latina*. Roma: Borla.
- Le Tallec, Rémy. 1977. “Quilapayún: la chanson”. *L'Escargot Folk* 39, enero: 22.
- Liégeois, Jean-Paul. 1975. “Chili au cœur”. *L'Unité*, 18 de julio de 1975: 18-19.
- Mamani, Ariel. 2013. “El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981)”. *Divergencia* 2, no. 3: 9-35.
- Mandoki, Katya. 2001. “Análisis paralelo en la poética y la prosaica. Un modelo de estética aplicada”. *Aisthesis* 34: 15-32.
- Manfredi Sánchez, Juan. 2011. “Hacia una teoría comunicativa de la diplomacia pública”. *Comunicación y Sociedad* 24, n° 2: 199-225.
- Meazzi, Achille. 1987. “Pianeta Quilapayun”. *Hi, Folks!* 25, octubre: 14-17.
- Meazzi, Achille. 2021. *La Cordigliera bagnata dal Po: l'avventura umana e musicale di un gruppo di giovani visionari dalla Cremona di metà anni '70 ad oggi*. Cremona: auto-edición.
- Mellac, Régine. 1981. “Isabel et Angel Parra. Un répertoire, reflet de vies et d'Histoire”. *Paroles et Musique* 7, febrero: 12.
- Norambuena, Carmen. 2008. “El exilio chileno. Río profundo de la cultura iberoamericana”. *Sociohistórica* 23-24: 163-195.
- Orellana, Carlos. 2011. *Penúltimo informe. Memoria de un exilio*. Santiago de Chile: Abacq.net.
- Osorio, Javier. 2011. “La Bicicleta, el canto nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura. 1976-1984”. *A Contracorriente* 8: 255-286.
- Passone, Sesto. 1975. “Folk”. *Ciao* 2001 20, mayo: 46.
- Peralta Hidrovo, Hernán Patricio. 2003. *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2523> (1 de marzo de 2022).
- Pozo Artigas, José del, coord. 2006. *Exiliados, emigrados y retornados chilenos en América y Europa, 1973-2004*. Santiago de Chile: RIL.
- Río Donoso, Luis del. 1996. *Les micro-médias imprimés: recherches sur la micropresse pendant la résistance chilienne 1973-1989*. Tesis doctoral, Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris.

- Rodríguez Aedo, Javier. 2020. *Le folklore chilien en Europe. Un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988)*. Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne.
- Rojas, Claudia y Alessandro Santoni. 2013. "Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad". *Perfiles Latinoamericanos* 21, no. 41: 123-142.
- Rojas, Nelson. 2015. "Exilio y transtierro en dos poemas de Gonzalo Rojas". *Estudios Filológicos* 56: 119-131.
- Salinas, Horacio. 2013. *La canción en el sombrero. Historia de la música de Inti-Illimani*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Silva, Guy. 1974. "Le vent du peuple chilien. Isabel Parra et Patricio Castillo à l'Olympia". *L'Humanité*, 27 de diciembre de 1974: 7.
- Silva, Guy. 1975. "Quilapayún. El pueblo unido jamás será vencido". *L'Humanité*, 2 de abril de 1975: 9.
- Schmiedecke, Natália. 2012. "Entre chamantos, smokings e ponchos: representações identitárias na música popular chilena (1950-1973)". *Anais do XXI Encontro Estadual de História: trabalho, cultura e memória*, editado por Sylvia Bassetto. São Paulo: Campinas.
- Troncoso, Franklin. 2014. *Historia del grupo musical ¡Karaxú!... Perder la paciencia*. Santiago de Chile: LOM.
- Troncoso, Julio. 1971. "Balance de los Inti Illimani". *Onda* 8, 24 de diciembre de 1971: 13.
- Vásquez, Ana y Ana María Araujo. 1988. *Exils latino-américains: La malédiction d'Ulysse*. Paris: L'Harmattan.

Archivos

- Fondo Quilapayún, Archivo de Música Popular. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Archivo personal de Alejandro Vargas. Melbourne, Australia.
- Archivo personal de Achille Meazzi. Cremona, Italia.