



JUAN PABLO GONZÁLEZ  
Universidad Alberto Hurtado SJ  
Santiago, Chile

## Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada

---

El artículo indaga sobre la música andina como una práctica artística y social surgida fuera de las comunidades andinas y ajena a sus funcionalidades de origen. Interesan las paradojas que esto ha producido en cuanto a desplazamientos de sujetos folk, procesos de resignificación cultural y de apropiación y ruptura política, junto al papel de la industria musical en todo esto. Para ello se revisan los vínculos e influencias mutuas entre grupos andinos argentinos, bolivianos y chilenos, todos ellos convergiendo en París a partir de los años sesenta, desde donde adquieren las connotaciones cosmopolitas y políticas que los caracterizan. Asimismo, se revisa el llamado *boom* de la música andina que experimentó Chile en plena dictadura militar, abordando las fracturas y aparentes contradicciones de este fenómeno.

Palabras clave: Música popular, Música andina, Nueva Canción, Chile, Política.

*This article examines Andean music as an artistic and social practice outside Andean communities and with no relation to its original purposes. Of interest are the paradoxes that this has caused in regard to the displacement of folk subjects, processes of cultural re-signification and political appropriation and rupture, together with the role of the music industry in all of this. The ties and mutual influences between Argentine, Bolivian and Chilean Andean groups are thus reviewed, all of which converged in Paris from the 1960s onwards, where they acquired the cosmopolitan and political connotations characteristic of them. The so-called boom in Andean music in Chile at the height of the military dictatorship is also re-examined, discussing the ruptures and apparent contradictions of this phenomenon.*

*Keywords: Popular music, Andean music, Nueva Canción, Chile, politics.*

---

El concepto de *música andina*, que circula internacionalmente desde comienzos de los años sesenta, instaló en el imaginario colectivo americano y europeo la idea de un mundo y una cultura andina de la cual esa música era parte. Sin embargo, la existencia de un mundo andino común ha sido puesta en tela de juicio por antropólogos e historiadores, dada la variedad lingüística, territorial y nacional donde se asienta el conglomerado de comunidades andinas y sus descendientes urbanizados<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este artículo surge de dos proyectos: el coordinado por la Universidad de Oviedo "Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica". Ministerio de Ciencia e Innovación, Ref.: HAR2009-10865; y "El imaginario aborigen de la música chilena indigenista", Fondecyt 1110027. Una versión preliminar fue presentada en el XIX Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, *Musics, Cultures, Identities*, Roma, 1-7 Julio 2012.

Más aún, esa supuesta música andina no ha sido andina ni en su práctica ni en su concepción, produciendo incluso la marginalización de los propios sectores indígenas de los imaginarios nacionales y cosmopolitas de lo andino, como señala Tom Turino<sup>2</sup>. ¿Cuáles son las bases sociales y estéticas, entonces, que sustentan el concepto de música andina? ¿Cómo ha participado dicha música en la construcción de identidades en países sin una población andina significativa como es Chile e incluso Francia? ¿Para qué se ha hecho? Este artículo indaga en torno a estos interrogantes.

### Música y geopolítica

A pesar de la variedad cultural del mundo andino, la cordillera de los Andes había sido transformada por el Imperio Inca en columna vertebral de un vasto territorio; a través de ella se establecieron vías de comunicación del imperio, difundiéndose influencias quechuas primero y cristianas después. Estas influencias tejieron un entramado entre culturas del norte de Chile y de Argentina, de la mayor parte de Bolivia, Perú y Ecuador, y del sur de Colombia.

En esta vasta área podemos encontrar escalas pentáfonas, conformaciones melódicas descendentes; predominancia de metros binarios; tempos cadenciales acelerados; instrumentos comunes de origen indígena, mestizo y occidental; la práctica del carnaval; y la adoración a la Virgen María y a los santos patronos de los pueblos andinos. Toda esta amalgama musical y cultural constituirá la base sobre la cual músicos no andinos construyan una música que represente lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales. Sin embargo, recientes investigaciones afirman que la propia pentafonía —con la que actualmente identificamos la música andina— no correspondería a un rasgo propio y ancestral de esta música, sino a una construcción europea realizada mucho tiempo después del fin del Imperio Inca<sup>3</sup>. De este modo, como veremos en las siguientes páginas, la llamada música andina se ha formado sobre la base de sucesivas construcciones exógenas que han sustituido a los sujetos y prácticas que pretende representar.

La consolidación de las fronteras nacionales en la zona de los Andes Centrales de América del Sur se completó en la década de 1880, luego de

---

<sup>2</sup> En efecto, la música practicada por comunidades Aymara y Quechua, por citar las más grandes, ha sido desplazada en los imaginarios tanto nacionales como cosmopolitas por el sonido moderno de la música andina *naturalizada*. Ver Turino 2003b en Fernando Ríos: "Music in urban La Paz, Bolivian nationalism and the early history of cosmopolitan Andean music: 1936-1970", Tesis doctoral, University of Illinois, 2005.

<sup>3</sup> La monografía ganadora del VIII Premio de Musicología Samuel Claro-Valdés 2012, "Wonderous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica", de Julio Menéndez, demostraría esto. Véase *El Mercurio*, 20-IX-2012: A7

la Guerra del Pacífico, que enfrentó a Chile con Perú y Bolivia. Este conflicto produjo la incorporación a Chile de territorios bolivianos y peruanos de cultura Atacameña y Aymara, mientras que Argentina recibía de Bolivia la Puna de Atacama, zona altiplánica con presencia Aymara y Quechua que se integró a las provincias de Catamarca, Salta y Jujuy.

De este modo, cuando campesinos chilenos de la zona central del país –de fuerte ascendencia hispana– empezaron a poblar la pampa de la actual zona norte de Chile a fines del siglo XIX, adquiriendo el nombre de pampinos, podrían haberse encontrado con las culturas Aymara y Atacameña del altiplano, con su agricultura y pastoreo de oasis y quebradas. Sin embargo, los nuevos asentamientos chilenos se desarrollaron en espacios distintos: en pleno desierto, donde compañías mineras inglesas fundaban pueblos y factorías para la explotación del salitre, y en los puertos de Antofagasta, Iquique y Arica, lejanos de las culturas andinas del altiplano y con fuertes corrientes migratorias externas.

Toda esta zona ha experimentado constantes flujos migratorios a través de los siglos. A la Influencia en la zona Atacameña de la poderosa cultura de Tiawanaku de los Andes Centrales entre los siglos IV y XI; y al dominio Inca de las zonas Aymara y Atacameña entre mediados del siglo XV y comienzos del XVI, se sumó la conquista española y más tarde un permanente flujo migratorio europeo, asiático y sudamericano que se prolonga hasta el día de hoy, adquiriendo nuevos matices con la masiva llegada de afrodescendientes colombianos de la costa del Pacífico. Todo esto en una zona donde convergen cuatro países –Chile, Argentina, Bolivia y Perú– y que favorece el intercambio comercial con zonas portuarias libres de impuestos y un constante flujo de productos de la cuenca asiática del Pacífico.

Los pastores y agricultores Atacameños y Aymaras, en cambio, permanecieron aislados del fenómeno migratorio interno chileno y solamente la acción evangelizadora de las iglesias católica y protestante ha logrado incorporar sus culturas a una agenda Occidental, aunque no a la conciencia de identidad de la nación.

A diferencia de lo sucedido en Chile, la ampliación de la región andina argentina a fines del siglo XIX, expandía zonas ya habitadas por criollos en Salta y Jujuy. De este modo, cuando medio siglo más tarde los conjuntos de Salta alcanzan protagonismo nacional durante el llamado *boom* del folclore, las influencias andinas criollizadas argentinas se sumarán naturalmente a ese protagonismo y a su proceso de internacionalización.

Si bien el *boom* del folclore argentino le daba la espalda al tango –máxima expresión musical rioplatense– ese *boom* también se sustentaba en el desarrollo que la industria musical argentina había logrado a partir de la fuerte mediatización del tango desde los años veinte. De este modo, a fines de los años cincuenta todo estaba dispuesto para que la llamada *música del interior*

fuera difundida por el disco, la radio, el cine, la partitura, la prensa y los festivales, satisfaciendo las nuevas demandas que generaba la migración interna hacia Buenos Aires y la revalorización del folclor de los sectores medios de la población. Debido a que la música del interior también tenía un componente andino, este *boom* del folclor le otorgó visibilidad y hegemonía a una construcción criolla de lo andino realizada desde la industria, que además contaba con el apoyo del segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1952-1955)<sup>4</sup>.

El *boom* argentino del folclor era exportable a los países vecinos, con industrias musicales menos poderosas. Es así como el Festival de Cosquín (1960) y, en especial el Festival de Folklore Latinoamericano de Salta (1965), se constituyó en un importante catalizador para la aparición y desarrollo de conjuntos andinos bolivianos según el modelo argentino, como señala Fernando Ríos<sup>5</sup>. Asimismo, los discos del charanguista argentino de padres bolivianos Jaime Torres, constituían el modelo para incipientes músicos chilenos como Horacio Durán, de Inti-illimani, quien aprendió a tocar el instrumento escuchando esas grabaciones.

Torres había alcanzado notoriedad con su participación en la primera versión de la *Misa criolla* (1964) de Ariel Ramírez, donde el charango está presente en cinco de sus seis partes, incluso para acompañar una chacarera, género ajeno al charango. Además el Kyrie y el Gloria están escritos sobre dos géneros andinos: la baguala y el carnavalito –o huyano– respectivamente. De este modo, una de las expresiones máximas del *boom* del folclor argentino, la *Misa criolla*, demuestra como lo andino periférico está integrado a lo criollo dominante. Es a partir de esa integración que adquiere legitimación social, acceso a la industria y circulación internacional.

### París andino

Junto con articular influencias andinas y criollas, conjuntos salteños como Los Chalchaleros y Los Fronterizos contribuyeron a sistematizar la formación del *conjunto folklórico* desde comienzos de los años cincuenta, un cuarteto con guitarras y bombo que canta a dos o tres voces. Es esa conformación la que servirá para el desarrollo de los conjuntos de música andina tanto argentinos, como chilenos y bolivianos en los años sesenta<sup>6</sup>.

En efecto, a la configuración guitarra-bombo de estos grupos, se sumará una quena y un charango tal como lo empezaron a hacer en París a co-

<sup>4</sup> Ver Óscar Chamosa: *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp. 147-152.

<sup>5</sup> Ver F. Ríos: "Music in urban La Paz..." pp. 469 y 556.

<sup>6</sup> Ver Ariel Gravano: "La música de proyección folklórica argentina", *Folklore Americano*, 35, 1983.

mienzos de los años sesenta dos grupos argentinos: Los Incas y Los Calchakis. Luego seguirán dos grupos chilenos en Santiago: Quilapayún e Inti-illimani; para continuar con dos grupos bolivianos en La Paz: Los Jairas y Los Chasquis. Por influencia de los grupos salteños, estos conjuntos usarán ponchos, aunque al comienzo Los Jairas actúen con chaqueta y corbata, de acuerdo al ámbito urbano de clase media del cual formaban parte.

Algunos músicos argentinos venían grabando música andina en París desde comienzos de los años cincuenta para el sello francés Chant du Monde, que había dado un giro hacia la música de los pueblos del mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Este fue el caso de Atahualpa Yupanqui con el disco de 78 rpm “Pastoral India”/“Huajra” [1951]; y de Leda Valladares y María Elena Walsh, con el EP *Chants d’Argentine* [1954]. De este modo Los Incas y Los Calchakis no hicieron más que continuar esta tendencia, pre-munidos ahora del formato de conjunto salteño. Si bien uno de los grupos centrales del *boom* del folclor argentino, Los Cantores de Quilla Huasi, incluyeron quena y charango en su formación original de 1953, luego abandonaron estos instrumentos<sup>7</sup>, proyectándose más bien como jóvenes de clase media con sensibilidad por el folclor que como campesinos rústicos vestidos con poncho, que es lo que harán los grupos argentinos en París.

Como señala Ríos, la acogida de la música andina en Francia alcanzó un punto alto durante la segunda administración del General De Gaulle, entre 1963 y 1969, quien buscaba alinearse con los países del Tercer Mundo para constituir un “tercer bloque” que pudiera alterar la política de dominación transnacional de la Unión Soviética y, especialmente, de Estados Unidos<sup>8</sup>. De este modo, Francia volvía a manifestar su intención de participar del destino de la *Amérique Latine*, un concepto acuñado en Francia cien años antes, justamente cuando los propios franceses se embarcaban en un intento imperialista con su intervención militar en México (1862-1867)<sup>9</sup>.

La acogida en París de una música que sonaba suficientemente latinoamericana debido al uso de instrumentos y ritmos andinos pan-nacionales; que tenía poco texto que comprender; que no había que saber bailar; y que ponía sobre la escena un mundo campesino e indígena que era necesario defender, era un eslabón más de un siglo de vínculos entre Francia y América Latina. Esa relación adquiriría ahora una agenda internacionalista y revolucionaria.

Lo interesante es que esa asociación se realizó sin un discurso político manifiesto de parte de los grupos andinos residentes ni de las compañías discográficas, que no incluían textos o diseños de contenido político en las

<sup>7</sup> Ver O. Chamosa: *Breve historia del folclore argentino...* pp. 160-161.

<sup>8</sup> Durante la gira de De Gaulle por América Latina en 1964, repetidamente denunció las políticas imperialistas de los superpoderes. Ver F. Ríos: “Music in urban La Paz...” pp. 461-462.

<sup>9</sup> Ver Luiz Alberto Moniz Bandeira: “¿América latina o Sudamérica?”, *Clarín.com* 16/5/2005 <http://edant.clarin.com/diario/2005/05/16/opinion/o-01901.htm> [acceso 6/2012]

carátulas de sus discos. No lo había hecho un sello asociado al Partido Comunista Francés, como Chant du monde, ni tampoco lo hizo un sello comercial como Barclay, que en 1966 iniciaba su serie *La Flûte Indienne*, con música instrumental de países andinos. La tendencia de los grupos andinos en Francia fue grabar diferente música latinoamericana, andina o no, con el instrumental básico de quena, charango, guitarra y bombo, con la quena siempre en un lugar protagónico<sup>10</sup>.

En la música andina grabada en París no habían textos de contenido político —de haberlos, los franceses no los habrían entendido—; ni modos performativos posibles de catalogar como revolucionarios —que exterioricen ímpetu, rebeldía, enojo, decisión—; tampoco referencias a músicas que tuvieran una carga política previa; o manifestaciones de una estética real-socialista en la puesta en escena de estos grupos, por ejemplo. Fue la asociación directa de la música andina con sujetos marginalizados y con un continente en ebullición, lo que bastó para establecer esa asociación entre “flautas y revolución” que eclosionó en los años setenta y sobre la que volveremos más adelante<sup>11</sup>.

La llegada de esta música andina *cosmopolita* a Chile ocurrió justamente desde París, donde residía Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel a comienzos de los años sesenta. Si bien hay antecedentes previos de música andina en Santiago debido a la presencia de músicos bolivianos en los años cincuenta que ocasionalmente grababan este repertorio, a la difusión realizada por algunos folkloristas chilenos y a la absorción de elementos *exóticos* del mundo andino por compañías de revistas y variedades, el impacto que produjeron los Parra a su regreso a Chile fue el que generó los frutos más duraderos<sup>12</sup>. Ellos conocieron y aprendieron la quena y el charango de integrantes del Los Calchakis en París, llevando esos instrumentos a Santiago en 1964, difundiéndolos en su peña y por la prensa, grabando discos con ellos y enseñándoselos a otros músicos nacionales. El auge que empezaba a tener en Chile la música andina con el regreso de los Parra fue coronado en 1966 con la gira a Santiago del conjunto boliviano Los Jairas<sup>13</sup>.

Esta era la primera gira al exterior del primer conjunto *cosmopolita* boliviano de música andina, formado ese mismo año por Ernesto Cavour en charango, Gilbert Favre en quena, Julio Godoy en guitarra y Edgar Yayo Jofré en bombo y voz. Los Jairas venían a Chile legitimados por la propia agenda nacionalista,

<sup>10</sup> Ver F. Ríos: “Music in urban La Paz...” pp. 453-455.

<sup>11</sup> Escuchar “El centinela”, por Los Calchakis en <http://www.youtube.com/watch?v=9euOR7UCZrc> [acceso 9/2012]

<sup>12</sup> Más antecedentes sobre la difusión de música andina en Santiago en los años cincuenta en Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile. 1950–1970*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 357–360.

<sup>13</sup> Se presentaron en La Peña de los Parra, en la Carpa de Violeta Parra, y como número estelar en un gran festival de folclore en el Teatro Caupolicán de Santiago. Más sobre la relación de Violeta Parra con Los Jairas en Ángel Parra: *Violeta se fue a los cielos*, Santiago, Catalonia, 2006.

inclusiva y modernizadora llevada adelante por el Estado boliviano desde la revolución de 1952, como señala Ríos (2005: 599). Del mismo modo que había sucedido en los años treinta con el mariachi en México, los conjuntos de huasos en Chile y el samba en Brasil, el impulso homogenizador del Estado moderno tendía a favorecer expresiones populares de cobertura nacional. Esto sólo podía lograrse con la ayuda de la radio y del disco, que lograban justamente en los años treinta la masividad que los caracteriza. Fue la alianza implícita entre Estado e industria, que unía agendas nacionalistas con intereses comerciales, la que permitía la construcción de géneros nacionales en muchos países latinoamericanos, tal como ocurría en Bolivia.

Lo paradójico es que un grupo como Los Jairas, que satisfacía los intereses nacionalistas bolivianos de construir una identidad unificada y opuesta a influencias extranjeras, había surgido según el modelo de los conjuntos argentinos en París e incluía a un suizo –Gilbert Favre–, que había conocido esa música debido a su cercanía con Violeta Parra<sup>14</sup>. Más aún, Los Jairas no sólo tocaban géneros e instrumentos de origen andino fuera de su contexto, ocasión y función, sino que reunían repertorio de distinta procedencia y modificaban su estilo interpretativo mediante arreglos vocales e instrumentales y su adaptación al micrófono y a los formatos impuestos por la propia industria.

Gilbert Favre seguía empleando en la quena el mismo vibrato que usaba como clarinetista, procedimiento que se transformó en *marca* sonora para los conjuntos andinos, a diferencia del modo plano de tocar la quena que existe entre las comunidades andinas que tradicionalmente la practican. La ejecución de Favre de la quena era percibida en Bolivia como lastimera, la que sumada a la interpretación de *Yayo* Jofré de textos melancólicos con su voz de cantante de bolero, instaló en el imaginario colectivo el estereotipo de la “tristeza andina”, que Los Jairas difundieron por el mundo<sup>15</sup>.

A pesar de todo esto, en Chile, Los Jairas fueron percibidos por los medios, los músicos y el público como auténticos representantes de la música andina boliviana. En un gesto lleno de simbolismo, Los Jairas le habían regalado un charango a Violeta Parra en uno de los tres viajes que hizo a La Paz en 1966, buscando recomponer su deteriorada relación amorosa con Gilbert Favre. Ese es el instrumento que Violeta utiliza en su disco *Las últimas composiciones* y con el que aparece retratada en la portada, con la mirada perdida hacia un horizonte inalcanzable. Dos canciones del disco escritas sobre ritmos del Sur de Chile, no andinos, “Run Run se fue pa’l norte” y “Gracias a la vida”, las grabó con ese charango<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ver F Ríos: “Music in urban La Paz...” pp. 641-6422.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 605.

<sup>16</sup> Ver Juan Pablo González: “Migración amorosa y musical en “Run Run se fue pa’l norte” de Violeta Parra”, *Ensayos. Historia y teoría e del arte*, 11, 2006, pp. 173–185.

Para efectos de la industria musical, la andinidad construida de Los Jai-ras era la que resultaba funcional. Cualquier otra manifestación más *pura* sólo ingresará a la industria veinte años más tarde bajo el concepto de *World Music* y con una agenda diferente, ligada más bien a los movimientos de independencia africanos y a la visibilización y empoderamiento de las minorías étnicas en el mundo<sup>17</sup>.

### Música andina y revolución

Cuando el grupo Quilapayún llegó a París en 1967 como parte de su primera gira a Europa, encontró un clima muy favorable para la difusión de su síntesis de “quena y revolución”, como define Eduardo Carrasco la propuesta del grupo (1988: 124-125). Los estudiantes franceses compartían con Quilapayún su ideario político, el uso de barbas, su admiración por la revolución cubana y su intento por detener el avance del capitalismo internacional<sup>18</sup>. Además, la relevancia alcanzada por Ernesto *Ché* Guevara, acrecentada con su trágica muerte justamente en Bolivia en octubre de 1967 –aunque no fuera en su zona andina–, acentuó en el imaginario internacional la asociación de la música andina y el folclor sudamericano en general con sectores revolucionarios. Los propios cubanos crearon el grupo Manguaré en 1971, especializado en instrumentos y repertorio andino y sudamericano que aprendieron de los grupos chilenos de Nueva Canción y de sus giras por el continente. Era con Manguaré que la unidad cultural y política latinoamericana debía ser manifestada desde la canción popular según el punto de vista oficial cubano.

A comienzos de los años setenta, la asociación entre flautas andinas y revolución era evidente. De hecho, una de las primeras medidas que tomó el régimen militar chileno después del golpe de estado de septiembre de 1973 fue prohibir la zampoña, el charango y la quena, en un bando militar emitido por televisión del que no hemos podido encontrar registros, pero del que varios chilenos nos acordamos<sup>19</sup>.

El testimonio del productor discográfico Camilo Fernández, expresa muy bien la autocensura que impuso el régimen militar sobre la música andina. Según Fernández, a fines de 1973 los ejecutivos de EMI, Philips e

<sup>17</sup> La música andina y la izquierda estaban tan unidas en la mente de muchos parisinos y europeos, que al *boom* de la música andina en los setenta parece ser el precursor inmediato del fenómeno de la world music de los años ochenta centrada en África y su política de la liberación. Ver Turino en F. Ríos: “Music in urban La Paz...” p. 629.

<sup>18</sup> Ver Eduardo Carrasco: *Quilapayún. La revolución y las estrellas*, Santiago, Ediciones del Ornitocorino, 1988, p. 125.

<sup>19</sup> No se han encontrado alusiones a la música en los primeros 41 bandos dictados por la Junta Militar publicados por el diario *La Prensa* (26/9/1973), ya que muchas de estas normas jurídicas no eran publicadas. Ver Laura Jordán: “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, 63, 212, 2009, pp. 77-102.



IRT (ex RCA) fueron citados a su oficina por el Secretario General de Gobierno, Coronel Pedro Ewing, para pedirles que dejaran de grabar música que “atentara contra la nueva institucionalidad”<sup>20</sup>. De modo especial, los llamó a abstenerse de difundir folclor nortino —o música andina—, recuerda Fernández. El propio Coronel Ewing habría manifestado su recelo por esta música debido a su asociación con el gobierno de Salvador Allende producida, en parte, por la difusión masiva que había tenido el tema instrumental “Charagua” de Víctor Jara, en la versión andina de Inti-Illimani como cortina musical del canal estatal de televisión. Camilo Fernández, que era el único chileno de los ejecutivos convocados, replicó diciendo que “qué culpa tenía el norte del uso que le había dado el gobierno. Es como si usted nos prohibiera usar la bandera chilena porque se enarboló en muchas tomas de terreno”. El Coronel Ewing, si bien le dio la razón a Fernández, les pidió entonces que por un tiempo pusieran la música andina en el “congelador”<sup>21</sup>.

Una manera de darle continuidad a la práctica de los instrumentos andinos en Chile —aunque fuera al margen de la industria discográfica—, fue la creación en 1974 del grupo Barroco Andino que, al amparo de la Iglesia y las pocas organizaciones sociales que se mantenían en el país, montaba algunos movimientos de obras de Vivaldi, Bach y Haendel, legitimando un sonido perseguido con la ayuda de la propia tradición culta de Occidente<sup>22</sup>. El amparo de la Iglesia a la música andina se debe entender también por el hecho que durante los años setenta se seguía interpretando en el país la *Misa a la Chilena* (1965) de Vicente Bianchi, que contiene, al igual que la *Misa Criolla* de Ramírez, algunos géneros andinos, en este caso el trote o huayno para el “Cordero de Dios”. Esta se transformó en la canción más popular de la misa de Bianchi y adquirió vida propia, contribuyendo a mantener vigente el sonido de la música andina en tiempos de censura política al asociarse también a la música religiosa.

El clima de censura imperante en Chile no podía detener la fuerza que había adquirido la música andina en el mundo a mediados de los años setenta. Es así como junto con Barroco Andino alcanzaron protagonismo otros dos grupos andinos chilenos en 1974: Kollahuara e Illapu y al año siguiente nació Ortiga, que se radicó en Europa a comienzos de los años ochenta. Illapu alcanzó altos grados de popularidad en el país, estrenando en 1978 en el Teatro Cariola de Santiago *El grito de la raza*, obra con textos de Osvaldo Torres y música de Roberto Márquez adscrita a la tradición de la música popular de largo aliento desarrollada en Chile desde media-

<sup>20</sup> En <http://solgarcia.wordpress.com/2006/12/19/242/> [acceso 9/2012].

<sup>21</sup> En <http://solgarcia.wordpress.com/2006/12/19/242/> [acceso 9/2012].

<sup>22</sup> Escuchar versión de Barroco Andino de “Badinerie” de la Suite N° 2 J.S. Bach en [www.youtube.com/watch?v=z-0bUh0803M](http://www.youtube.com/watch?v=z-0bUh0803M) [acceso 9/2012]

dos de los años sesenta. Ese mismo año *El grito de la raza* fue grabado por RCA, sacando los instrumentos andinos del “congelador”. Al auge de una música que había sido prohibida se sumaba la reapertura de la peñas folklóricas y el inicio del movimiento de cantautores llamado Canto Nuevo. El *boom* andino en plena dictadura militar parece contradictorio, pero también se explica por la carencia de una expresión política manifiesta de esta música, como hemos visto, frente a la cual los militares chilenos sólo podían negarle paternidad nacional.

El *sonido* andino se impuso como moda en la música popular internacional de los años setenta, llegando hasta la propia balada pop, como en los casos de Simon y Garfunkel y de Abba como veremos más adelante. En Chile sucedía lo mismo y el cantautor Fernando Ubierno (n. 1955), que logró popularidad a partir de sus triunfos en festivales de la canción de 1977 y 1978, alcanzaba masividad en el país con una propuesta de balada de autor a la que no tardó en sumar pinceladas de música andina. De este modo incorporó charango y quena emulada en sintetizador en el estribillo de una canción referida a la amenaza nuclear durante la Guerra Fría, “El tiempo del botón”, incluida en su primer LP *Fernando Ubierno* (RCA, 1978). Al mismo tiempo, el trío pop femenino Frecuencia Mod, apelaba al sonido andino de moda insertando trémolos de charango en uno de sus mayores hits “Cállate, ya no me mientas” de su LP *Frecuencia Mod* (RCA, 1978), que alcanzaba los primeros lugares del ranking radial de la época<sup>23</sup>.

En lugares sin censura, la asociación entre flauta y revolución también podía ser llevada a la balada pop, como sucede en el primer hit del grupo Abba, “Fernando” (1975), al que Philip Tagg le dedicara un libro completo<sup>24</sup>. Aunque la canción sitúe al revolucionario en la revolución mexicana –menos comprometida con el presente de Abba–, la presencia del sonido de las flautas andinas continúa la asociación, ahora pan-Europea, de la música andina y la revolución. Esa asociación era ampliamente desarrollada a partir de 1973 por Inti-illimani desde su exilio en Roma y Quilapayún desde su exilio en París. Esta etapa de su carrera se encontraba respaldada por más de una década de música andina argentina en Europa, como hemos visto, a la que se habían sumado grupos bolivianos como Los Jairas y Savia Andina desde 1969. El LP *Flute Indienne 4*, de Los Calchakis era el cuarto álbum más vendido en Francia en octubre de 1971, obteniendo el *Grand Prix Du disque* y manteniendo la música andina en lugares principales de la industria discográfica francesa de comienzos de los años setenta<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Agradezco las referencias sugeridas por Jacqueline Santis, 18/ 7/ 2012.

<sup>24</sup> Philip Tagg: *Fernando the Flute. Analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*, Ohio, Mass Media Music Scholars Press, 1991.

<sup>25</sup> Ver F. Ríos: “Music in urban La Paz...” pp. 631-633.

Los Calchakis llevaron el sonido andino a la banda sonora de Mikis Theodorakis para la película de Costa Gavras, *Estado de sitio* (1972) que denuncia la intervención de EEUU en la política sudamericana, condenando los golpes de estado y exaltando a la guerrilla urbana de los Tupamaros. De este modo Los Calchakis iniciaban ahora la banda sonora del movimiento de solidaridad con los países del cono Sur bajo dictadura militar, preparando la llegada de los grupos chilenos al exilio. El éxito en Europa de Los Incas y Los Calchakis sumado al del propio Simon y Garfunkel con su versión de “El cóndor pasa” (1970), llevó a amplios sectores bolivianos a manifestar su disconformidad con lo que sentía como el *robo* de su música<sup>26</sup>. Esto generó un fuerte sentimiento nacionalista en Bolivia, señala Ríos<sup>27</sup>, que cruzaba clases, etnias, regiones, y que era mas fuerte que el que podía crear una política de Estado de homogeneización cultural.

El malestar boliviano creció a mediados de los años setenta con el alcance internacional que alcanzaron Inti-illimani y Quilapayún, que comenzaban a rivalizar con Los Incas y Los Calchaquis. A diferencia de los grupos argentinos y bolivianos que eran principalmente intérpretes, los grupos chilenos componían de acuerdo al impulso creativo de la música chilena de raíz folclórica que se remontaba al trabajo de Violeta Parra desde mediados de los años cincuenta y de Víctor Jara desde mediados de los sesenta. Del mismo modo que las bandas de rock de la época, Inti-illimani y Quilapayún poseían el estatus artístico de interpretar sus propias canciones. A mediados de los setenta, Inti-illimani vendería tantos o más discos que Pink Floyd en Italia, dejando temas instrumentales andinos propios como “Alturas” en la memoria italiana<sup>28</sup>.

### Palabras finales

La incorporación de la llamada música andina a la práctica de músicos chilenos de los años sesenta, no sólo se produjo desde fuera de los espacios geográficos y culturales andinos, sino que parece haber apuntado a crear más una conciencia política que una identidad andina en el imaginario nacional. Dicha práctica contribuyó a la reivindicación de un Otro postergado y marginalizado, primer paso en su incorporación social y cultural a la nación.

Durante la dictadura militar, la censura a la Nueva Canción Chilena también incluyó la censura el sonido andino, estableciendo un doble desplazamiento de ese imaginario sonoro. Ahora el legítimo habitante andino no sólo

---

<sup>26</sup> El huyano “El cóndor pasa” de la zarzuela homónima del peruano Daniel Alomía Robles de 1913 fue incluido por Simon & Garfunkel en su LP de 1970 *Bridge over trouble Waters* en base a una grabación francesa de 1963 del conjunto argentino Los Incas.

<sup>27</sup> Ver F Ríos: “Music in urban La Paz...” pp. 640-641.

<sup>28</sup> Escuchar “Alturas” en <http://www.youtube.com/watch?v=q5RpuhnyMRE> [acceso 9/2012]

era desplazado por una música que pretendía representarlo de acuerdo a variables externas, sino que esa representación, por ficticia que fuera, era desplazada del imaginario chileno por un régimen que, al igual que el público cosmopolita, leía intereses políticos en la representación del Otro andino.

A pesar de la censura y demostrando su particular ubicuidad, la llamada música andina experimentó un *boom* en Chile a mediados de los años setenta. Varias razones pueden explicar este hecho: contradicciones del régimen militar; confinamiento de este *boom* a sectores restringidos; impulso cosmopolita de esta música; *boom* italiano; intereses de la industria; ambigüedad política de la música andina, o todas las anteriores. Sin embargo, lo que queda claro es que la llamada música andina debe ser una de las músicas que mayores contradicciones encarnó durante la segunda mitad del siglo XX: desplazaba al habitante andino que decía reivindicar; era cosmopolita pero despertaba sentimientos nacionalistas; tenía connotaciones políticas sin proponérselo; era censurada y al mismo tiempo experimentaba un *boom*.

Finalmente la música andina fue construyendo y desplazando identidades y sumando y restando sentidos de tal manera que ha logrado sobrevivir y proyectarse en el mundo por más de medio siglo, manteniéndose con el paso del tiempo, como si las propias culturas Aymara y Quechua que la sustentan la hicieran partícipe de su longevidad. ¿Será por eso que en Italia la aman y la odian al mismo tiempo, como Lucio Dalla se encarga de recordarlo?

En efecto, la canción “Il Cucciolo Alfredo”, del octavo LP de Lucio Dalla, *Come è profondo il mare* (RCA, 1977) publicado tres años después que Inti-illimani se radicara en Roma, expresa una vez más la contradictoria percepción que produce la música andina en el mundo<sup>29</sup>:

[...] *Il complesso cileno,*  
*affisso sul muro,*  
*promette spettacolo,*  
*un colpo sicuro.*  
*La musica andina,*  
*che noia mortale,*  
*sono piu` di tre anni*  
*che si ripete sempre uguale.*  
*Mentre il Cucciolo Alfredo*  
*canta in modo diverso*  
*la canzone senza note*  
*di uno che si e` perso [...]*

[...] *El conjunto chileno,*  
*afiche en el muro,*  
*promete espectáculo,*  
*un golpe seguro.*  
*La música andina,*  
*que aburrimiento mortal,*  
*durante más de tres años*  
*se repite siempre igual.*  
*Mientras el Cachorro Alfredo*  
*canta en modo diverso*  
*la canción sin notas*  
*de uno que se ha perdido [...]*

<sup>29</sup> Escuchar “Il Cucciolo Alfredo” en [http://www.youtube.com/watch?v=U\\_JqvTUSH\\_Y](http://www.youtube.com/watch?v=U_JqvTUSH_Y) [acceso 9/2012]