

Victoria Eli Rodríguez
Elena Torres Clemente (eds.)

**Música y construcción
de identidades: poéticas,
diálogos y utopías en
Latinoamérica y España**

Sociedad Española de Musicología
Madrid 2018

Andanzas italianas de *El humahuaqueño* en los años 50.

Contribución a una biografía social de la canción

Stefano GAVAGNIN

Istituto per lo Studio della Musica Latinoamericana (IMLA-Italia)

Resumen: *El humahuaqueño*, una canción asociada al canon del folclore argentino, conoció en los años 50 una repentina difusión internacional que la sometió a innumerables reescrituras, en su mayoría covers, en un estilo tropical totalmente ajeno al aire nativo. Este trabajo se centra en la presencia de *El humahuaqueño* en la escena italiana de entonces, para reconstruir —a través de los documentos sonoros y del contexto— un tramo de la biografía social de dicha canción. En una época de transición de ese país hacia la modernidad industrial, las versiones italianas y las narraciones de sus intérpretes reflejan la persistencia en el imaginario colectivo de tópicos de sabor exótico y colonial, a la vez que dejan entrever el despertar de nuevas miradas hacia lo latinoamericano que llegarán a afirmarse en la década siguiente.

Las canciones poseen una biografía propia y van adquiriendo, en el proceso de consumo del objeto estético, significaciones sociales, así como personales, de intérpretes y consumidores, que superan las intenciones de sus autores. El presente estudio pretende contribuir a la construcción de una biografía del conocido tema *El humahuaqueño*, que el músico bonaerense Edmundo Porteño Zaldívar (hijo) compuso en 1941 y que desde entonces se ha difundido ampliamente a nivel mundial. La elección del objeto —*El humahuaqueño* en Italia— se debe a una antigua grabación de este tema, que me sorprendió por lo inesperado de su intérprete —el Quartetto Cetra, un ensemble vocal italiano de música *leggera*, muy famoso y muy ajeno al género musical andino— y también por su fecha, 1955, que precede en casi veinte años la difusión de la música andina en ese país.

El viejo disco de los Cetra se convirtió en el cabo de un hilo que hizo salir a flote, con otras grabaciones y documentos, todo un mundo algo olvidado hoy. En efecto, las vicisitudes de la canción se entrecruzan en Italia con un contexto de notable interés: el umbral del primer *boom* industrial y de las grandes transformaciones sociales, políticas y culturales que lo acompañaron. En dicho contexto surge un nuevo interés hacia América Latina, reconocible también en la circulación de los bienes culturales, la canción entre ellos. De ahí que la biografía de *El humahuaqueño* en su ámbito italiano nos permita comprobar el tenor y la evolución de algunas representaciones contemporáneas colectivas de Latinoamérica, a la vez que nos ofrece una muestra de los usos del *cover* en la industria musical de la época.

Por lo que respecta a las fuentes, el estudio de las versiones italianas se fundamenta en la investigación de materiales de archivo originales (registros fonográfi-

cos, programas de emisoras radiales y televisivas, revistas y periódicos, etc.)¹; para la necesaria reconstrucción del entorno europeo y latinoamericano, en cambio, he podido contar con el aporte de estudios previos, como el valioso ensayo de Fernando Ríos sobre la temprana presencia de la música andina en Francia entre los años 50 y los 60².

En Argentina

Edmundo P. Zaldívar, guitarrista especializado en tango y en folclor, porteño de nombre y de nacimiento, concibió el tema en un tranvía de Buenos Aires, sin haber pisado anteriormente la villa de Humahuaca, y le agregó los rótulos de «carnavalito» y «danza típica indo criolla»³, con referencia a una especie musical y coreográfica tradicional en el noroeste argentino, en ámbitos de población amerindia⁴.

Nuestro tema presenta indudablemente un apropiado ritmo binario y un perfil melódico-armónico de aire andino norteño; sin embargo, tanto en su estructura musical regular⁵ como en la forma literaria (que condensa en pocos y sencillos versos una evocación del carnaval de la Quebrada de Humahuaca)⁶, sigue más bien modelos propios de la canción popular urbana y mediatizada, alejándose de

¹ Parte de ellos, afortunadamente, se encuentran digitalizados y son de cómodo acceso, como en el caso de la revista *Radiocorriere*, órgano oficial de la RAI, el ente público de radiotelevisión italiana (www.radiocorriere.teche.rai.it); otros, en cambio, los he adquirido personalmente en el mercado del coleccionismo, no encontrándose en biblioteca alguna. Un agradecimiento especial va a los responsables del Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (ICBSA) de Roma, por haberme proporcionado copias de la mayoría de los registros sonoros de las versiones italianas.

² Fernando Ríos: «La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción», *Revista de música latinoamericana*, 29, 2, 2008, versión en línea: www.search.proquest.com [Última consulta: 03-02-2014].

³ *El humahuaqueño. Carnavalito, danza típica indo criolla*, letra y música de Edmundo P. Zaldívar (hijo), Ediciones Musicales Tierra Linda, 1943.

⁴ La génesis de *El humahuaqueño* es relatada por Rubén Pérez Bugallo: *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*, Buenos Aires, Ediciones Del Sol, 1993, pp. 7-11. Algún aspecto paradójico en la historia del tema que se convertiría posteriormente en un himno para los habitantes de Jujuy se subraya también en Enrique Cámara de Landa: «Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una estructura musical andina», *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, Melanie Plesch (ed.), Buenos Aires, Gourmet Musical Editions, 2013, p. 379.

⁵ Introducción (8 compases); aa(8); bb(8); cc(6); bb(8); a'a'(8); bb(8). Las frases b funcionan como estribillo, intercalado entre a, c y la repetición tarareada a', que cierra el tema.

⁶ «Llegando está el carnaval quebradeño, mi cholitay. / Fiesta de la Quebrada humahuaqueña para cantar; / erke, charango y bombo, carnavalito para bailar... / Quebradeño... Humahuaqueño... / Fiesta de la Quebrada... (etc.)».

los patrones tradicionales. Se trata, al fin y al cabo, de una obra comercial de proyección folclórica⁷.

A pesar de esta ambivalencia, o tal vez justamente gracias a ella, *El humahuqueño* entró de forma estable tanto en el canon folclórico nacional argentino como en aquel, cercano pero distinto, de la música andina transnacional, llegando a ser percibido cual forma prototípica del género carnavalito, representativa de un componente indígena, coya, del ser nacional. Ello implica una marginación de los modelos tradicionales (indígenas y rurales) por parte de otros (elaborados por la cultura hegemónica, blanca y urbana), en la que reconocemos un ejemplo de *colonialidad* musical⁸.

En cuanto parte del canon, ha sufrido hasta el día de hoy reiteradas revisitaciones, transformaciones y hasta parodias, y algunas de ellas testimonian el persistente valor emblemático de *El humahuqueño* en contextos diversos: la elaborada fusión del último grupo del Chango Fariás Gómez, músico que fue un auténtico monumento del folclore argentino «progresivo» urbano⁹; la cita *pop* de Soledad Pastorutti, en los festejos masivos del Bicentenario argentino en 2010¹⁰; o el vídeo esperpéntico del *rapper* King Africa, de 2001¹¹, que reúne un surtido de imágenes andinas y tropicales, con ponchos, chullos y bailarinas semidesnudas, en vilo entre el homenaje sincero y la parodia (casi un resumen visual de algunos de los temas que vamos a tratar a continuación).

⁷ Un análisis detallado del perfil melódico-armónico de este carnavalito y de sus vinculaciones con un lenguaje tradicional del área andina se encuentra en E. Cámara de Landa: «Entre el perfil melódico...».

⁸ De acuerdo con las formas descritas por Juan Pablo González: «Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el cuarto Centenario», *Música, musicología y colonialismo*, C. Aharonián (ed.), Montevideo, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011. Sobre este desplazamiento en los carnavalitos argentinos, Nancy Sánchez: «El 'Carnavalito quebradeño' representado en 'La guerra gaucha': música, letra y sonoridad», *Actas de la undécima semana de la música y la musicología. Jornadas interdisciplinarias de investigación. Palabra y música*. Buenos Aires, 29, 30 Y 31 de octubre de 2014, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega», 2014, pp. 58-70; «El carnavalito jujeño: del ritual pagano al teatro Colón», recurso en línea, www.bibliotecadigital.uca.edu.ar [Última consulta: 08-11-2014]. Una mirada en parte diferente se extrae de los trabajos citados arriba de R. Pérez Bugallo y E. Cámara.

⁹ *Chango Fariás Gómez - Encuentro en el estudio - El humahuqueño*, www.youtbe.com [Última consulta: 12-08-2015].

¹⁰ *Soledad Pastorutti - Bicentenario de Argentina*, www.youtbe.com [Última consulta: 12-08-2015]. y N. M. Sánchez: «La performance de Soledad Pastorutti en el Bicentenario Argentino: una versión coya power del carnavalito», *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas, Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL*, Herom Vargas et al. (eds.), Montevideo, IASPM, 2013, pp. 168-181.

¹¹ *King Africa - El humahuqueño*, www.youtbe.com [Última consulta: 10-10-2014].

París y la proyección europea

Diez años más tarde de que Zaldívar concibiera su mayor *hit* al traqueteo de un tranvía bonaerense, *El humabuaqueño* emprendió un viaje mucho más largo para desembarcar en el Théâtre Marigny de París, acompañando al espectáculo de danzas *Ballets de l'Amérique Latine*, creado e interpretado por el coreógrafo argentino, de origen gallego, Joaquín Pérez Fernández. En el programa de 1951 figuraba el cuadro titulado «Petites danses de la terre», que incluía nuestro *petit carnaval* junto con otras danzas del norte de Argentina¹². Las músicas eran interpretadas en vivo por un cuarteto de músicos paraguayos, Los Trovadores Guaraníes, que desde entonces decidió afincarse en París con el nombre de Los Guaranís (o Los 4 Guaranís), antes de clonarse en múltiples grupos de nombre afín.

En los siguientes años, por lo menos hasta 1956, el *ballet* alterna nuevas temporadas en los teatros de París con giras internacionales y alguna vuelta a casa, pasando también por Italia: lo encontramos en la cartelera del teatro Quattro Fontane de Roma, a finales de marzo de 1953. Al mismo escenario, solo dos días más tarde, subirá Carmen Miranda, el gran icono de la cara tropical de América¹³. De aquellos *ballets*, Pérez Fernández y sus bailarines dejaron un testimonio filmico en la película *Torrente indiano*, en la que el carnavalesco ocupa la posición privilegiada de número final¹⁴.

Y, desde luego, *El humabuaqueño* no era una pieza más en el repertorio de Pérez Fernández, sino que jugó un papel relevante en el éxito del *ballet*; al mismo tiempo, este último abrió las puertas a la internacionalización del tema¹⁵. Cuando, en 1951, *El humabuaqueño* llegó a París, para el público francés lo latinoamericano aún coincidía casi del todo con lo tropical: Leda Valladares y María Elena Walsh llegarían un año más tarde, Violeta Parra en 1955, y solo Atahualpa Yupanqui los había precedido en 1949. Los *ballets* proponían un acercamiento a un panorama folclórico variado, en una clave sin duda pintoresca, pero no de banal exotismo, y contribuyeron a la difusión de géneros criollos y andinos aún desconocidos. Estos últimos alcanzarán altos niveles de popularidad en la década de los 60, con grupos

¹² Los programas de esta y de otras temporadas se encuentran en: www.atacris.com [Última consulta: 02-04-2015].

¹³ *L'Unità*, Roma, 26, 27 y 28-03-1953.

¹⁴ *Torrente indiano*, Bernardo Spoliansky, Leo Fleider (dirs.), Argentina, 1952-1953, www.youtube.com [Última consulta: 10-07-2015].

¹⁵ Así lo recuerda, en una entrevista, el hijo de Zaldívar: «Pasan los años y mi padre lo encuentra en Buenos Aires, a don Joaquín Pérez Fernández, y le dice: 'le agradezco a usted por la difusión que le ha dado a mi obra en Europa', porque a él le llegaban noticias. Entonces le dice: 'Mire señor Zaldívar, el agradecido soy yo; tenía un contrato por dos meses y gracias a su obra estuve dos años viajando por todo el mundo. Muchas gracias, usted no me debe nada, ni yo le debo nada'», www.jujuyalmomento.com [Última consulta: 12-03-2015].

como Los Incas y Los Calchakis. *El humahuaqueño* fue una pieza clave en aquellos comienzos, tanto por la difusión alcanzada, como por su capacidad de recoger y reflejar múltiples imágenes y estereotipos, colocándose en el cruce de diferentes estilos y trayectorias musicales.

Podríamos entonces afirmar, con Van der Lee y Ríos¹⁶, que *El humahuaqueño* fue la primera melodía andina popularizada en Europa, quince años antes de que cierto cóndor empezara a pasar por ahí. Y efectivamente, en los primeros tiempos de su difusión en Francia, el tema se asoció a narraciones de sabor indigenista. En el programa del Théâtre de Paris, de 1952, el carnalito está acompañado por una nota que reza: «Tristeza del indio, tristeza dulce sin rebelión, de una raza que conoció el esplendor y que se pierde en el retroceder de la historia»¹⁷.

Esta imagen echó pronto raíces en el imaginario europeo, y aquí la tenemos un año más tarde, en una reseña del primer disco francés de Los Guaranís¹⁸: «Esta música de cielo, en notas de cielo, desgrana el sufrimiento indio. Rebosa de melancolía, tiene el gusto de las penas ignoradas, es el alma misma del país. Es la flor triste sobre la tumba de la gran raza vencida»¹⁹. El anónimo redactor de *Paris Match* toma prestadas estas palabras al poeta ecuatoriano Filoteo Samaniego, pero aun así la elección de la cita bien expresa la mirada europea. *El humahuaqueño* es definido, unas líneas más adelante, como «danza del carnaval, a la vez brillante y dolorosa (uno de los mejores momentos del disco)». Ni la letra ni la música de nuestro tema parecen justificar esa imagen melancólica, que suena ya a cliché superpuesto y que anticipa la que será una marca estereotipada de lo andino²⁰. Pero más clichés y estereotipos están a punto de caer sobre la canción.

Pronto *El humahuaqueño* se convierte en una canción de moda: la letra se cambia por textos en otros idiomas, que comparten con el original únicamente alguna alusión al carnaval; cambian también el ritmo, la instrumentación y las consiguientes sonoridades. La duplicación serial, a ritmo de samba lenta, foxtrot, mambo, y sobre todo de *baião* (o baión) —«un nuevo ritmo brasileño de carácter sincopado que encaja fácilmente en los actuales gustos pop», según dice en 1950 la

¹⁶ Pedro van der Lee: «Latin American Influences in Swedish Popular Music», *Popular Music and Society*, 21, 2, 1997, pp. 26-7; y F. Ríos: «La Flûte Indienne...», p. 5.

¹⁷ www.atacris.com/cristobal/ballet.html [Última consulta: 06-03-2014]. La traducción al español es mía, igual que todas las que aparecen en este trabajo, con o sin el texto original en nota al pie.

¹⁸ «Les Guaranis chantent 'La fleur qui pousse sur le tombeau indien'», *Paris Match*, 236, 1953, www.atacris.com/cristobal/parismatch.html [Última consulta: 06-03-2014]. El disco objeto de la reseña es: *Les 4 Guaranis, 1er recital*, BAM LD302, 1953.

¹⁹ Desconozco el texto original de Samaniego, la cita aludida es en francés: «*Cette musique de ciel, en notes de ciel, égrène la souffrance indienne. Elle déborde de mélancolie, elle a le goût des peines ignorées, elle est l'amé même du pays. C'est la fleur triste sur le tombeau de la grand race vaincue.*»

²⁰ Juan Pablo González: «Música chilena andina 1970-1975: construcción de una identidad doblemente desplazada», *Cuadernos de música iberoamericana*, 24, 2012, p. 181.

revista estadounidense *Variety*²¹— borra cualquier huella de la precedente presunta «indianidad» dolorida y melancólica.

La Quebrada de Humahuaca es suplantada por el más célebre y sugerente Río de Janeiro: «El carnaval está en la ciudad, todo De Janeiro está caliente. La luna se vistió de payaso; ¡qué mágico momento tenemos!»²², insinúa la cantante norteamericana Georgia Gibbs, cuya voz es introducida por pinceladas melismáticas de la orquesta, evocando un paisaje sonoro más bien hispano-mexicano que andino. Por lo demás, estas canciones hablan de amor, sin dejar de aludir a estampas latinoamericanas, pobladas de flores exuberantes, cantos de pájaros, loros, puentes de lianas y guitarras. Tanto la letra como el estilo musical de corte latino aluden a una América Latina festiva y pintoresca, según una representación difundida por la industria cinematográfica y musical estadounidense ya a partir de los primeros años 40. Tal y como señala Ríos, en los años 50 y hasta principios de los 60, los franceses asociaron la música latinoamericana con la diversión más que con el izquierdismo, como ocurrió después, cuando la música folclórico-popular de tema político se puso de moda en Europa²³.

Estos son algunos de los *covers* locales de esta época: *La fête des fleurs* (Francia)²⁴; *Blumenfest in Peru* (Alemania)²⁵; *Kiss me another* (USA), *Kyss mig på måndag* (Suecia)²⁶, *Carnaval en la pampa* (España)²⁷; *Torna la primavera* (Italia)²⁸. Cada uno de ellos es reproducido en múltiples sub-versiones, interpretadas por conocidos cantantes nacionales, o por combos y orquestas de baile, según la modalidad —aún vigente en los años 50— de que el editor local promocione un éxito musical confiándolo a diversos intérpretes y sellos discográficos²⁹.

²¹ John Storm Roberts: *The Latin tinge*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 134.

²² «*The Carnival is in town, all of De Janeiro is hot. The moon dressed up like a clown; What a magic moment we've got*». Georgia Gibbs: *Kiss Me Another / Fool Of The Year*, Mercury, 70850X45, 1956, disco de 45 rpm. En línea: *Kiss Me Another (1956) - Georgia Gibbs*, www.youtube.com [Última consulta: 15-08-2015].

²³ F. Ríos: «La Flûte Indienne...», p. 5. Sobre la asociación casi espontánea entre música andina e ideologías izquierdistas, J. P. González: «Música chilena andina 1970-1975...».

²⁴ Versión con texto francés de Jacques Plante, grabada por Tino Rossi [Columbia, F-55-CL-9593], quien la cantó en la película *Tourment* de Jacques Daniel-Norman (1954). Imposible dejar aquí constancia de todas las versiones francesas rastreadas: el catálogo de la Bibliothèque National de France registra más de cincuenta entradas en los años 1953-1959, sin contar las que no llevan fecha o son posteriores.

²⁵ Interpretación de Bibi Johns: *Carnavalito (Blumenfest in Peru)*, *Baión*, (Zaldívar-Schultz). Electrola, BCD 15649, 1954, www.youtube.com [Última consulta: 11-02-2015].

²⁶ P. van der Lee: «Latin American Influences...», p. 27 y su discografía, pp. 43-44.

²⁷ Interpretado por Marisol (1964): *Marisol - carnaval de la pampa (single) 1964*, www.youtube.com [Última consulta: 14-07-2015]. En este caso se mantiene el texto original (pues no hacía falta traducirlo del castellano) pero el título nos traslada para nuestra sorpresa de los Andes a la llanura.

²⁸ En la base de datos de la Sociedad Argentina de Autores constan en la actualidad 21 alias de la canción: www.sadaic.org.ar [Última consulta: 011-07-2015].

²⁹ Rosa Viscardi: *Popular music. Dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla*

Cabe señalar que en Francia —y tal vez solo en este país— se dio desde un principio una doble circulación de *El humahuaqueño*, ya que sus versiones latinas convivieron con una minoritaria tradición de estilo folclórico, que se mantuvo a través de los repertorios y de las grabaciones de intérpretes como Los Guaranís, el dúo Leda y María³⁰, Los Incas o Los Calchakis.

Los covers italianos de *El humahuaqueño*

Una pesquisa en archivos fonográficos y otras fuentes, tales como catálogos de las casas discográficas y las revistas de la época, ha devuelto una decena de versiones locales que se remontan a la segunda mitad de los años 50, equitativamente repartidas entre instrumentales y cantadas.

Sus intérpretes son artistas muy arraigados en el terreno de la música ligera de la época. Franco Mojoli, Gianni Ferrio, Nino Impallomeni, Iller Pattacini, Pier Luigi Bassi y Luciano Sangiorgi son figuras importantes del jazz italiano, a cuya afirmación contribuyeron antes y después de la guerra, como intérpretes, compositores, arreglistas y responsables artísticos de las casas discográficas. Natalino Otto fue el cantante de estilo americano de mayor renombre (lo que le mereció el ostruccionismo por parte de los *media* fascistas). Del Quartetto Cetra, de Salviati y de Jia Thamoá hablaré más adelante³¹.

En su conjunto, las versiones italianas no difieren demasiado de sus hermanas europeas. Ninguna de ellas, menos la de Rino Salviati, se aleja en lo musical del molde estilístico del jazz tropicalizado, levemente exótico, propio de las otras, explicitando rótulos como «baión», «baión moderado», «mambo» y hasta «mambo-carnavalito». Y tenemos asimismo una *cover-version* con texto italiano: *Torna la primavera*, de Alik y Nomen³². Dentro de esta relativa homogeneidad, observamos rasgos individuales en cada arreglo: la interpretación de Nino Impallomeni con la orquesta de José Palomas tiene un marcado carácter latino y de jazz, por la presencia explícita de un combo de percusión afro-latina y cierta elaboración armónica; la de Gianni Ferrio es más tradicional y suave, con una sección rítmica más discreta. Luciano Sangior-

rivoluzione digitale, Napoli, Esselibri, 2004, p. 116; y Sheldon Schiffer: «The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation», *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, George Plasketes (ed.), Surrey, Ashgate, 2010, pp. 77-97.

³⁰ Leda y María [Leda Valladares y María Elena Walsh]: *Chants d'Argentine*, Le chant du monde, LDY-M 4021, 1954.

³¹ Véase anexo: Discografía de las versiones italianas de *El humahuaqueño*.

³² Seudónimos respectivamente de Alberto Cavaliere y Ettore Carrera, autores de varios *covers*, pero no de canciones originales, a diferencia del francés Jacques Plante, letrista colaborador de Aznavour y otros.

gi³³, pianista de estilo jazzístico, pone en primer plano su instrumento, ejecutando variaciones y modulaciones con amplia libertad en el tratamiento armónico general y contrapesándolo con un bongó que está muy presente.

Las versiones cantadas difieren entre ellas por la elección de la lengua. Por un lado, tenemos los *covers* en italiano, interpretados por Natalino Otto y Enzo Amadori, y, por el otro, las versiones españolas de Rino Salviati, Jia Thamoá y el Quartetto Cetra. El texto italiano es anodino, y, sobre todo —diversamente de sus hermanos en francés, inglés y alemán— está exento de cualquier referencia a paisajes y estampas latinoamericanas³⁴. A pesar de una orquestación que no difiere de las anteriormente citadas, las voces de tenor ligero de Natalino Otto y de Amadori, de textura muy suave y con abundantes *portamenti*, acaban por darle al producto un tono de *canzonetta* sentimental, amén de rítmica.

Quizá el escaso exotismo y la mediocridad literaria del *cover* italiano sean dos de las razones por las que algunas versiones posteriores optan por mantener la letra española original. En el disco de Jia Thamoá, cantado en español, figuran, sin embargo, título y autores del *cover* italiano³⁵. Examinaré más detenidamente estas tres versiones, porque de los contextos y narraciones de sus intérpretes emergen las indicaciones más divergentes con respecto al clima del *mainstream*.

Quartetto Cetra, intermediarios de buen gusto

El Quartetto Cetra es probablemente el grupo vocal italiano más célebre de música ligera, fundado en 1940 y activo hasta los años 80. Los Cetra fueron unos mediadores fundamentales entre la tradición melódica italiana y los nuevos lenguajes del jazz, del *swing* y del *rock'n roll*, gracias a sus traducciones de las músicas de ultramar, de Gershwin a Cole Porter. En conjunto, transmiten una imagen despreocupada, ligera, pero siempre mesurada y en realidad mucho menos superficial de lo que podía parecer³⁶.

³³ Luciano Sangiorgi incursiona varias veces en el mundo musical latinoamericano grabando los dos discos de larga duración, *Impressioni dell'America Latina*, Durium, ms Al 560, 1956 (donde se encuentra nuestro tema); y *Motivi di Lecuona e dell'America Latina*, Durium, ms Al 503, 1955.

³⁴ «C'è festa grande nel ciel, / vedo mille fiaccole d'or / ed una luna di miel / che carezza i sogni del cuor. / Torna la primavera, / per ogni donna c'è un sogno in fior. / Anche per chi non spera / c'è sempre il sogno d'un po' d'amor. / Balla con me, oggi che m'ami ancor; / forse domani d'altri sarà il tuo cuor. / Torna la primavera, / per ogni donna c'è un bacio in fior. / Anche per chi non spera / c'è sempre il sogno d'un po' d'amor».

³⁵ Una incoherencia tal vez relacionada con las leyes italianas sobre el derecho de autor, que imponían pagar al autor de la eventual traducción-adaptación local, los derechos correspondientes al texto, independientemente de que se cantara en otro idioma o fuera instrumental.

³⁶ Matteo Ceschi: «Singing What We Were to Know What We Are: The Quartetto Cetra and National History in Italian TV Entertainment», London, 2009, artículo inédito, www.academia.edu.



Figura 1: Carátula del disco *Lettere dal Sudamerica*, del Quartetto Cetra (cortesía de Carlo Savona - Archivio Savona-Mannucci / Quartetto Cetra).

América Latina no es central en su repertorio. Sin embargo, incursionan varias veces en el tango y en los ritmos afro-latinos de moda, adoptando el imaginario estereotipado de la época, mas con un dejo de ironía. Buena muestra de esto es el *sketch* publicitario (*un carosello*) en el que tres empleados de una tienda (italianos) visten improbables trajes de gaucho e interpretan un tango para inducir a una clienta (argentina) a comprar sus mercancías³⁷.

edu [Última consulta: 10-12-2014]; y Gino Castaldo (ed.): *Il dizionario della canzone italiana*, Roma, Armando Curcio, 1990, pp. 355-358.

³⁷ *Carosello Hélión Chatillon. Episodio: L'argentina*, 1962, www.youtube.com [Última consulta: 15-08-2015].

Su interpretación de *El humahuaqueño*, llamado aquí *Carnavalito*, se encuentra incluida en un álbum de 33 rpm, fruto de una gira argentina del cuarteto³⁸. De junio a septiembre de 1954, los Cetra se hallan en Buenos Aires, donde se exhiben en el teatro El nacional y en locales nocturnos, como el Rendez-vous. Sus discos son editados por la casa Pampa, la misma que publica a Zaldívar, y su empresario es Luis Panizza, nieto del gran Héctor. En las memorias de Virgilio Savona, director del grupo, ocupa un lugar importante el contacto con la multitud de los italianos emigrados, para los cuales siente representar un puente cultural de ida y vuelta con la madre patria. Su estadía en Argentina (y el largo viaje en barco que toca también Brasil y Uruguay) llena sus ojos y sus oídos de nuevos colores y sonidos. La frecuentación de músicos locales de jazz y tango es una ocasión para aprender «todos los secretos del verdadero tango argentino, los mil matices que lo salpican, las armonizaciones y las texturas instrumentales, a menudo audaces, que lo caracterizan»³⁹.

De vuelta a Italia, «grabamos también una serie de piezas nacidas durante el viaje a Sudamérica, como *Un romanzo a Copacabana*, *Paraiba*, *Ninguem me ama*, y *Carnavalito*»⁴⁰. En la contraportada del disco se afirma que los Cetra «[...] durante su estadía en Brasil y Argentina han estudiado atentamente de cerca las características armónicas y rítmicas de la música local, de la que han extraído unas piezas significativas que presentan ahora [...] en su versión original». *Carnavalito* y *Paraiba* son «verdaderamente típicos, llenos de inconfundible color local, interesantes por su concepción y su estructura musical»⁴¹. En su conjunto, estas notas expresan una viva curiosidad hacia las músicas recién descubiertas y el deseo de trasladar a su público los hallazgos de un largo y fascinante viaje.

Es posible que los Cetra encontraran de verdad *El humahuaqueño* en su viaje, pero su *Carnavalito* se aparta de las versiones base argentinas, tanto en su veste sonora y rítmica (presentándose con candor como baión, sin que nadie percibiera la incongruencia con respecto a las declaraciones de la portada) como en su estructura musical. La frase de introducción de Zaldívar es reemplazada por una nueva melodía cromática sobre cadencias tónica-dominante (ejemplo 1), utilizada también como interludio en la mitad de la canción, cuando esta modula de Do a Mib⁴²; la línea melódica es respetada —pero no la secuencia de las frases— y armonizada

³⁸ Además de *Carnavalito*, el disco incluye cuatro piezas de música latina en español, italiano y portugués, una versión muy elaborada del tango *Adiós muchachos* y dos composiciones originales.

³⁹ Virgilio Savona: *Gli indimenticabili Cetra*, Milano, Sperling & Kumpfer, 1992, p. 179.

⁴⁰ V. Savona: *Gli indimenticabili...*, p. 181.

⁴¹ Carátula del disco *Lettere dal Sud-America*, Cetra, LPA 40.

⁴² Una análoga introducción/interludio figura en la versión instrumental del director inglés Cyril Stapleton, de 1953, del mismo título (Cyril Stapleton & His Orchestra, *Carnavalito/Theme From The Man Between*, Decca F10208): *Carnavalito*, www.youtube.com [Última consulta: 15-08-2015]. ¿Podría ser esta la fuente musical del arreglo de los Cetra?

con cuatro voces cercanas, con acordes de séptima y séptima disminuida, según el estilo jazz propio del grupo (ejemplo 2). La sección rítmica está a cargo de un set de percusiones afrocubanas que reproducen un ritmo de baión. La interpretación aparece ligera, exenta de inflexiones abiertamente exóticas y atenta al aspecto lingüístico, con una buena dicción del castellano. Pero sin apartarse, por lo demás, del clima tropical de los *covers* europeos⁴³.

Bajon

Piano Solo

Ejemplo 1: Transcripción a partir del manuscrito original del arreglo de Virgilio Savona (cortesía de Carlo Savona - Archivo Savona-Mannucci / Quartetto Cetra).

Ejemplo 2: Transcripción a partir del manuscrito original del arreglo de Virgilio Savona (cortesía de Carlo Savona - Archivo Savona-Mannucci / Quartetto Cetra).

Exotismo colonial y doméstico de Jia Thamoá

Jia Thamoá, la intérprete de la segunda versión del carnavalito que nos ocupa, es una personalidad opuesta en más de un aspecto a la del Quartetto Cetra. En primer lugar, porque se trata de una figura marginal del espectáculo italiano, hoy casi totalmente olvidada, pese a su meteórica celebridad; en segundo lugar, porque su personaje actúa integralmente en el registro del exotismo.

⁴³ Mis agradecimientos a Carlo Savona, hijo de Virgilio, por haberme permitido acceder a documentos del archivo de sus padres (Archivo Savona-Mannucci / Quartetto Cetra) y por sus comentarios y recuerdos personales.



Figura 2: Portada de la revista *Settimana Radio* del 10 de diciembre de 1955. Jia Thamo está retratada con un sombrero peruano, al lado de un totem amerindio de Norteamérica, mientras un rótulo reza: «una voz de la radio que vale un Perú». Un auténtico vértice de colonialismo provinciano (Archivo personal del autor).

Su incierta biografía, un *collage* de noticias aparecidas entre 1954 y 1956 en periódicos y revistas populares no siempre fiables⁴⁴, reúne muchos lugares comunes de marca colonial. Jia Thamo —«Pequeña águila», seudónimo de un nombre que no se revela— habría nacido y crecido en el Perú, en Trujillo («una aldea muy modesta» de «calles destartaladas»)⁴⁵, hija de una indígena y de un italiano («hombre bueno, generoso [...] [cuya] memoria aún se venera en Trujillo»). Se casa, todavía adolescente, con otro italiano, un ingeniero venido a vender maquinaria electromecánica a «los felices habitantes de aquella aldea a la sombra majestuosa de los Andes» que, sin embargo, «parecían necesitar más un buen baño, antes que máquinas electromecánicas». Pese a las lagunas higiénicas de los lugareños, las mozas son «de extraordinaria belleza» y fiereza, y desdeñan a los forasteros, no

⁴⁴ Además de los que se citan a continuación: «Jia Thamo. Sulle onde della radio l'usignolo delle Ande», *Settimana radio tv*, 49, 1955, pp. 3-4; Filippo Raffaelli: «Le tre ottave della 'piccola aquila'», *Radiocorriere*, 47, 1955.

⁴⁵ Esta cita y las siguientes están extraídas de S. B.: «Il suo occhio per il marito», *Tempo*, 2, 12-01-1956, p. 63.

siempre bien vistos («los que tienen la cara blanca están completamente podridos por dentro»).

En estas narraciones de sabor paternalista y racista, el europeo es portador de civilización (tecnológica y humanista) y el *otro*, en su condición de inferioridad cultural, solo puede ofertar los tesoros de la naturaleza: la belleza de sus mujeres, un paisaje grandioso, un feliz primitivismo. La distancia no es infranqueable: una vez rebasada la desconfianza, la relación entre los dos pueblos puede ser fructífera. El exotismo biográfico de Jia es de perfil burgués, tranquilizador y doméstico: Jia se traslada a Italia, tiene dos hijos con su ingeniero y emprende una breve trayectoria de actriz (trabaja en la compañía de Anna Magnani) y de cantante, participando en programas radiofónicos y en la recién nacida televisión. A comienzos del 56, a sus 28 años, los periódicos informan de que la joven está dispuesta a donar uno de sus (bellísimos) ojos a su amado marido, afecto de una grave enfermedad de la vista. A partir de aquí, desaparece del horizonte musical, y la prensa no nos revela el epílogo de la conmovedora historia⁴⁶.

Con Jia Thamoá nos encontramos frente a un personaje construido en una escala reducida y provinciana y en relación imitativa-competitiva con el cliché de la mucho más célebre cantante exótica Yma Sumak.

Un disco de Yma Sumak le ofreció la ocasión para que floreciera su vocación [...]. Jia oyó a Yma cantar y una cosa le chocó: las canciones de su compatriota no eran las verdaderas, las originales, sino arreglos más o menos habilidosos que permitían a la cantante lucir, y más delante de unos micrófonos, la gama de su voz. Jia amaba demasiado y respetaba aquellas canciones que su madre Rosa y las demás mujeres de su aldea le habían enseñado en su feliz niñez, para poder tolerar semejante sacrilegio. Se le ocurrió también que tenía buena voz y decidió [...] volverse una cantante como la Sumak, y con mejor derecho que su paisana⁴⁷.

Impresionante proposición de autenticidad, de la que encontramos mayores confirmaciones: «canta como cantaban sus antepasados hace mil años; nunca superpuso los recursos de la moderna civilización musical a la purísima línea melódica de los antiguos cantos sudamericanos; simplemente se ha limitado a exhumarlos y devolverlos a su integridad»⁴⁸.

Sin embargo, por lo menos en el registro de *El humahuqueño* que escuchamos, la *performance* va por rumbos distintos. Lleva la batuta de la orquesta el maestro Pier Emilio Bassi, quien omite la introducción original y altera la secuencia de las

⁴⁶ «Un sublime sacrificio», *Sorrisi e canzoni*, 55, 1955, p. 10; «Ridarà la vista al marito senza sacrificare i suoi occhi», *Stampa Sera*, Turín, 10-02-1956, p. 7; Framis: «Un pequeño y grande asunto de amor», *La Vanguardia Española*, Madrid, 14-02-1956, p. 5.

⁴⁷ S. B.: «Il suo occhio...».

⁴⁸ G. G.: «Ritrattini: Jia Thamoá», *Radiocorriere*, 51, 1954, p. 13.

frases; además, pone en primer plano una base de percusión afrocubana y añade un coro de voces masculinas doblando la voz solista en algunos pasajes. Jia canta en un registro de contralto tal vez demasiado bajo para ella, en busca de un color oscuro y agresivo, con rasgos exóticos acentuados por un breve vocalismo conclusivo de sabor tribal. Dichos matices de la voz, junto a un contrapunteo de la orquesta que podría evocar un estilo de alguna manera andino, no son suficientes para otorgar autenticidad a la *performance*.

A falta de otros registros de la Thamoá, nos queda su reivindicación de alteridad, debida a unas raíces andinas quizás auténticas, y la intención declarada de darlas a conocer al público italiano. Por otra parte, la joven cantante aparece en un concierto radiofónico de músicas peruanas⁴⁹, bajo la dirección de un músico académico con experiencia en Perú, Tino Cremagnani (que en aquel país no solamente había dirigido óperas, sino que también había instrumentado músicas del compositor Alomía Robles)⁵⁰ y al lado del tenor peruano Luis Alva, todavía al principio de su carrera. En el anuncio del concierto no consta el programa, pero no es improbable que se tratara de canciones como las de Carlos Valderrama o Benigno Ballón Farfán, que Jia grabó ese mismo año en algunos discos de 78 rpm de la Parlophone que, lamentablemente, todavía no he podido encontrar⁵¹.

El emigrante Rino Salviati

Después del cuarteto intermediario cultural entre Italia y las Américas, y de una cantante testigo de primordiales raíces amerindias, nuestro tercer intérprete encarna la figura del emigrante. Nacido cerca de Roma en 1922, guitarrista y cantante de estilo melódico, Rino Salviati llega a la Argentina en 1948, en el reparto de la película *Emigrantes*, de Aldo Fabrizi. Se vuelve él mismo emigrante, al decidir establecerse allí, y amplía su repertorio con la canción criolla latinoamericana, el tango y otros géneros populares. De nuevo en Italia, a mediados de los 50 conoce un momento de notoriedad como representante de un melodismo íntimo, apoyado en el binomio voz-guitarra. La llegada del rock, en los años 60, empaña su estrella y lo empuja hacia mercados extranjeros en los que su estilo resulta todavía atractivo⁵².

⁴⁹ *Radiocorriere*, 43, 1954, p. 24.

⁵⁰ Fragmentos de la ópera nacionalista *Illa Cori* y la *suite El amanecer andino*. Juan Sixto Prieto: «El Perú en la música escénica», *Fenix*, 9, 1953. pp. 309 y 341.

⁵¹ *Dischi Parlophon. Catalogo generale*, Carisch, 1954, p. 13, www.icbsa.it [Última consulta: 12-08-2015].

⁵² G. Castaldo (ed.): *Il dizionario...*, p. 538; y www.timaclub.it [Última consulta: 12-08-2015].



Figura 3: Rino Salviati en una postal promocional de los años 50 (Archivo personal del autor).

El considerable componente latinoamericano de su repertorio —que incluye tangos, rancheras, boleros y clásicos como *Alma llanera*, *India*, o *Lamento borincano*— representa una carta importante que Salviati juega en Italia, como testimonian sus múltiples discos de canciones latinoamericanas grabados sobre todo en la segunda mitad de los 50 (entre ellos, la grabación de nuestro *Humahuaqueño*)⁵³ y como demuestra esta presentación que la revista *Radiocorriere* le dedica ya en abril de 1950:

Pero lo más interesante hoy para el público italiano es su repertorio sudamericano. Este comprende todas las más interesantes expresiones de la música popular y del folclore de América meridional: tangos típicos argentinos, rancheras, milongas y danzas originarias del género *gaucho*, rumbas, boleros, canciones mexicanas y cantos inéditos. Salviati recorrió las pampas argentinas y se adentró en las selvas del Chaco y del río Paraná para escuchar y estudiar directamente los manantiales del folclore musical: motivos tradicionales, vírgenes de cualquier notación gráfica, que se aprenden y se transmiten mediante la viva voz del ejecutante, y se remontan a veces a la época precolombina,

⁵³ Serie de discos de 78 rpm: *Catalogo generale dischi «La Voce del Padrone»*, 1954, www.icbsa.it [Última consulta: 20-07-2015]; además del disco de larga duración: *Da Siviglia a Buenos Ayres*, Durium, ms A569, 1957.

dirigidos al caballo, a las espuelas y a la luna, con la instintiva poesía y el conmovedor lirismo de una fantasía primitiva, como los sugestivos cantos de los *indios* paraguayos, o las tristes canciones *gauchas*⁵⁴.

En efecto, entre las italianas, la de Salviati es la que menos se aparta de una virtual versión de base argentina: conserva la melodía de la introducción (con pequeños cambios) y la estructura de la canción⁵⁵. La voz es acompañada de guitarras cuya rítmica, sin llegar a reproducir exactamente un carnavalito, se le acerca bastante. Los efectos percusivos en el rasgueo y los incisivos de arpeggios en contrapunto (demostración de unos conocimientos directos de la canción del Cono Sur) sumados a una orquestación de meras guitarras (y un contrabajo), típica también del Salviati italiano, producen un estilo sonoro vagamente *criollo-andino*.

El contexto: un país *semi*

Por más que la realidad musical corrobore muy imperfectamente la autenticidad pretendida por nuestros intérpretes, esta manifiesta, en todo caso, la emersión de narraciones que superan la imagen convencional del subcontinente festivo y vacacional, y aglutinan un nuevo interés hacia las músicas latinoamericanas, fundado en su dimensión *auténtica*, *primitiva*, o remota (*precolombina*). Como aval, los artistas ponen su condición personal (de viajeros, emigrantes o testigos de la raza), que los convierte en intermediarios, mensajeros que alcanzarían unas fuentes primarias, eludiendo los filtros y las distorsiones del sistema industrial. ¿Cómo vamos a leer estas narraciones semi-auténticas? La respuesta no reside, claro está, en los propios objetos musicales, sino en el contexto sociocultural de su época.

En los años que vieron el éxito europeo de *El humahuaqueño*, Italia no era aún la nación industrializada que iba a ser al poco tiempo, sino un país «semi-tradicional» o «semi-moderno»⁵⁶ en vilo entre la reconstrucción de la posguerra y el «milagro económico» de finales de los 50. Además, el nuevo estado demócrata y republicano, instaurado después de dos decenios de dictadura y una guerra mundial, manifestaba en muchos sectores de la sociedad y de las instituciones una preocupante continuidad con el pasado fascista.

Esta ambivalencia se hace patente en el campo de la cultura de masas, y el terreno de la canción es revelador. Aquí, el gusto popular privilegia todavía la canción melódica tradicional, que domina en los festivales nacional-populares (como el de Sanremo); mientras que los lenguajes del *swing* y del jazz —que vienen luchando

⁵⁴ «La vedetta della settimana. Rino Salviati», *Radiocorriere*, 13, 1950, p. 12.

⁵⁵ Se puede escuchar en: ilfocolare-radiotv.blogspot.it [Última consulta: 10-10-2014].

⁵⁶ La definición es de David Forgacs: *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 22.

para afirmarse desde antes de la guerra, y que el régimen fascista había tildado de «música negroide» y finalmente había puesto al bando— siguen despertando polémicas.

Es el mercado del disco, en cambio, el que decreta el éxito de los nuevos ritmos americanos y latinos (del *boogie-woogie* al mambo) en sintonía con los demás países del Occidente industrializado. Pese a cierto retraso, la industria discográfica se expande y transforma: aumentan los consumos de los recién llegados microsurdos de 33 y 45 revoluciones; las grandes multinacionales (la Decca, que llega en 1952, o la RCA italiana, creada en 1953) imponen estrategias de *marketing* que reemplazarán los métodos semi-artesanales de los editores musicales⁵⁷. Por último, la primera mitad de los 50 es marcada por otra novedad, destinada a influir más que cualquier otra en los estilos de vida, en los modelos culturales y en los consumos, inclusive de *popular music*: en 1954, la RAI (el ente de radio del estado) pone en marcha un servicio regular de televisión.

La práctica del *covering*, es decir, la circulación de éxitos comerciales extranjeros traducidos al italiano, se enmarca en ese contexto y es un fiel espejo de la ambigüedad de un país en desarrollo, más todavía provinciano. Por una parte, es síntoma de debilidad frente a mercados más fuertes; por otra, es manifestación de una pujante aspiración a emanciparse de modelos culturales obsoletos por medio de la apropiación de estilos importados. El *cover* configura un espacio de intercambio cultural, en una etapa de tránsito entre la tradición y la modernidad⁵⁸.

La aparición, en perfecta sincronía con el éxito continental de *El humahuaqueño*, de un racimo de versiones italianas del mismo es un buen ejemplo de cómo este mercado sigue dócilmente los cánones que el *mainstream* impone. Alguna vez, sin embargo, es capaz de tomar la iniciativa en ese mismo terreno: es el caso de *El negro zumbón* de Armando Trovajoli (1951), un baión que —gracias también a la sensual interpretación de Silvana Mangano en la película *Anna*⁵⁹— alcanza récords de venta y es versionado con éxito en los Estados Unidos, contribuyendo a la popularidad internacional del nuevo ritmo de origen brasileño⁶⁰. 1958, el año del «milagro económico», conoce también el milagro de una canción totalmente italiana asumida en los vértices internacionales de ventas: *Nel blu dipinto di blu*, de Modugno.

⁵⁷ David Forgacs, Stephen Gundle: *Cultura di massa e società italiana 1936 - 1954*, Il Mulino, Bologna, 2007. pp. 249 y ss.; R. Viscardi: *Popular music...*, pp. 116-121.

⁵⁸ Paolo Prato: «Selling Italy by the Sound: Cross-cultural Interchanges through Cover Records», *Popular Music*, 26, 3, 2007, pp. 441-462; R. Viscardi: *Popular music...*, pp. 119-120.

⁵⁹ Del director Alberto Lattuada (1952). En la canción, la Mangano es doblada por la cantante Flo' Sandon: *Silvana Mangano (el negro zumbon) from ANNA movie of 1951*, www.youtube.com [Última consulta: 15-08-2015].

⁶⁰ P. Prato: «Selling Italy...», p. 453.

Latinoamérica entre dos tópicos

En los años que vieron la conversión de Italia en un país industrializado, con los consiguientes cambios en los estilos de vida, en los modelos culturales y de consumo, también fue cambiando su mirada hacia Latinoamérica. Ese subcontinente había sido hasta entonces una válvula de escape migratoria para la población rural de un país aún pobre, sin dar lugar a un interés estructurado hacia sus manifestaciones culturales, y se convertía ahora en un área interesante para un país en pleno desarrollo y en busca de nuevos mercados. A partir de mediados de los 50, los gobiernos italianos llevaron una agenda política y comercial latinoamericana muy activa, a fin de establecer un eje privilegiado italo-latinoamericano, con estribaciones culturales que llevarán, diez años más tarde, a la fundación del Instituto Italo-Latinoamericano de Roma (IILA).

Aparecen entonces en la prensa artículos como este, de 1957, cuyo título reza: «Sudamérica no es solo un continente pintoresco y raro», sino, como explica a continuación, una región favorecida de enormes potencialidades de explotación. Por lo que respecta a geografía y cultura, no existe, advierte el autor, una América Latina típica, sino un conjunto de miles de realidades diferentes y contradictorias⁶¹.

Las perspectivas económicas no pueden prescindir del conocimiento cultural: en 1955, momento cenital en la difusión europea de *El humahuaqueño*, aparecen seis nuevas traducciones al italiano de obras de escritores hispanoamericanos, entre ellos Borges y Neruda, hasta entonces casi del todo desconocidos. En la opinión de Stefano Tedeschi, estas traducciones de limitada repercusión (el éxito masivo llegará solo unos diez años más tarde con el *boom* de los narradores) constituyen, sin embargo, por parte del mundo editorial italiano, el primer reconocimiento a los territorios iberoamericanos de una capacidad de creación cultural autónoma. Hasta ese momento, de hecho, los únicos bienes culturales iberoamericanos percibidos como tales coincidían con la música popular comercial (tango y géneros latinos de moda), en su mayoría filtrada, como acabamos de ver, por otras industrias culturales, como la estadounidense o la francesa⁶².

La década de los 50 termina con la Revolución Cubana. En la siguiente década se irá formando la imagen, o el mito, de América Latina como lugar de la utopía revolucionaria (la misma destinada a fracasar en el 68 europeo), imagen que llega a generalizarse y a superponerse al tópico del lugar divertido o misterioso/exótico, provocando una casi automática asociación entre izquierdismo y sonidos andinos. En Francia, entre la época del mambo y la de la canción luchadora de Quilapayún

⁶¹ Paolo Pavolini: «Il Sud-America non è soltanto un continente pittoresco e strano», *La Stampa*, Turín, 29-08-1957.

⁶² Stefano Tedeschi: *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*, Roma, Nuova Cultura, 2006, p. 3 y pp. 6-7.

y de Mercedes Sosa, la música popular latinoamericana cuenta con la presencia de Atahualpa Yupanqui, los Parra, los grupos criollos y la naciente música andina. Los italianos, en cambio, con muy pocas excepciones⁶³, tendrán que esperar a los años 70 para ver aparecer de forma masiva en la programación radial y en las tiendas, bajo un mismo rótulo, los primeros discos de música andina y de Nueva Canción.

Tenemos aquí una primera conclusión de este trabajo: las versiones italianas de *El humahuajeño* que hemos tratado, con sus anexas narraciones, se colocan en la bisagra entre los dos tópicos, confirmando el carácter de transición de aquella época: por un lado, en su forma musical, siguen alimentando el imaginario del lugar divertido, perpetuando así un estereotipo colonial. Por otro lado, la postura de los artistas —amén de reflejar nuevas estrategias de *marketing* que explotan la *autenticidad* del intérprete, al igual que otros aspectos de su vida personal, para crear un sistema de intérpretes-divos⁶⁴— nos deja vislumbrar un interés genuino hacia el mundo latinoamericano y sus culturas, que llegará a expresarse con plenitud solamente unos años más tarde.

Uno de los protagonistas de nuestra historia, Virgilio Savona, vivió personalmente este viraje: el director musical del Quartetto Cetra y arreglista del *Carnavalito* será años más tarde el director artístico de I Dischi dello Zodiaco, el sello que publicará los primeros discos del exilio de los Inti-Ilumani, grupo clave de la Nueva Canción Chilena, y de otros cantores comprometidos latinoamericanos⁶⁵.

Y justamente en el contexto de la diseminación en Italia de la Nueva Canción, a raíz del golpe chileno de 1973, también reaparece *El humahuajeño*, después de un cuarto de siglo, en el disco del conjunto milanés Nuestra América, de marcado compromiso político izquierdista⁶⁶. Esta vez los músicos lo interpretan en un correcto estilo andino urbano (con quenás, charango, guitarra y bombo), haciendo lo mismo con una versión de *El cóndor pasa*. La elección de incluir en un repertorio de canción revolucionaria (Carlos Puebla, Quilapayún, Víctor Jara...) precisamente estos dos temas ya asimilados (y gastados) por el *mainstream* puede significar un rescate frente a su explotación comercial por parte de la industria, o depender de cierta confusión entre música andina y Nueva Canción chilena, muy propia de la recepción italiana de los años 70-80⁶⁷. Sea como sea, hay que subrayar la actitud de

⁶³ En los años 60, por ejemplo, la popularidad de Vinicius de Moraes y Chico Buarque, cuya música, sin embargo, no se asociaba en Italia a temas sociales. Pocos ejemplos de canción latinoamericana de autor o del folclore circularon en ámbitos politizados y muy restringidos.

⁶⁴ S. Schiffer: «The Cover Song as Historiography...», pp. 78-82.

⁶⁵ Savona fue un recopilador de cantos folclóricos y populares italianos, además de autor y editor, a lo largo de los años 70, de múltiples trabajos discográficos de corte sociopolítico. G. Castaldo (ed.): *Il dizionario...*, pp. 558-559; V. Savona: *Gli indimenticabili...*, p. 232.

⁶⁶ Nuestra América: *Nuestra América*, Italia-Cuba, sin fecha [1981].

⁶⁷ También la inclusión de *El humahuajeño* en el contexto cubano y latinoamericanista del disco de Manguaré, *Cuba hoy*, publicado en Italia por I Dischi dello Zodiaco (VPA 8270) en 1976,

respeto hacia un lenguaje musical latinoamericano adoptada por Nuestra América: la diferencia, con respecto a las versiones de los 50, es también musical (el género), pero responde en primer lugar a una distinta narración, de corte político y solidario, hegemónica entre los años 70 y principios de los 80⁶⁸.

Sobre *covers*, versiones y biografía de la canción

A la hora de describir las dinámicas de la circulación europea e italiana de *El humahuaqueño*, he empleado repetidamente las nociones de *cover*, versión y arreglo. Se trata de conceptos notoriamente problemáticos y muy variables, como nuestro caso de estudio también demuestra.

En Argentina, donde entra en el canon y llega a tradicionalizarse, la canción viene a ser uno de aquellos clásicos, como *Las mañanitas*, *Alma llanera*, *La López Pereira*, etc., cuyas realizaciones —dice López Cano—, al no disponer de una versión de referencia o de unas grabaciones hegemónicas, podríamos considerar variantes de una obra abstracta, o bien de un tema de canción de tradición oral mediatizada, de segundo grado⁶⁹. Lo último, claramente, no impide que en muchos casos los autores de las versiones puedan guardar memoria en su enciclopedia cultural de algún original, y tampoco que de esa canción se puedan hacer recreaciones de carácter interpretativo, tanto quedándose en lo puramente musical como incursionando en el imaginario cultural (podría ser el caso, respectivamente, de la cita de Los amigos del Chango y de la parodia *rap* de King Africa, mencionadas arriba).

En el contexto europeo de los años 50, la multiplicación de los *Humahuaqueños* sigue caminos distintos. Hemos comprobado que la noción de *cover* indica en ese caso una estrategia de duplicación comercial propia de la era pre-rock e implica el *crossover*⁷⁰ de una canción argentina hacia el *mainstream* internacional, con ulteriores

puede haber otorgado un aval de pertinencia a esta elección musical.

⁶⁸ Sobre la adopción del lenguaje de la Nueva Canción Chilena por parte de músicos italianos, Stefano Gavagnin: «Cercando la nostra musica. Note sulla appropriazione della Nueva Canción Chilena nell'Italia degli anni 80», *Protest Music in the Twentieth Century*, Roberto Illiano (Ed.), Turnhout, Brepols, 2015, pp. 207-236.

⁶⁹ Rubén López Cano: «Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana», *Consensus*, 16, 2011, p. 78, www.unife.edu.pe [Última consulta: 02-11-2014].

⁷⁰ «[...] proceso por medio del cual una canción se convierte en éxito en una lista de popularidad después de haber tenido éxito en otra lista (habitualmente se mueve de listas marginales hacia el *mainstream*)» (Brackett, 2002, p. 69-70), en López Cano: «Lo original...», p. 58. Asimismo, «[...] una versión *cover* puede también ser parte de una estrategia de localización impulsada por la industria, en la que una canción popular en un país extranjero es adaptada para un mercado doméstico» (Keightley, 2003, pp. 614-17), en P. Prato: «Selling Italy...», p. 444 (traducción del autor).

adaptaciones a los mercados locales. Dicha práctica queda muy lejos de la refinada intertextualidad que hallamos en cierto rock de la *edad del cover* (Led Zeppelin o Sex Pistols, por ejemplo)⁷¹, pero alcanza igualmente dignidad en su función de espacio transcultural, muy útil, en un país todavía provinciano y con una industria cultural poco más que artesanal, «para apropiarse de un estilo extranjero que dominaba virtualmente en todo el Occidente»⁷².

Las adaptaciones, como hemos visto, atañen por lo general al texto, reemplazado por uno nuevo en el idioma local, y a la especie musical⁷³, identificada ahora con uno de esos ritmos bailables afro-latinos que, pese a su origen foráneo, gozan de una amplia aceptación por parte del público. El proceso afecta tanto a los componentes estructurales de la música (tiempo, armonía, ritmo) como a otros atribuibles a la esfera de la *performance*, tales como la instrumentación, el mayor o menor protagonismo de la sección rítmica afroamericana o la interpretación vocal de los cantantes. En esta perspectiva, es el arreglo (incluyendo los aspectos performativos), y no el tema propiamente dicho, lo que determina el reconocimiento de la especie (latina y bailable) y satisface las exigencias del consumo, mientras que la melodía (andina) se vuelve una variable independiente.

Los *Humahuagueños* así adaptados comportan una imagen tópica: los rasgos musicales del arreglo permiten la identificación de una especie musical (baión, etc.), que a su vez remite a una imagen colectiva de Latinoamérica (divertida, tropical, sensual), imagen reforzada (en algunos casos) por la letra de la canción y a menudo autonarrada por el oyente, en el acto del baile. Curiosamente, estas canciones híbridas siguen llevando en la estructura musical (melodía, armonía básica) los signos de lo andino, pero la competencia del oyente (europeo, italiano...) por lo general solo alcanza a reconocer la otra vertiente. Nos encontramos, siguiendo a López Cano, frente a una situación de dispersión de los originales por «sobreabundancia de versiones que circulan en el mismo espacio-tiempo» y, en cierta medida, por el «éxito de versiones diferentes de la misma canción en diferentes zonas geoculturales»⁷⁴, si queremos tener en cuenta también la variabilidad del texto según los idiomas nacionales.

Si bien cada uno de estos *Humahuagueños* europeos debió tener su propio concreto antecedente, ante las características musicales expuestas arriba y una evidente dificultad para identificar puntualmente fuentes y genealogía de cada uno de ellos, me inclino a considerarlos como un conjunto de variantes de una versión-traduc-

⁷¹ S. Schiffer: «The Cover Song as Historiography...».

⁷² P. Prato: «Selling Italy...», p. 449.

⁷³ En el sentido propuesto por Madoery de «manual de instrucciones», conjuntos de marcas performativas, estructurales o contextuales, que definen la pertenencia del objeto a la especie misma. Diego Madoery: «Los procedimientos de producción musical en música popular», *Revista del Instituto Superior de Música de la U.N.L.*, 7, 2000, pp. 82-83.

⁷⁴ R. López Cano: «Lo original...», p. 61.

ción global, cuyos originales podrían coincidir tal vez con la grabación de Los Guaránis (más que con una de Zaldívar), y con la partitura del autor⁷⁵. Los Cetra, por ejemplo, pueden haber aprendido el tema en Italia mediante esta última, o tal vez asistiendo a la presentación romana de Pérez Fernández; o bien a lo largo de su gira por Argentina; o quizás escuchándolo en algún disco europeo (como el de Stapleton, ver nota 42) o, lo más probable, según varias de estas posibilidades a la vez. Ninguno de aquellos artistas puede ya darnos un testimonio que resulte útil a la hora de reconstruir los mecanismos de la industria cultural.

Esto no impide que podamos seguirle el rastro a la canción, en la medida de lo posible, a través de sus intérpretes, contextos y etapas de consumo, y así reconstruir su biografía, según el modelo descrito por Julio Mendívil⁷⁶. Asumiendo que el proceso de producción de un bien no se acaba con su creación *strictu sensu*, sino que «una mercancía sigue generando valor en el tiempo del consumo»⁷⁷, Mendívil introduce las dos nociones de «biografía social de la canción» —resultante de las diversas interpretaciones y adaptaciones que se sedimentan en el tiempo al insertarse en la vida colectiva de las personas— y de «biografías personalizadas», que atañen a las experiencias y a la afectividad de cada consumidor e intérprete, pero siempre en relación dialéctica con una interpretación colectiva. Este acercamiento satisface, a mi entender, tanto la exigencia de reajustar cada vez los valores asignados a las nociones de original y versión⁷⁸, como la de dar cuenta del espesor histórico y social del fenómeno, puesto que una versión no se descodifica a partir de su mero contenido musical, sino en su relación con la realidad social y política y sus formas de representarla⁷⁹.

Pequeña conclusión

Quisiera concluir, después de haber insistido en el aspecto social, con una pequeña contribución a una biografía personalizada de *El humabuaqueño*, relatando un episodio de por sí irrelevante, pero pertinente en los límites de este trabajo. Hace unos treinta años, la señora madre del quenista⁸⁰ del conjunto del que yo formaba

⁷⁵ Cabe señalar, sin embargo, la existencia de una edición francesa, de 1954, de una interpretación de Zaldívar y su conjunto de Arte Folklorico (Pathé, PA3050) que podía por lo tanto ser conocida por algunos de nuestros arreglistas.

⁷⁶ Julio Mendívil: «The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones», *El oído pensante*, 1, 2, 2013, ppct.caicyt.gov.ar [Última consulta: 23-02-2015].

⁷⁷ J. Mendívil: «The song...», p. 5.

⁷⁸ Kurt Mosser: «'Cover Songs': Ambiguity, Multivalence, Polysemy», *Popular Musicology Online*, 2008, www.popular-musicology-online.com [Última consulta: 21-02-2015].

⁷⁹ S. Schiffer: «The Cover Song as Historiography...».

⁸⁰ Tocador de quena, flauta de bisel típica del área andina.

parte entonces, amiga de juventud de la mía, creyó reconocer en ese tema, que los hijos de ambas tocaban con sus exóticos instrumentos andinos en conciertos y manifestaciones latinoamericanistas de marcado compromiso político, un motivo a cuyo compás las dos habían bailado alegremente hacía otros treinta años.

En ese momento no podíamos admitirlo, convencidos de que nuestras músicas tenían que ser nuevas e insólitas en nuestro medio, y a la vez algo perplejos ante la imagen de nuestras madres danzando un carnavalito coya en la Venecia de los 50. Sin embargo, años después y merced a esta investigación, voy a admitir que ella —la madre del quenista— tenía toda la razón. Su motivoailable era *El humahuaqueño* en una precedente encarnación, la del tópico festivo, la de *Anna-Silvana Mangano* teniendo «gana de bailar el nuevo compás», anterior a la de mi generación, la del indio luchador de las novelas de Manuel Scorza, de la utopía revolucionaria y del Che. Aquel día, como en ciertos cuentos de Borges, dos diversas edades del carnavalito se encontraron brevemente y se reflejaron la una en la otra.

Anexo: Discografía de las versiones italianas de *El humahuaqueño*

Título; subtítulo y/o género	Autores	Intérpretes	Disco (año)	Lengua	Fuente
Carnavalito ; El humahuaqueño/ Baión	Zaldivar	Quartetto Cetra	a) <i>Carnavalito</i> , Cetra, DC 6410 [78 rpm] (1955) b) <i>Lettere dal Sud-America</i> , Cetra, LPA 40 [33 rpm] (1956)	Español	a) discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=5592 b) archivo personal
El humahuaqueño ; Carnavalito	Zaldivar	Nino Impalomeni; orchestra José Palomas	<i>El humahuaqueño</i> , Fonit, EP4044 [45 rpm] (1955)	Instr.	Roma, Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi (Icbsa), coll. 26/2411/6
Torna la primavera	Alik, Nomen, Zaldivar	Natalino Otto (voz); Orchestra Mojoli	<i>Gelsomina</i> , Fonit LP159 [33 rpm] (1955)	Italiano	Roma, Icbsa, coll. 26/2481/7
Torna la primavera ; El humahuaqueño/ Bajón	Nomen, Alik, Edmundo P. Zaldivar	Jia Thamoá (voz); Pier Emilio Bassi e il suo complesso tipico	<i>Torna la primavera: El humahuaqueño; L'usignolo cubano: Sun sun babae</i> , Cetra, DC6476 [78 rpm] (1955)	Español	Roma, Icbsa, coll. 27/2592/12

Título; subtítulo y/o género	Autores	Intérpretes	Disco (año)	Lengua	Fuente
El humahuaqueño	Zaldívar	Luciano Sangiorgi	<i>Impressioni dell'America Latina</i> , Durium, MSAI560 [33 rpm] (1956)	Instr.	Roma, Icbsa, coll. 28/2605/2
Torna la primavera; Mambo	Nomen, Zaldívar	A. Pizzigoni e la sua chitarra elettrica	<i>Hagi Baba</i> , Fonit, LP175 [33 rpm] (1956)	Instr.	Roma, Icbsa, coll. 26/2462/12
El humahuaqueño	Zaldivar	Rino Salviati	<i>Da Siviglia a Buenos Ayres</i> , Durium, ms A 569 [33 rpm] (1957); <i>Le canzoni di Rino Salviati</i> , Durium ep A3063 [78 rpm] (1957)	Español	ilfocolare-radiotv.blogspot.it/2013/10/domenica-13-ottobre-1957.html
El humahuaqueño; Baiao moderato	Zaldivar	Iller Pattacini e complesso «Iller in Rio»»	<i>El humahuaqueño / Baia</i> , Parlophone 8460c [78 rpm] (1957)	Instr.	<i>Catalogo generale dischi Parlophon a 78 giri</i> , Carisch, Milano, 1958, p. 36.
Torna la primavera; El humahuaqueño.	Edmundo P. Zaldivar,	Orchestra Gianni Ferrio	<i>Torna la primavera: El humahuaqueño. Rapsodia Svedese</i> , CGD, PV2013 [78 rpm] (sin indicación de fecha)	Instr.	Roma, Icbsa, coll. 1° 8316
Torna la primavera; El humahuaqueño/ Mambo carnavalito	Alik, Nomen, Zaldivar	Enzo Amadori e coretto (voces); Complesso P. Pizzigoni	<i>Torna la primavera; Fuori gli autori</i> , Columbia, CQ3176 [78 rpm] (sin indicación de fecha)	Italiano	Roma, Icbsa, coll. 1A 8316