



Vol. 13, Number 3, Spring 2016, 284-298

Interview/Entrevista

Tocamos con manos cuan “de otros”: una entrevista a Felice y Raffaele Clemente

Daniel Castelblanco

Georgetown University

Los hermanos italianos Felice (1964) y Raffaele Clemente (1964) fundaron y condujeron durante 32 años (1974-2006) el proyecto musical llamado Trecito de los Andes. A partir del año 2003, entraron en un proceso de metamorfosis hacia un radical cambio de posición frente al estudio y la interpretación de las músicas de los Andes, que los llevó a concluir su trabajo como Trecito de los Andes y a adoptar una identidad nueva como Il Laboratorio delle Uova Quadre (El laboratorio de los huevos cuadrados).

A diferencia de la música que caracteriza el ensamble canónico mejor conocido como “conjunto andino”—protagonista habitual de los gustos musicales en décadas pasadas, y cuyos fundamentos estéticos guardan plena similitud con los que gobiernan la música hegemónica occidental—el trabajo musical de los hermanos Clemente tiene un mérito distinto. En él interactúan paradigmas estéticos de culturas musicales diversas con sus propios instrumentos, géneros y estilos, entre los que predominan los de origen aymara.

A fin de reproducir con precisión las peculiaridades de ese sistema musical, los hermanos Clemente a menudo parten del repertorio contenido en grabaciones etnográficas, discos de artistas populares y otras fuentes, e inician un proceso de grabación altamente detallado en el que emplean métodos como la grabación multi-pista y su propio sistema de transcripción musical: la Partitura Micrónica. En razón a que muchas de las reproducciones de este tipo que integran su extensa discografía son idénticas a las grabaciones etnográficas originales, el etnomusicólogo inglés Henry Stobart las comparó con retratos hiperrealistas, aludiendo a las pinturas de ese

movimiento artístico que se caracterizan por simular de forma literal un instante de realidad. En efecto, los pintores hiperrealistas suelen tomar fotografías (i.e.—imágenes de un instante congelado en el tiempo) con el propósito de reproducirlas de la manera más realista posible. De manera análoga, los hermanos Clemente toman grabaciones etnográficas (i.e.—sonidos de un instante congelado en el tiempo) y las reproducen de modo literal sin evadir sus características anomalías o “errores”.

Stobart advierte que ese nivel microscópico de análisis y el enfoque que privilegia el estudio de la música en tanto objeto sonoro, por encima de la etnografía, puede parecer problemático desde una perspectiva etnomusicológica. Más aún, hay entre los adeptos de la “música andina” quienes extrañan la presencia de discursos politizados análogos a los que desde la Nueva Canción Chilena parecieran ser parte integral de las sonoridades andinas, junto a otras narrativas como las que celebran las presuntas virtudes de ciertas “razas” o naciones.

Acaso este sea uno de los motivos por los cuales tanto la obra de Trencito de los Andes como la más reciente de Il Laboratorio delle Uova Quadre haya sido parcialmente soslayada por la crítica. Pese a ello, la discografía producida por los hermanos Clemente cuenta con una dilatada audiencia que la escucha y discute en instancias íntimas. Esta entrevista busca alimentar esas discusiones. Fue conducida a través de correspondencia escrita durante noviembre y diciembre de 2015.

Daniel Castelblanco: El disco de 1995, *Academia del altiplano*, es precedido por una advertencia: “Si usted no es aymara dispóngase a hacer algo nuevo. Usted se va a bañar en la música aymara, una música ajena, con otras leyes; una música, no un género musical, un edificio de poderosa coherencia”. ¿Cómo describirían su primer encuentro con esta música ajena? No me refiero a la música de conjunto andino (e.g., Los Incas, Los Calchakis, Los Jairas, etc.) que constituye para muchos la puerta de acceso, si bien subsidiaria, al edificio de poderosa coherencia que es la música aymara; me refiero a ese sistema musical ajeno cuyas leyes desafían la cultura musical propia de quienes no somos aymara.

Felice y Raffaele Clemente: ¡Como aterrizar en los anillos de Saturno! En realidad, los primeros documentos indígenas que llegaron a nuestras manos, a mediados de la década de 1970, ni siquiera los pudimos tomar en consideración puesto que en ellos no identificábamos nada de lo que hasta entonces conocíamos como “música andina”. Para empezar el sonido era otro: irreconocible. Además muchos de los instrumentos que allí escuchábamos ni hacían parte de la canónica instrumentación de los “conjuntos andinos” ni eran nada exóticos para nosotros (arpas, violines, acordeones, mandolinas, saxofones, clarinetes, cobres, bandas con redoblantes, bombos y platillos, etc.). Otros instrumentos sí eran nativos, pero tan desconocidos que a fin de cuentas sonaban más ajenos que exóticos (chaqallos, lawa k'umus, carnavaleros, etc.). Para colmo, aun cuando aparecían aquellos pocos instrumentos

cuyo nombre nos era familiar (charango, quena, guitarra, zampona, sicu, pinquillo, etc.) su voz, técnica interpretativa y empleo musical los hacían parecer tan inauditos y coriáceos como los otros. De hecho, aun queriendo abordarlo—y para nada queríamos!—ese mundo musical se veía inasequible por dimensiones, complejidad y distancia con respecto a la versión liofilizada que en esos años circulaba fuera de los Andes. Así que finalmente optamos por guardar todo en un cajón y seguir con lo “otro”.

DC: ¿Tienen predilección por alguna de las grabaciones de campo publicadas por algún etnomusicólogo en particular: Xavier Bellenger (1981, 1984, 1989), Max Peter Baumann (1985), Louis Girault (1987), John Cohen (1991), Thomas Turino (1991), Bruno Flety y Rosalía Martínez (1992), Henry Stobart (2006), etc.? ¿Por qué las prefieren? ¿Qué las hace especiales?

FC y RC: Antes de entrar en materia es necesario dejar en claro que, sin lugar a duda, en un primer momento fue la etnomusicología en darse el trabajo—a menudo aventurero (¡por no decir peligroso!)—de desencuevar esta música de sus remotas guardidas andinas para llevarla a la atención de los melómanos del mundo. Sin embargo, no todos los protagonistas de aquellas primeras exploraciones figuran en tu lista; estamos hablando de los esposos franceses D’Harcourt (Marguerite 1884-1964 y Raoul 1879-1971)—entrañables amigos de Girault (1919-1975)—, de los argentinos Carlos Vega (1898-1966), Isabel Aretz (1909-2005) y Leda Valladares (1919-2012), de los “Sherpas” del Smithsonian como Samuel Martí (1906-1975), Bernard Keiler (1911-2009), Harry Tschopik Jr. (1915-1956), etc. y aquí vale la pena mencionar algo que no todos saben y es que allá por las décadas del 50, 60, 70, las publicaciones de todos ellos conformaron el que quizás fuera el archivo musical más frecuentado por algunos de los “conjuntos andinos” que mencionas en tu primera pregunta, quienes tomaron de allí gran parte de su repertorio. Desde luego, a esta primera fase interlocutoria y sus protagonistas le siguió la generación que mencionas, también hija de su tiempo y con sus propios retos. Mientras tanto la tecnología avanzaba y la grabación pasaba del cilindro de cera al cable, del cable a la cinta, de la cinta al digital numérico hasta así llegar al video.

Pero volvamos a la pregunta sobre la actual relación entre música y etnomusicología, una relación que a ratos no es tan clara y a menudo es algo conflictiva. La raíz de dicha dialéctica nace a partir de la búsqueda de una identidad

propia por parte de esta nueva disciplina que, procedente de la musicología, fue paulatinamente identificando su campo de acción más allá de los linderos de la música, hurgando en sus significados culturales y antropológicos. De hecho la etnomusicología edifica un discurso en torno a la música—considerando todas sus implicaciones sociales—pero sin entrar en el estudio de la música misma más que de forma marginal. Esta sería tarea de músicos o musicólogos (¿?) al no ser que, como generalmente ocurre, los primeros no se ocupan de músicas sin mercado y los segundos se limitan a trabajar en el ámbito de la música “cultura”. Es así como la música de los Andes (y no solo ella) quedó relegada a un cono de sombra...

En este sentido y a la luz de lo expuesto, si bien en un primer momento histórico y tecnológico la recopilación de documentos sonoros fue una necesidad imperativa en obra de figuras altamente especializadas que además comportaba riesgos y costos que el ciudadano de a pie no podía enfrentar. En una segunda etapa es opinión nuestra que hubiese sido más oportuno analizar en profundidad estos mismos archivos antes de seguir ensanchándolos... De hecho hoy en día, gracias a los *smartphones* y a YouTube, la red se está poblando de videos de esta música a mano de quien sea y ¡sin que nadie sepa qué hacer con ellos más que echarles un “simpático” vistazo!

Por otra parte, claro que en nuestro imaginario musical andino hay temas que provienen de algunos de los discos que mencionas. En riguroso orden alfabético: Baumann (e.g., “Macheñito”, *Il Puma e gli Arvonauti*), Bellenger (e.g., “Capitanes”, *Il Puma e gli Arvonauti*), Cohen (e.g., “Jilacatas” y “Choque + Illa”, *Opera selvaggia* Vol. 1), Flety y Martínez (e.g., “Estrellita Karwinita”, *Escarcha y sol*), Girault (e.g., “Yuyarikuy Kantu”, *Opera selvaggia*, Vol. 1). Pero también acudimos a muchos otros temas recopilados por investigadores peruanos y bolivianos, quizás no tan *trendy* como sus colegas y sin lugar a dudas más ignorados, pero igualmente eficaces. Por último, también visitamos el muy importante e insustituible aporte de la discografía local de aquellos años. El desafío que esas históricas disqueras se propusieron era titánico: franquear un espacio del mercado discográfico nacional frente a la creciente hegemonía foránea (USA, Argentina, Chile, Brasil y el Caribe).

La receta era simple: dar calidad a música, artistas e intérpretes locales—más alcanzables, económicos y comprensibles—a través de una producción profesional que, además, gozaba de emergentes y “futuristas” tecnologías de audio como la grabación multi-pista, la reverberación mecánica y el increíble “estéreo” (que, dicho sea de paso, ¡aún no deja de hacernos soñar!). Nacieron así las primeras figuras

profundamente “pop” de la música andina en sus propios territorios. Artistas como el Picaflor de los Andes (Perú), Bonny Terán (Bolivia) o el Dúo Benítez Valencia (Ecuador)... Los Hermanos Zárate, Jacinto Palacios, el Jilguerito del Huascarán, la Pastorcita Huaracina, Ruperta Condori, Los Huaycheños, el Gavilancito del Sur, Alberto Arteaga, Arturo Aguirre, los Engreídos de San Mateo, Condemayta de Acomayo, José Corrales, la Siwina de Accha, Ángel Dámaso, Máximo Apaza, etc. Asimismo, algunos conjuntos instrumentales típicos, hasta entonces ignorados, llamaron con éxito la atención del público: la estudiantina puneña (Centro Musical Theodoro Valcárcel, Cuerdas del lago, Amanecer andino, etc.), el orquestín cuzqueño (Ccori Ccoillor de Pitumarca, Apu Mallmaya y Ccorichayña de Checacupe, etc.), el conjunto Q'orilazo “Velille de Chumbivilcas”, los abanquinos “Sol andino de Pachaconas”, la orquesta andina u orquesta típica de Huancayo como la “Orquesta juventud huancaína” de Zenobio Dagha Sapaico, etc.

La gran sorpresa de aquella luminosa época fue la llegada al vinílico de algunas de las músicas más profundas, ¡y hasta entonces más marginadas, del acervo rural altiplánico! Nombres de parajes hasta ese momento insignificantes, como Cairani, Camilaca, Ilave o Conima (entre otros) se fueron convirtiendo en verdaderas mecas musicales a medida que sus respectivos LPs de 33 RPM (e.g., Las Sampoñas de Cairani, Zampoñas de Camilaca, Qhantati Ururi de Conima, etc.) iban cosechando víctimas entre los oyentes.

Entre tanto, al otro lado del Titicaca, en la “hermana república Collavina”, en ciertos ámbitos urbanos ya empezaban a circular LPs, Cassettes, y Mini LPs con las músicas de los grandes conjuntos comunarios de la provincia Callawaya (e.g., Khantus de Apacheta, Khantus de Niño Corin, Kaata, Lunlaya, etc.), selecciones de Sicuris de la Provincia Camacho (e.g., Taipi Ayca, Chuani, Moco moco, etc.), enteras colecciones de preciadas Moceneadas (e.g., Villa Jacha Yapu, Vila Vila, Alto Belén), de originales Tarqueadas de Oruro (e.g., Juventud eucaliptus, Curahuara de Carangas) y también algunos *singles* de 45 RPM con waca thoqoris, más tarqueadas, jaccha laquitas, chiriguanos, suri-sicus, choqueladas, pinquilladas, etc. Desde más al sur brillaba el inédito sonido de los Sumac Horckos De Cacachaca con sus jula julas, guitarrones, charangos y telúricos jiramaykus... desde aún más al sur, allá por las últimas fronteras del Tawantinsuyu, entre tanto “Folclorismo argentino” y “Nueva canción chilena” sólo llegaban los desérticos ecos del Cofun (Conjunto Folclórico de la Universidad del Norte) y las sublimes cantilenas quebradeñas de don Anastasio Quiroga, quien dijera:

Un día fui a un concurso de folklore, al cual asistió Marta de los Ríos, y me di cuenta de que nadie hacía el tipo de música que yo toco: autóctona de la Quebrada de Humahuaca. Nadie ejecutaba, tampoco, ninguno de estos instrumentos típicos del norte. Así que un poco por eso, y otro poco por el aliento del ingeniero Helguera, un amigo que a menudo me visitaba en mi provincia, cargué mis instrumentos y bajé a Buenos Aires.

¡...y esto podría seguir adelante por páginas y páginas sin solución de continuidad! Lo cierto es que, a través del conjunto de todas estas publicaciones (además de los mencionados discos etnomusicológicos), se iban perfilando progresivamente los horizontes de un inmenso, incógnito y maravilloso continente musical.

En cuanto a la evaluación de la calidad de un documento musical, lógicamente cada quien se apoya en su propia tabla de valores. Por nuestra parte, hemos empezado desde niños con un asidua y sistemática frecuentación del repertorio disponible hasta aislar una gran cantidad de algoritmos y criterios que, una vez cotejados, nos permitieron emitir un juicio unívoco (entre los dos) que era indispensable compartir para poder avanzar coherentemente. En otras palabras, aplicando un mismo sistema de evaluación, cada uno de los dos, de forma separada, llegaba (y llega) a la misma conclusión superando de tal modo el conocido pantano de la subjetividad.

DC: ¿Qué criterios adoptan a la hora de grabar una pieza “tradicional” en su estudio?

FC y RC: Por una parte es importante destacar el papel determinante que cumple la grabación—en tanto notación intrínseca—versus la escritura musical—en tanto notación abstracta—en un marco eminentemente oral como el de la música andina. En este cuadro las grabaciones constituyen sólidos apoyos sobre los cuales es posible fundar un camino evolutivo, a la par que la escritura encarna aquella plataforma teórica necesaria para trascender los límites mnemónicos, de control y proyectuales que impiden el acceso a los niveles superiores de acabado, intencionalidad y complejidad, todos ellos indispensables en la proyección y edificación de estructuras mayores.

En segundo lugar es importante ratificar el poder creativo o destructivo de una toma grabada, siendo ésta solo una entre tantas posibles perspectivas de un determinado acontecimiento acústico. ¡Esto significa que un mismo evento sonoro puede ofrecer “imágenes” muy distintas dependiendo de cómo se lo grabe! Y aquí es donde interviene el sofisticado “sistema operativo” que hemos ido acuñando a lo

largo de más de treinta años de trabajo en el estudio de grabación—el mismo que subyace nuestros resultados editoriales—y que, actualmente, se vale de la Partitura Micrónica.

En razón a las limitaciones de la presente entrevista no entraremos en detalles inoportunos, pero mencionaremos a manera de ejemplo algunos de sus criterios más relevantes, como la gestión del espacio audio en diferentes planos, establecida por la misma Micrónica:

— El horizontal, o azimut, subdividido en tres niveles principales (cercano, mediano, lejano) e hipérboles.

— El vertical, o Arco estéreo, subdividido en tres secciones primarias (izquierda, derecha, centro) e intermedias, siendo su zénit el punto más alto.

Oportunamente desplegados, estos algoritmos pueden responder a las más avanzadas exigencias estéticas de un peculiar estilo musical, enaltecendo sus íntimas propiedades. A todo esto agregaremos que la grabación, con su naturaleza exclusivamente acústica, es la mejor alternativa disponible para aislar y liberar el hecho musical de toda distracción visual y coreográfica.

DC: Durante sus viajes por los Andes, ¿qué consideraciones tuvieron en cuenta a la hora de hacer sus propias grabaciones en el campo? ¿Existe alguna anécdota al respecto que quieran compartir?

FC y RC: La verdad es que nunca viajamos con la prioritaria intención de realizar grabaciones de campo..., además tampoco disponíamos (ni disponemos) de los equipos adecuados, pues, no siendo etnomusicólogos nunca los hemos necesitado. Lo que sí hallamos en los Andes fueron valiosos y consistentes archivos musicales, frecuentemente abandonados a su destino, tanto en casas de privados como también en instituciones o entes públicos. Sorprendentemente lo que nos empezó a suceder desde los primeros años '90—y que aún nos pasa!—es que la gente nos entrega documentos audio que tiene en su haber y que considera muy valiosos, con la convicción de haberlos llevado a “puerto cierto”. En otras palabras parecieran considerarnos como una especie de “Joyeros Musicales”, quizás los más indicados en dar una cabal evaluación, colocación y/o uso a aquellos que creen ser pequeños “tesoros”.

DC: Entre 1989 y 1991 ustedes protagonizaron una experiencia sin precedentes en relación a la práctica musical andina. Después de un viaje grupal por los Andes (1986-

1987) regresaron a Italia y se recluyeron junto a siete músicos más en la pequeña aldea de Castellino delle Formiche, donde la casa parroquial con su iglesia y campanario fue el laboratorio en el que se dedicaron al exhaustivo trabajo musical que apareció años más tarde documentado en la serie *Continente líquido* (2003). A falta de una mejor expresión, podría decirse que las músicas allí contenidas son (re)interpretaciones de las grabaciones de campo que hicieron durante sus viajes a los Andes. ¿Qué consideraciones tuvieron en cuenta para replicar en Castellino las músicas que habían experimentado en los Andes?

FC y RC: El trabajo en Castellino delle Formiche se articulaba en varias actividades. Cada una de ellas estaba a cargo de un responsable y todas giraban alrededor de la música—cuyo responsable era Raffaele—que representaba el alfa y el omega de nuestra vida allí arriba. Desde un inicio los criterios por él adoptados fueron de exquisito orden pragmático, acústico y musical. En síntesis, durante las horas de descanso grupal, él se dedicaba a seleccionar y estudiar los documentos de nuestro archivo con el propósito de aprender a producir esos sonidos y, al mismo tiempo, crear una metodología experimental para transmitir este conocimiento a los demás.

En la música aymara (aunque no solo en esta música), existe un sonido individual que llamaremos “simple” (relacionado exclusivamente con la calidad estética del intérprete) y otro “complejo”, que es el resultado de una serie de combinaciones hechas de presencias (pocas) y ausencias (muchas más) de sonidos “simples” con heterogéneas cualidades estéticas, entretejidos en una peculiar búsqueda de continuidad aérea llamada “jjaqtassiña”, “diálogo musical”, “hoquetus”, etc. Una viñeta narrativa sobre el trabajo en Castellino y su marco conceptual la brinda este extracto desde folleto interno del 5° disco de la serie *Continente líquido*:

En un inicio habrá que disciplinarse en realizar una audición suficientemente detenida y libre de juicios y prejuicios, es decir: sin basarse en el gusto personal sino en la voluntad consciente y explícita de penetrar un mundo musical ajeno. Dependiendo de la intensidad alcanzada en esta práctica y del trabajo que la Música Aymara misma cumple poco a poco sobre las capacidades intelectuales y perceptivas del oyente, existe la posibilidad de abrirse a su comprensión, no por medio de un proceso progresivo sino a través de súbitas iluminaciones.

DC: A través de su extensa discografía, tanto *Trencito de los Andes* como *II Laboratorio delle Uova Quadre*, proponen algo así como un universo simbólico andino. En efecto, además de música los discos proporcionan textos de diversa

índole, fotografías, dibujos, pinturas y otros recursos que, relacionados entre sí, constituyen una narrativa integral sobre los Andes, sus habitantes y su música. ¿Qué importancia tiene para ustedes el hecho de que sus discos sean interpretados como discos-objeto, y no sólo como una colección ordenada de sonidos?

FC y RC: El *comp de fondre* (flechazo) con el disco remonta a nuestra primera infancia, entre 1966 y 1970, gracias a una impresionante serie de fábulas—publicadas en disquillos de 45 RPM (¡más de 150!) insertados en grandes álbumes ilustrados—titulada *Fiabe sonore* (Cuentos sonoros), que aparecieron con regularidad en los quioscos italianos. En la contraportada del sobre de papel que contenía el pequeño vinílico se leía:

Queridos Niños: Aquí tienen un cuento: un disco y un libro, voces e imágenes. Si apoyan el disco sobre el gramófono, los personajes del cuento les contarán su historia. Escuchando sus aventuras hojeen las páginas del libro, y saltarán a sus ojos figuras maravillosas: sabios animales de simpático morrito, rubias princesas con prendas estupendas, valientes caballeros y buenos reyes, y brujas y hadas, enanos y gigantes... Pues, no pierdan más tiempo: den inicio a la magia. El giradiscos ya está en movimiento: pongan el libro sobre sus rodillas y abran la primera página. El bello cuento comienza...

Y, efectivamente, estos discos eran objetos muy mágicos para nosotros porque tenían el poder de transportarnos de inmediato hacia aquellas dimensiones de ensueño que reposan en lo más profundo de nuestras consciencias. Fue así como nació la relación muy íntima y familiar que aún conservamos con el soporte discográfico. Cabe mencionar la entonces reciente invención de un pequeño aparato llamado *mangiadischi* (literalmente come-discos), un reproductor de LPs especialmente pensado para que los niños fueran independientes en el manejo de los delicados vinilos, lo cual nos permitía acceder al encantado mundo de los sonidos con toda libertad, en cualquier momento del día y, sobretodo, de la noche sin intervención alguna por parte de los adultos.

Inútil decir que, en el formato mismo de las *Fiabe sonore*, el aporte de la música (a cargo del maestro Vittorio Paltrinieri) era muy contundente siendo ella la parte más sensible de la narración—la que quedaba grabada en la memoria—y a menudo cantada por los mismos protagonistas y/o el narrador (Silverio Pisu).

A esto agregaremos que la procedencia de los cuentos era bastante heterogénea: al lado de los conocidos relatos europeos (occidentales) aparecían fábulas rusas y muchos cuentos árabes, otros chinos...asiáticos...africanos, etc..., por ende, las canciones que los acompañaban—cuya matriz musical consistía,

básicamente, en una mezcla de swing y folclor—también aludían ingenuamente a las músicas de aquellos lejanos pueblos: escalas, algunos sonidos, ritmos...en fin, toda una primaria educación a la música del mundo. ¡Conforme al crecimiento de nuestros cuerpecitos, al par iba creciendo el diámetro de los discos que tocábamos! Así, casi sin que nos percatáramos de ello, los primeros LPs de música andina fueron gradualmente substituyendo los pequeños 45 RPM.

Mas, respondiendo a la pregunta en calidad de autores, por supuesto es sumamente importante que nuestras obras sean percibidas como “discos-objeto”, vectores de un mensaje multimedia ínsito en la totalidad de los detalles que los componen, desde la confección hasta el sonido pasando por la música, textos, ilustraciones, diseño gráfico etc...que curamos personalmente en el sentido más pragmático del término, ergo: las mismas manos que dibujan las carátulas son las que escriben las partituras, tañen los instrumentos y escriben estas palabras. Si las futuras generaciones recuperaran algo del antiguo culto del disco sería mucho más fácil para la música andina ser enaltecida manteniendo su integridad.

DC: El universo que sus discos proponen está habitado por personajes como el pobre Juvencio, un campesino indígena acongojado por el asesinato de su compañera a manos de un hacendado abusivo (“La muerte de la Kusiñña Mamani” en *Escarcha y sol*, 2000); una familia de migrantes andinos que en las afueras de Lima convoca a una faena colectiva para levantar su humilde casita, lo que se convierte, con algunas cervezas, en un carnaval al son de flautas roncadoras y tamboriles (“Cuatro esteritas” en *¡Hermano residente!*, 1992); un migrante andino que en Italia trabaja como sirviente de una marquesa impaciente (“Guantes blancos” en *¡Hermano residente!*, 1992) o un conjunto de músicos compuesto por el cartero, el sacristán, el carpintero, pastores y campesinos que descienden a la plaza del pueblo durante la fiesta tocando jach’a laquitas (“Suma conjunto” en *Il Puma e gli Arconauti*, 2002). ¿Quiénes inspiraron estos (u otros) personajes?

FC y RC: Algunos son personajes de carne y hueso como el migrante Carlos Sánchez Álvarez, cuyo verdadero periplo se halla novelado en el disco *¡Hermano Residente!* Él mismo fue quien sirvió en casa de la marquesa, además de ser su propia voz la que canta sus desventuras en el respectivo *track* “Guantes blancos” como también en el huayño “Hermano residente”, el desaparecido Esteban Jarro de *Escarcha y sol* o el luriri Laureano Mamani (“La aventura del Moceño y del Trencito”)...pero también el poeta

indigenista (“Nishcan”, *Zig Zag 1*), los músicos Salasacas (“Taquishcan”, *Zig Zag 2*) y nosotros mismos en calidad de protagonistas en nuestros propios relatos (“Italianomasicuna”, *Zig Zag 2*), nuestros difuntos padre y hermano en “La Fábula del Pinquillo y de la Ispalla”, Anastasio Quiroga en *Argento vivo*, Toribio Calzín Quispe en *Academia del Altiplano*, etc.

Otros son emblemáticos y anónimos representantes de realidades antropológicas como el francés de “La Chispa” (*Sortilèges des Andes*), el chino que introduce y concluye “Seven Star Mantis Kung Fu” (Wang Wen Chien), la Suiza y el Francés de la “Totorá”; la gringa, el italiano y la vendedora de tamales y frunas en el bus andino; el criollo y el aymara del tren en *Opera Selvaggia*; el mafioso italo-americano de “Cholita Corocoreña”, etc. También otros personajes del imaginario mitológico andino (el Ruku Wayki, Taita Ahuilu, el Mariditu y su suegro, los K’usillos, los Jach’a Sicuris que acompañan la Kuisisiña, etc.). Otros procedentes del imaginario literario (desde Pinocho al Conejo Blanco, desde Abdallah de Tierra al Gato de Cheshire y Moby Dick, hasta el Flamenco parlante, etc.). Así mismo, aquellos personajes de nuestro propio imaginario surreal, como los Cardioángeles, el Brujo y la Marimba, el conjunto “Virus Caña Dulce”, Ñaña Forever, los Demonios del Abra, etc. A ratos asoman figuras desde el mundo de los *cartoons*, como el coyote E. Wile y su antagonista el Correcaminos, Winnie the Pooh, el Gato Silvestre, Speedy González, el megazord Goldrake y todavía algunos iconos musicales de aquí y de allá como Víctor Jara, Héctor Miranda, Violeta Parra, Francesco Guccini, Georges Brassens, etc. Y ¿Quién sabe quiénes más vendrán? No hay límites a la visionaria dimensión de un artista.

DC: Podría decirse que en su obra musical están ausentes—al menos de modo explícito—las narrativas más comunes sobre “el mundo andino” que celebran los presuntos principios comunitarios que lo rigen, como la dualidad, la reciprocidad y la complementariedad. De manera análoga, están ausentes símbolos muy populares hoy en día, como la chakana o la wipala. ¿A qué se debe esto?

FC y RC: Quizás sea oportuno recordar aquí que “dualidad, reciprocidad y complementariedad” son conceptos compartidos por muchas civilizaciones humanas (¿acaso todas?). Baste con señalar el dualismo chino del Ying y del Yang, el bíblico de Adán y Eva, el zoroastrismo persa, el informático 0-1 del código binario y, ¿por qué no? ¡También la derecha y el revés del tenis!

Evidentemente, las mismas palabras que usas no son andinas y tienen etimologías griegas y latinas que remontan a un pasado tan auroral como el del *ayni* quechua o del *yanapaña* aymara...y si de dualismo se trata, no es éste más que una importante etapa que supera el solipsismo creador del uno y precede la síntesis armónica del tres. De ahí, para todos los que quieran seguir adelante, los números y sus simbolismos continúan al infinito.

Por supuesto, entendemos perfectamente la necesidad que cierta franja de activistas y pensadores andinos tiene de identificarse alrededor de ideas y símbolos compartidos como los que mencionas, sin embargo “nuestro” mundo andino sigue siendo un mundo inclusivo y dinámico que surte identidad y originalidad desde cada uno de sus poros. Un mundo andino sin banderas, ni fronteras, ni estereotipos y ni siquiera territorio...sublimado en una puerta Tiwanacota siempre abierta en el gran altiplano.

DC: Su obra musical está articulada a partir del diálogo entre múltiples lenguajes musicales, algunos de ellos sin aparente relación entre sí. En ese sentido, ¿dirían que la audición de sus discos presupone ciertas “competencias” por parte del público? ¿Cuáles?

FC y RC: Nosotros creemos que una buena obra musical debe ser asequible a todos: desde un niño hasta un especialista musicólogo. En este sentido una obra compleja presenta varios niveles de decodificación, no siendo indispensable acceder a todos ellos para disfrutarla. De hecho nuestras obras proponen un itinerario cognitivo que acude a procesos análogos para expandir la plataforma perceptiva del oyente y vehicular así contenidos a los que no se podría acceder de otro modo. En síntesis, la única competencia necesaria para la audición de nuestros discos es la capacidad de escuchar dejando de lado expectativas y prejuicios. Esto dicho, por supuesto todo conocimiento específico en relación a los numerosos lenguajes utilizados siempre viene bien.

DC: En *Proyecto Parivana* (2002), Felice lamenta la incapacidad del público italiano en general para apreciar la música sikuri y sobrepasar la curiosidad inicial que sus sonoridades ajenas le producen. Puesto que esta incapacidad no es exclusiva del público italiano y acaso pueda decirse lo mismo de otras audiencias ¿Quién o quienes constituyen su audiencia ideal?

FC y RC: Aun cuando parecería ser beatamente “tradicional”, la naturaleza de nuestra obra es innovadora, vanguardista y futurista, por ende un “público ideal” todavía no existe porque debe formarse alrededor de ella. Los que sí existen son algunos profundos conocedores de nuestro trabajo; personas que se han ido nutriendo provechosamente de esta nueva sintaxis musical durante muchos años y que, hoy en día, son interlocutores privilegiados.

DC: ¿Cuál creen que ha sido el reto más grande que han debido sortear al tocar “la música de otros”?

RC: En toda esta historia destaca la fatal atracción entre opuestos. Desde un inicio saltó a nuestras occidentalísimas orejas el carisma, la otredad de la musicalidad de los indios, que aprendimos rápidamente a reconocer, entender y admirar cada vez más. Empezamos entonces a medirnos con ella frente a frente, rastreando por decenios sus huellas acústicas sin descanso, hasta alcanzar la reconocida calidad que caracteriza las grabaciones de Trecito de los Andes. Pese a ello nosotros seguíamos teniendo la neta sensación de estar paseando alrededor del palacio sin poder entrar.

A posteriori, diríamos que el reto más grande fue crear una llave maestra que abriera todas sus puertas (¡si bien entonces no lo sabíamos!). Para lograrlo antes era necesario renunciar a la idea que manejábamos acerca de “cómo” había que tocar esta música, ¡si bien esa misma idea (ampliamente compartida por el “gremio”) era el único asidero que teníamos! Metafóricamente hablando, estábamos colgando sobre un oscuro abismo, agarrados de una robusta protuberancia sin poder subir ni bajar: sin futuro alguno. La única salida era arriesgarse y largar la presa.

DC: ¿Cuál ha sido la mayor satisfacción de tocar “la música de otros”?

FC: Fue tras la grabación de la primera Partitura Micrónica (“Marcha del Inca”, *Opus primum*), cuando salí del estudio para regresar a mi casa mientras Raffaele, adentro, seguía escuchando la pieza...de lejos como de cerca, lo que mis oídos escuchaban era inequívoco: por fin habíamos alcanzado aquella Música Imposible, la misma que perseguimos toda la vida. De pronto tuve una sensación totalmente nueva, aquella de estar muy cerca de la verdad última de un fenómeno. En ése mismo instante cayó la última ilusión sobre esta Música...¡y no lloré la perdida!

Pero aún hace falta formular una tercera pregunta para cerrar la serie sobre la “música de otros”: ¿Cuáles fueron las consecuencias que nos trajo lograr tocar “la música de otros”? Para responder es antes necesario dejar en claro que nosotros consideramos haber alcanzado el objetivo que llamas “tocar la música de otros” recién en 2003, ratificándolo con la publicación de *Opus primum* (2006): un *digipack* compuesto por un libro que expone los principios teóricos alcanzados a lo largo de esta nueva experimentación musical y un disco compacto que documenta sus más concretos resultados: ¡EUREKA! El acontecimiento fue tan estruendoso que desencadenó en nuestras vidas artísticas y personales una verdadera reacción nuclear encadenada cuyas consecuencias indujeron un radical cambio de perspectiva, nuevas proyecciones, roles, tareas y, más aún, un cambio de misión y finalmente la misma muerte de *Trencito de los Andes* y el nacimiento de *Il Laboratorio delle Uova Quadre*.

En calidad de absolutos novatos en el inédito horizonte que habíamos alcanzado, al inicio teníamos la certeza de que el mundo de la “música andina” recibiera la “buena nueva” con nuestro mismo entusiasmo, pero ocurrió todo lo contrario: estos nuevos principios, sistemas y frutos resultaron ser tan indigestos que fueron ignorados, rechazados, tergiversados, minimizados y en algunos casos hasta hostilizados. Así, repentinamente, por primera vez tocamos con manos cuan “de otros” fuesen esta música; la misma música que un pequeño puñado de guardianes—quienes antes habían sido ardientes admiradores de *Trencito*—¡ahora defendía de nosotros!

Postdata: todo esto fue después de *Yavar fiesta* (1984), *Expreso transandino* (1990), *La scoperta di Colombo* (1991), *¡Hermano residente!* (1992), los dos *Zig Zag* (1993), *C'era una volta il sicu* (1994), *Indianshadows* (1994), *Academia del Altiplano* (1995), *Overdrive* (1995), *Sortilèges des Andes* (1996), *Overdrive 2* (1997), *Escarcha y sol* (2000), *Il Puma e gli Arconauti* (2002) y *Proyecto Pariwana* (2002).

DC: ¿En qué trabaja actualmente *Il Laboratorio delle Uova Quadre*?

FC y RC: El operar de *Il Laboratorio delle Uova Quadre* se articula en dos vertientes principales: creación / experimentación / producción artística y comunicación / difusión / didáctica. En cuanto a la primera, en nuestro estudio de grabación seguimos trabajando en la expansión de aquél “universo simbólico” que mencionabas. Considerando la edad que tenemos y nuestros elefantinos ritmos de producción, se

trata de una lucha contra el tiempo. Actualmente tenemos encaminados cuatro proyectos distintos: *Tarquadra* (protagonizado por la Tarqa), *Concerto equinoxialis* (edición del concierto de 2014 en Ecuador), *La fábrica del sicu* y *Ch'isi tuta chaskay acero* (tríptico sobre el charango cuyo primer volumen es *Argento vivo*). Con respecto al segundo frente de acción de Il Laboratorio, ¡aquí estamos escribiéndote!

DC: ¿Una palabra a los sikuris no-aymaras en Bogotá, Santiago y Buenos Aires que escuchan sus discos y siguen los avatares de su carrera musical?

FC y RC: Detrás del sicu hállase una gran idea de la cual él mismo es instrumento materializado. Esta idea es uno de los arquetipos estéticos príncipes de la Música Aymara: separar, dividir, repartir la Música para conferirle carácter dinámico, polítimbrico, polifónico y poético. Por ende, una buena práctica sicuriana es aquella que, en su silente fluir, deja que las voces de los sicus se escuchen separadamente en una conversación organizada y al mismo tiempo extemporánea. Viceversa, cuando los sonidos de las cañas se amasan, atropellan y aplastan en una única, bulliciosa e informe amalgama, los sicus están mal tocados. Esta es su filosofía, su razón de ser como es...y, con todo el respeto por todos ellos, ningún léxico ni bandera, ningún símbolo o logotipo, ningún atuendo plumado ni mística o ideología podrá regalarles esa habilidad musical.