

Músicos latinoamericanos en el exilio: música, éxodo y participación política*



Geni Rosa Duarte

Universidad Estatal del Oeste de Paraná, Brasil / geni_rosaduarte@yahoo.com.br

Alexandre Felipe Fiuza

Universidad Estatal del Oeste de Paraná, Brasil / alefiuza@terra.com.br

Artículo recibido: enero de 2015. Aceptado: marzo de 2015.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo discutir cuestiones de vivencia del exilio a partir de las entrevistas hechas a dos músicos chilenos (Eduardo Carrasco, del conjunto Quilapayún, y Jorge Coulón, del conjunto Inti-Illimani) y confrontar las experiencias vividas de esos músicos exiliados en los diferentes países durante esos años. La utopía presente en sus canciones da otros significados a la experiencia del exilio, sobre todo porque vivían de forma muy diferente en Europa. El quedarse o el regresar también traería otras cuestiones, a las que ambos respondieron de manera distinta. Por medio de la metodología de la historia oral, nuestro objetivo es discutir sobre las trayectorias que llevaron a estos músicos a vivir esas experiencias, ya sea en el sentido de cambiar la orientación de sus trabajos, o ya sea con el propósito de utilizar la música para dar una nueva dirección a sus posiciones políticas y a su militancia.

Palabras clave

Exilio
Músicos
Cono Sur

Latin American musicians in exile: music, movements and political involvement

Abstract

This paper aims to investigate issues of living in exile from interviews with two Chilean musicians (Eduardo Carrasco, from the Quilapayún group and Jorge Coulón, from Inti-Illimani). Our aim is to confront experiences in different countries in those years. The utopia in their songs give other meanings to the experience of exile, especially

Key words

Exile
Musicians
Southern Cone

* Una versión de este trabajo fue presentado en el evento *II Jornadas de trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, Montevideo, UDELAR, noviembre de 2014.

when they lived so differently in Europe. To stay or to return would also bring other issues, replied in a different way by the musicians. Based on the methodology of oral history, we have the objective of discussing courses that led these musicians to be involved in these experiences, either in order to give other directions for their work, either in the sense of using music to give a new direction to their political positions and to their militancy.

Introducción

Las dictaduras fueron procesos políticos y militares que alcanzaron toda América Latina entre las décadas de 1960 y 1980 y que en algunos casos coordinaron sus políticas represivas. Si por un lado los exiliados crearon redes de solidaridad y de contacto en el exilio, igualmente las dictaduras crearon estrategias represivas comunes para vigilar, enfrentar y hasta asesinar exiliados. Como sucedió con la Operación Cóndor, las dictaduras crearon o intensificaron estructuras de vigilancia o de intercambio de informaciones sobre los exiliados.

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación desarrollado por investigadores de universidades en Brasil y Argentina, teniendo como objetivo el abordaje de la historia de los músicos exiliados durante las dictaduras ocurridas en Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile, entre las décadas de 1960 y 1980, a través del análisis de la filmografía, la bibliografía, la discografía, los documentos oficiales de las policías políticas y servicios de información, y, principalmente, a partir de los testimonios orales de los implicados.

Partimos de una explicación de Edward Said, que consigue definir la cuestión que nos llevó a este estudio: “Curiosamente, el exilio nos cautiva como una cuestión sobre la cual debemos reflexionar, pero que sabemos que sería una situación terrible de experimentar en carne propia”, y de esa manera, constituye “una fractura insoldable entre un ser humano y un lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar”, pero, al mismo tiempo, es “un tema vigoroso”¹, cuestión que lo convierte, muchas veces, en el objetivo de narrativas heroicas, gloriosas.

1. Edward Said. 2003. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, pág. 46.

Asociado al nacionalismo, para Said, el exilio produciría el des-enraizamiento, fracturando la identidad de los individuos o grupos. En el estudio citado, el autor se refiere a los exilios de los palestinos y judíos en el siglo XX, cuando inclusive hasta se producen proyectos de construcción de naciones a partir de esa coyuntura. Said concluye presentando al exilio como una alternativa a las instituciones de masa que dominan la vida moderna, de la cual el individuo no tiene escapatoria: “o nacemos en él, o él nos sucede”².

2. Idem, pág. 57.

Aunque el exilio pueda considerarse en relación a grupos, e inclusive a los más extensos, la experiencia de la investigación dejó muy claro que los exilios son vividos de manera individual y de formas diversas. Las personas que parten, obligadas o no, son coaccionadas por circunstancias, motivos, condiciones y objetivos diversos. De esa forma, podemos afirmar que “no hubo un único exilio para cada uno de los países de origen, sino múltiples exilios desarrollados por una diversidad de motivos y de prácticas políticas y sociales, en cada una de las naciones donde los desterrados encontraron refugio”³.

3. Pablo Yankelevich. 2011. “Estudar o exílio”; en Samantha Viz Quadrat (ed.). *Caminhos Cruzados: história e memória dos exílios latino-americanos no século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, pág. 11-30, pág. 22.

Nuestra expectativa de escuchar a los músicos vino del supuesto de que su producción musical, de alguna forma, fue afectada por la experiencia del exilio. De hecho, es más fácil que un músico se relacione con otro, por ejemplo, un brasileño con un chileno o con un argentino, a que ocurra contacto de un militante de una organización o de

un cuadro de un país con un compañero de otro país, aunque estos tengan objetivos comunes. Uno de los músicos que entrevistamos, el brasileño José Rogério Licks, se refirió al aislamiento vivido por los militantes, de lo que él llamó “izquierda armada”, que estaban en la expectativa de volver a la patria para continuar su lucha. Los músicos usan una especie de “lenguaje común”, que los aproxima, inclusive teniendo diferencias ideológicas irreconciliables. Además, muchos músicos se fraguaron como tales en la experiencia del exilio: partieron como estudiantes o militantes que sabían tocar o cantar, y la profesionalización se les presentó como una estrategia de supervivencia o como una elección evidente.

Nuestra investigación, por lo tanto, procura abordar cómo estos artistas vivenciaron los procesos dictatoriales en sus respectivos países, haciendo énfasis especial en la experiencia del exilio. En este sentido, aborda un universo amplio de prácticas que engloban la participación de estos músicos en movimientos políticos y artísticos en sus países de origen, y las nuevas cuestiones colocadas a partir del exilio, a través del cual estos pasan a reevaluar y reelaborar las acciones, los discursos y los lenguajes, ya sea asumiendo identidades musicales tradicionales, o tejiendo nuevos referenciales estéticos y políticos.

En ese proceso, consideramos que los músicos pudieron ampliar o reconstruir identidades y fronteras culturales desde la música. Al articular nuevas prácticas y discursos a partir de su trayectoria artística durante su condición de exiliados, demuestran que, para ellos, el exilio no representó apenas la “pérdida” de las referencias del lugar de origen, sino que también se abrieron nuevas posibilidades de creación y experimentación en el campo estético y político, produciendo identidades sociales híbridas y nuevas estructuras estético-musicales para su trabajo. No obstante, ese proceso no se da sin heridas o traumas. Por ejemplo, Norambuena señaló para el caso de Chile que aunque la experiencia tuvo aspectos significativos como el “desarrollo, de la creatividad y, con ello, de la producción de los chilenos en tiempo de la expatriación”, también afirma que la memoria de las vivencias en el país de origen son fundamentales en la articulación de las nuevas experiencias en el país de acogida: “La nostalgia del país que dejaron, los proyectos frustrados, la familia, la escuela, el trabajo, el paisaje, entre otros asuntos, constituyeron la memoria a la que se aferraron como único bagaje”, viviendo “siempre entre dos polaridades temporales: lo que dejaron en el país de origen, y lo nuevo por asimilar en el país de acogida”⁴.

Así, más que simplemente forzar la readaptación o supervivencia artística y política, el exilio permitió a estos artistas rehacer sus propias trayectorias, redefiniendo identidades musicales y políticas híbridas, al mismo tiempo que iban tejiendo su condición de músicos.

Por lo tanto, en este texto, proponemos pensar en la trayectoria de algunos músicos en el exilio, que pueden llegarse a conocer a partir de la historia oral, lo cual nos posibilita pensar y discutir esas otras articulaciones posibles y realizadas, perceptibles a partir de la singularidad y de las subjetividades presentes en los relatos. Si, por un lado, “el exilio aparece como una posibilidad, cuando la resistencia interna es imposible”⁵, caracterizándose por un alejar/excluir/eliminar personas y grupos, por otro lado, impone la reconstrucción de lazos, aunque transitorios, pero dentro de un tiempo pasado y en un lugar que no existe más. Es importante pensar que la salida del país, en los casos a que nos referimos, sucedió dentro de un régimen de dictadura, cuando prisiones, torturas, desaparecimientos pasaron a ser situaciones cotidianas. La fractura allí producida, entonces, implicó el riesgo de perder la identidad, lo que llevó algunas veces a suicidios y al surgimiento de delirios y otros síntomas de disturbio de orden mental y psicológico. Entonces podemos preguntarnos sobre el significado no sólo de la des-territorialización que el exilio impone, sino también del significado de una

4. Carmen Norambuena. 2008. “El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana”; *Cuadernos del CISH: Sociohistórica*, n° 23-24, pág. 165-166.

5. Denise Rollemberg. 1999. *Exilio: entre raíces e radares*, Rio de Janeiro: Record, pág. 25.

re-territorialización en un nuevo lugar de estabilización, aunque pasajera, aún no definitiva. El fenómeno social al que nos referimos aquí puede ser todavía más complejo cuando pensamos también en el retorno de los exiliados, o mejor dicho, en los des-exilios.

De todo esto resulta importante el trabajo con la memoria, que no es apenas una *rememoración*, un *recuerdo* de experiencias pasadas. Narrar es compartir una experiencia que para el narrador implica tanto una evaluación que aproxima tiempos diversos, lugares distantes, personas, como el establecimiento de un lazo con quien lo escucha. Raphael Samuel considera que

la memoria, que dista de ser simplemente un receptáculo pasivo o un sistema de almacenamiento, un banco de imágenes del pasado, es, eso sí, una fuerza activa, que se amolda; que es dinámica – lo que ella sintomáticamente planea olvidar es tan importante como lo que ella recuerda – y que está dialécticamente relacionada al pensamiento histórico, en vez de ser apenas una especie de su propio negativo⁶.

6. Raphael Samuel. 1997. "Teatros da memória"; *Projeto História*, N° 14, São Paulo, pág. 44.

De esa forma, según ese autor, la memoria "porta la marca de la experiencia" y permanece siempre "camaleónica". Algunos de los músicos entrevistados también escribieron respecto a su experiencia, o hablaron de ella en diferentes situaciones, tiempos y lugares, inclusive en composiciones musicales, y sus evaluaciones pueden parecer inclusive divergentes.

Existen otras formas de trabajar la experiencia, tal como lo advierte Beatriz Sarlo, y oír los testimonios es apenas una de ellas. La "impureza" del testimonio es, en sí, una fuente inagotable de vitalidad polémica, según esta autora, y no se puede olvidar que quien habla lo hace en primera persona, reclamando una acepción de verdad basada en su propia vivencia. En ese sentido, "hay que recordar la cualidad anacrónica *porque* es imposible eliminarla"⁷, ya que "delante de una intención específica nuestra, el narrador vive la oportunidad de tomar el tiempo para sí, para sus propias reflexiones"⁸.

7. Beatriz Sarlo. 2005. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, pág. 80.

8. Yara Aun Koury. 2000. "Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história"; en Déa Ribeiro Fenelon (ed.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho D'água, pág. 128.

De esa manera, consideramos que las declaraciones pueden ser verificadas, comparadas con otros documentos, pero ellas no se tornan más ricas por la simple sumatoria de esos otros referenciales. Como experiencia del encuentro que se da en la investigación de campo, la producción de un documento dice respecto del entrevistador, pero esta no es una finalidad en sí misma. Sin embargo, como afirma Alessandro Portelli, es un "intercambio de miradas", pues "durante todo el tiempo, mientras el investigador mira al narrador, el narrador también lo mira, con el objetivo de entender quién es y qué es lo que quiere, y de dar forma a su propio discurso a partir de esas percepciones". De esa forma, concluye, "la historia oral es un género multivocal, resultado del trabajo común de una pluralidad de autores en diálogo"⁹.

9. Alessandro Portelli. 2010. *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, pág. 20.

En este trabajo, presentamos cuestiones a partir de dos declaraciones de músicos chilenos que vivenciaron el proceso de exilio: Jorge Coulón¹⁰, del conjunto Inti-Illimani, y Eduardo Carrasco¹¹, del conjunto Quilapayún. Aunque consideramos que en los dos conjuntos hubo divisiones y separaciones, optamos por no entrar en esa discusión con los entrevistados. Pero debe tomarse en cuenta que las afirmaciones de los entrevistados traen las marcas de las vivencias actuales y la mirada sobre la experiencia de exilio se hace considerando el presente, aunque esta referencia no esté marcada claramente.

10. Jorge Coulón. Entrevista realizada el 18 de diciembre de 2013 en la ciudad de Santiago. Entrevistador: German Sterling.

11. Eduardo Carrasco. Entrevista realizada el 19 de diciembre de 2013 en la ciudad de Cachagua, Chile. Entrevistador: German Sterling.

Esos dos grupos se formaron en la década de 1960 y constituyen con otros análogos "parte del núcleo de la historia de la Nueva Canción Chilena, estableciendo un diálogo con la nueva cantautoría, incluida Violeta Parra, que involucra aspectos estéticos,

ideológicos y productivos contribuyendo a completar el *campo* de la Nueva Canción Chilena”, según González Ohlsen y Rolle¹². Además, no sólo marcaron políticamente los cambios que se produjeron a partir de la victoria de la Unidad Popular en 1970, aún en la campaña electoral, bajo el tema “no hay revoluciones sin canciones”, sino también el propio gobierno de Salvador Allende, incorporando temas y matices en la dirección de un consumo musical más amplio y masivo¹³.

Nuestro objetivo no es acompañar el surgimiento y desarrollo de los dos grupos musicales, ni tampoco discutir cuestiones levantadas por los dos músicos, si no analizar sus experiencias.

El exilio chileno a partir de los testimonios de los dos músicos

El caso de Jorge Coulón (Inti-Illimani)

Durante la entrevista Jorge Coulón (1947), uno de los fundadores del conjunto Inti-Illimani, recordó sus primeros años de formación musical y política, vinculando esas dos esferas de su vida. Rememoró aspectos de su trayectoria de estudiante de la Universidad Técnica del Estado (UTE), subrayando, al referirse al movimiento estudiantil allí formado que en 1962 ya se habían introducido cambios significativos en la estructura universitaria chilena. Inclusive algunos aspectos que serían objeto de reivindicación de los movimientos de 1968, como la elección de autoridades universitarias por los estudiantes. En 1964, cuando Allende perdió la elección, pensó unirse al Partido Socialista, en una época en que muchos colegas suyos optaban por la vía armada, pero se vinculó a una célula comunista “seria y bastante activa” que existía en la universidad.

En 1966, la izquierda ganó las elecciones en el centro académico y Coulón asume la Secretaría de Folclore. Entre sus actividades, intenta formar una orquesta andina, que dura poco tiempo; y organiza una *peña* en la universidad. Comienza la formación de un grupo para tocar, junto al ecuatoriano Max Berrú y otros. El Quilapayún ya existía, así como Aparcoa, que como el Inti-Illimani, tuvieron origen en las universidades técnicas, cuenta Coulón. Destacó que esos conjuntos surgían a partir de la militancia universitaria, mientras que otros artistas, como Patricio Manns, venían de la radio¹⁴.

Víctor Jara actuó tanto con el Inti-Illimani como con el Quilapayún, desarrollando “un nuevo concepto de puesta en escena de la canción, donde la iluminación, el vestuario y el movimiento escénico se funden con la música en un ritmo común”, así, “haciendo más efectivo su mensaje y creando un modo de *performance* que fue continuado por otros grupos de la Nueva Canción”¹⁵.

A partir de esa época (1967 a 1968), los Inti comenzaban a vivir muchos cambios: participación en el *Primer Festival de la Canción Chilena*. O sea, “en dos años, cambié completamente todo”: lo que siguió fue la grabación de un disco, con Iván Faba¹⁶, y posteriormente otro con corridos de la Revolución Mexicana¹⁷ (tenía un tío que cantaba apenas rancheras mexicanas con su conjunto, canciones que yo conocía de niño, añade). Y comienza a viajar: Argentina, Perú, Bolivia, Colombia, Ecuador. Así, sigue conociendo personas, ritmos y nuevos instrumentos, como por ejemplo, el triple colombiano (aunque hubiese en el grupo divergencias al respecto). Por su parte, asegura que nunca Chile se había distinguido tanto por sus artistas como en esa época.

Y aquí Coulón señala una característica del conjunto: se torna más latinoamericano que chileno, incorporando esas diferentes influencias (principalmente andinas), y

12. Juan Pablo González, Óscar Ohlsen, Claudio Rolle. 2009. *Historia Social de la música popular en Chile 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, pág. 418.

13. Claudio Rolle. 2002. “Del Cielito Lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile”; en *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. México, pág. 13-14. Disponible en <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Rolle.pdf>, acceso el 20/11/2014.

14. Patricio Manns ganó el Festival de Cosquín, en Argentina, en 1959, pero solo consiguió reconocimiento en 1965 con la composición *Arriba en la cordillera*, año en que fundó, con Rolando Alarcón y con los hermanos Parra, la *peña* que fue conocida como “Peña de los Parra”, del cual participó también Víctor Jara. Además se destacó como músico, poeta, ensayista, novelista y teatrólogo.

15. Juan Pablo González. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pág. 214.

16. Se trata de la obra colectiva *Voz para el camino*, en la que los Inti-Illimani interpretan *Juanito Laguna remonta un barrilete* (Hamlet Lima Quintana y René Cosentino) y *Huajira (Danza del maíz maduro)*, de Atahualpa Yupanqui. Graban también dos canciones en el disco colectivo *Por la CUT: Zamba de los humildes* (Armando Tejada Gómez – Oscar Matus) y *Cueca de la CUT* (Héctor Pavez).

17. Disco compartido con Rolando Alarcón, que en el lado A contiene “A la resistencia española”, y en el lado B, “A la revolución mexicana”, con los Inti-Illimani.

torñándose realmente, según sus palabras, “más provocadoramente pro-boliviano”: “nosotros nos enamoramos de la música boliviana”, mencionando inclusive que Violeta Parra convidaba a músicos de esa región, y ellos pasaron a hacerlo también. Entretanto, enfatizó cuidadosamente que “el lenguaje musical tiene una lógica propia, que a veces se reduce mucho y se empobrece cuando lo reduces a la cosa política, o sea, al canto revolucionario” - cuestión que no impidió al grupo actuar antes y durante el gobierno de Allende. Así, aunque no hubo ningún Ministerio de Cultura o algún órgano semejante de apoyo oficial – “fuimos todos muy militantes, hicimos un trabajo que debía haber hecho el gobierno”, “absolutamente voluntario”, vinculándose a los centros populares, sindicatos, barrios obreros y poblaciones. Ese trabajo, según el testimonio, fue el pretexto utilizado por los militares para asesinar a Víctor Jara. Pero destacó que el gran punto positivo del gobierno de la Unidad Popular fue la producción de libros, haciendo que todo chileno tuviese acceso a la lectura.

Sin lugar a dudas, la valorización de la cultura latinoamericana, sumada al compromiso político, llevó al grupo a un destacado éxito, y como bien destaca Coulón: “Y tuvimos un poco más de apoyo para hacer una gira por América Latina, el verano de 72, y el 73 estamos en nuestra primera gira por Europa, cuando nos sorprendió el golpe”. En septiembre de 1973 el Inti-Ilumani se encontraba en Roma y ante la imposibilidad de volver a Chile inauguraron la fase del exilio.

El caso de Eduardo Carrasco (Quilapayún)

Por su lado, Eduardo Carrasco (1940), fundador de Quilapayún, comenzó recordando su carrera estudiantil, que incluyó un periodo en que vivió y estudió filosofía en Alemania. Recordó su regreso a Chile como un momento en el cual eran visualizados cambios sociales y políticos, sin embargo “no es que me interesaba la política; me interesaban los movimientos políticos: los movimientos estudiantiles, los movimientos populares...”. Y al mismo tiempo sentía sensibilizado por lo que estaba ocurriendo en otros lugares de América Latina: la revolución cubana, las guerrillas, etc., que abrían a los jóvenes la posibilidad de cambiar el mundo¹⁸. En el ámbito musical afirmó que en aquellos primeros tiempos le interesaba la música clásica, sinfónica y de cámara, no la folclórica o la popular. Esta última entró en su universo a partir de la música argentina, cantada al interior de la universidad. Partiendo del conocimiento que tenía Julio Numhauser, se unieron al hermano de Eduardo, Julio, para formar un grupo.

Numhauser conocía a Ángel Parra, hecho que dio inicio a una ayuda significativa que los llevaría a las *peñas*. Inicialmente se presentaron en la peña de Valparaíso (creada en 1965, entre otros, por Osvaldo Rodríguez), donde conocieron a Víctor Jara. “No buscamos hacer algo muy bonito”, añade Eduardo, y se presentaban vestidos de negro¹⁹. “Con Víctor cambió mucha cosa”, dice, “Víctor impuso una disciplina, un sistema de trabajo”, nos orientó sobre cómo colocarse en el palco, cómo agarrar la guitarra, o sea, invirtiendo en su profesionalización efectiva.

Desde el punto de vista político se consideró simpatizante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), pues consideraba que el Partido Comunista de Chile (PCCh) tenía una línea más moderada, procurando transitar hacia una vía democrática. Por esos años el Quilapayún realizó una gira por Europa, exactamente durante la guerra entre Israel y Egipto, cuando la ex URSS apoyaba a los árabes. Debido a estas cuestiones, y al apoyo de la URSS a Cuba, resolvieron adherirse al PCCh, aunque criticando la elección comunista de la reforma a la revolución. A partir de la amistad con el escritor comunista Carlos Cerda, llevan adelante el proyecto de grabar un disco que sería “como un saludo a una especie de gran reunión de jóvenes del mundo”, o sea, al *IX Festival de las Juventudes del Mundo*, realizado en 1968 en Bulgaria: el *disco*

18. En su obra *La revolución y las estrellas*, primera edición publicada en 1989, Carrasco escribe: El desarrollo de nuestra conciencia política fue inclinándose la balanza de nuestras decisiones políticas hacia la militancia, aunque como grupo, siempre tratamos de mantener una cierta independencia partidista, protegiendo la representatividad amplia de izquierda que habíamos alcanzado durante el proceso de reforma. Nuestro prurito de honestidad nos impulsaba hacia un compromiso franco y abierto con el movimiento popular, pero como ya ha sido dicho, esto llevaba consigo un cierto aislamiento de los medios de difusión tradicional, los cuales, a pesar de que vivíamos en una democracia, estaban completamente cerrados para los artistas que, como nosotros, se declararan abiertamente de izquierda. Nosotros no queríamos escindirnos, en artistas por un lado, y revolucionarios por el otro, queríamos hacer la síntesis de ambas cosas, pero encontrábamos grandes dificultades para llevar adelante nuestro proyecto. Conforme la página web: <http://www.cancioneros.com/co/3798/2/el-partido-por-eduardo-carrasco>, consultado el 25/11/2014.

19. “Explican Eduardo Carrasco y Horacio Salinas, directores de ambos grupos, que la extrema sencillez del vestuario, con el poncho de un solo color, la disposición en línea o semicírculo y la igualdad entre músicos permitía crear una contra-imagen de las estrellas de la canción mediatizada. Se trataba de crear la imagen idealizada de un Pueblo militante, de una fuerza anónima y colectiva en oposición a todo un orden instituido. Esa fue precisamente la iconografía utilizada en varias carátulas, en afiches de concierto, y en fotos destinadas a revistas”. Cf. Emmanuelle Rimbot. 2008. “Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: la canción urbana de raíz folclórica en Chile”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, N° 16, enero-diciembre.

*Por Vietnam*²⁰, en el cual incluyeron canciones de Violeta Parra, algunas de la tradición chilena, sobre Che Guevara, canciones cubanas y un poema de Neruda musicalizado por Sergio Ortega.

Eduardo Carrasco se convirtió en esos años en editor de los discos de la *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP), preocupándose por grabar lo que tuviese “calidad, pero que por vías comerciales no se podía mostrar”, con el objetivo de contribuir a una difusión amplia de la producción de los músicos y grupos vinculados a la Nueva Canción Chilena. También se refirió a las relaciones cercanas que tenía con Salvador Allende, quien daba muchísimo valor a su trabajo y nombró al grupo musical como uno de los Embajadores Culturales del país. En septiembre de 1973 el presidente Allende debería estar presente en una conferencia en París a la cual no concurrió debido a la situación chilena, sugiriendo al Quilapayún para participar de las actividades culturales, “y eso nos salvó la vida, cosas fortuitas del destino”, afirmó Carrasco. .

Balance

Las memorias de vivencias de los músicos de Inti-Illimani y Quilapayún nos señalan dimensiones significativas para pensar la actividad musical de contenido político en la América Latina. De un lado se observa su compromiso político e ideológico con el gobierno de la Unidad Popular y con la trayectoria de Salvador Allende, hasta su participación en el PCCh. Del otro, este proceso de politización fue simultáneo al desarrollo de una perspectiva articuladora de la música popular chilena y latinoamericana a partir de los caminos y recorridos ya abiertos por Violeta Parra. Sin embargo, las trayectorias de Inti-Illimani y Quilapayún no son semejantes.

Puede considerarse que los Inti-Illimani hicieron una gran incursión en la utilización de la sonoridad y en el estudio de la música instrumental andina. Según Alfonso Padilla, quien analiza imparcialmente la producción de ambos grupos, hay una diferencia entre la línea estética desarrollada por ambos: si el Quilapayún

canta abiertamente canciones políticas, Inti se inclina por el folclor o aquellas de contenido social tratado de soslayo. Si el Quila es fuerte en lo vocal y en la búsqueda de la disonancia armónica, el Inti se inclina por la simpleza sencillez del unísono o a la armonía de dos voces; Quilapayún es fuerte y vigoroso, Inti-Illimani es fino y delicado.²¹

Al mismo tiempo, la actuación de ambos grupos y de otros artistas vinculados a la Nueva Canción Chilena dentro y fuera de Chile dieron visibilidad al gobierno de la Unidad Popular. Tal vez de allí venga la fuerza con que las banderas anti Pinochet pudieron empuñarse musicalmente en el exilio, con más fuerza que en otros países y situaciones.

El golpe de Estado sorprendió a Quilapayún e Inti-Illimani fuera de Chile. Ambos se encontraban haciendo una gira por Europa, en Francia e Italia respectivamente que, según la expresión de los dos entrevistados, los salvó del mismo fin que tuvo Víctor Jara. No obstante, la forma como abordaron su propia formación y el rol que sus respectivos conjuntos desempeñaron en Chile antes del golpe fueron determinantes en la forma de abordar la cuestión del exilio. En particular, ambos se mostraron desconcertados con la violencia del golpe pues confiaban en la estructura democrática e institucional del país.

Sobre tal cuestión, Carrasco afirmó: “partimos de un Chile convulsionado, con problemas, pero era un Chile civilizado, digamos, de alguna manera nos sostenía el

20. *Por Vietnam* fue grabado en 1968, el mismo año del disco *Canciones Folklóricas de América*, con Víctor Jara. Dos años antes, había sido grabado el disco *Quilapayún*, del cual participaron Patricio Castillo y Víctor Jara. Conforme <http://www.cancioneros.com/cc/5/o/discografia-de-quilapayun>.

21. Citado en Carmen Norambuena. 2008. “El exilio chileno”, *op. cit.*, p. 192.

convencimiento que las instituciones chilenas tenían como una seriedad” y completa “porque nuestra generación no había vivido golpes militares ni cosas tortuosas que otros países vivieron”, pues, “la historia de Chile, después de la última dictadura, de Ibáñez, que fue la última dictadura que hubo antes de Pinochet, el país había vivido una cierta estabilidad, incluso la dictadura de Ibáñez no fue una cosa horrorosa como la dictadura de Pinochet”. Por lo tanto, se confiaba en la tradición constitucionalista de los militares chilenos. Por otro lado, con los hijos y esposas distantes: “había mucha desesperación, angustia”, pero sabían, por las experiencias de otros con quienes tenían contacto, que “la fuerza que sostenía este golpe” no posibilitaba esperar cambios inmediatos. En Europa contaron con la solidaridad de los comunistas franceses para conseguir vivienda y otras necesidades urgentes. Reevaluando cuestiones importantes de los años 1960 Carrasco destacó:

Nos acercamos a nuestra propia realidad, que era Chile, a fin de cuentas, no era un país tan civilizado... estoy convencido de que la desilusión es una cosa positiva en ese sentido de que tú te acercas de lo que tú eres, de la realidad... que uno es propenso, el ser humano, de caer en mitologías, cosas falsas [...] Tú tienes que reubicar lo que pasó.

En el mismo tema, Coulón afirmó que en Europa les costó creer que las instituciones chilenas no habían resistido al golpe de Estado:

Nosotros, al contrario de casi todos los países, éramos un país muy institucional, no sabíamos en realidad lo que era una dictadura. Chile había sido un país, claro con episodios, pero nunca había tenido una dictadura, era un país muy institucional [...] y el Parlamento nunca se cerró en Chile, [...] y eso cría cultura. Entonces, nosotros no teníamos en la cabeza esa posibilidad”; destaca que hasta consideraron la posibilidad de una guerra civil, pero nunca “un golpe con estas características.

En ese periodo de exilio, este entrevistado destacó que vivieron cerca de cinco años “de manera muy precaria, con la maleta lista para volver”²². Pero al revivir la experiencia concluyó:

Yo recomendaría a todo el mundo que se alejen un poco de su realidad y que la vean de afuera. Pero a nadie le recomendaría el exilio, porque la incertidumbre que tiene el exilio, es como estar entre paredes: de precariedad respecto a la propia vida [...] también la impotencia frente a una imposición, no es una elección tuya.

Una de las complicaciones citadas por el músico fue: “[que] la mayoría ni siquiera tenía que ver con el país al que llegaba”; podía ser cualquiera en que el grupo estuviese en el momento. Además, destaca que Italia, al contrario de Francia, no cultivaba la tradición de escuchar música andina y que esa música para ellos fue una novedad.

También destacó que decidieron vivir el exilio de manera diferente de la que habían vivido los españoles: “de una manera muy cerrada”. Por último, a pesar de inesperado del golpe, reconoció que a partir de él se en Europa inició una incansable campaña de denuncia contra la dictadura chilena, en la cual los músicos exiliados tuvieron un rol muy activo. Esta percepción coincide con los resultados de una investigación reciente sobre la adaptación y resistencia de los músicos de la Nueva Canción Chilena en el exilio:

Rápidamente la necesidad de no dejarse llevar por la inercia y la firme voluntad de oponerse, al menos simbólicamente, al régimen y sus atrocidades, llevó a los exiliados a agruparse y a realizar tareas de denuncia de la situación en Chile. Una vez acallados todos los medios de expresión y eliminados los modos de participación política al interior del país, la denuncia de las atrocidades cometidas por la dictadura se fue transformando en la tarea esencial del exilio chileno.²³

22. Sobre esta discusión, ver también el capítulo: Nancy Morris. 2006. “Las peregrinaciones del Gitano exiliado: la correspondencia de Osvaldo Rodríguez”, en José Artigas (ed.). *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*, Santiago: Ril Editores, pág.149-165.
23. Según Osvaldo Rodríguez, habían músicos exiliados como “pasajeros estables” en París, entre ellos, destaca el músico portugués Luis Cília, el español Paco Ibáñez, y los chilenos Juan Capra, Ángel Parra, entre otros. Cf. Osvaldo Rodríguez. 1984. *Cantores que reflexionan*. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, (Memoria y Testimonio), pág. 202.

24. Ariel Mamani. 2012. “Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)”, en *Actas I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales. La Plata, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012, pág. 08.

Sin embargo, el estudio de la actividad de Quilapayún e Inti-Illimani dentro del proceso de denuncia de la dictadura chilena excede los objetivos de este ensayo, aunque podría pensarse que probablemente hicieron uso de distintas simbologías y referencias, como sucedió con otros artistas. Nos interesamos en analizar cómo el exilio fue sentido y vivido en las trayectorias personales y cómo esa experiencia se expresó en la memoria de los dos músicos entrevistados. Ese “vivir de modo diferente” también se relaciona con la manera cómo ambos pensaron y definieron el papel que los dos conjuntos tuvieron y asumieron en el exilio.

Para Coulón, por ejemplo, la cuestión iba más allá de la simple denuncia. Recordó que recorrieron países europeos e inclusive algunos árabes, y también el Japón, y que la cuestión de identificación era fuerte, porque mostraba “lo nuestro, con el orgullo por lo que somos”, contribuyendo para que eso fuese repensado a partir de esas otras realidades: los palestinos, griegos, turcos, entre otros, e incluso intentando rescatar su música tradicional a partir de ese diálogo.

Interrogado sobre la relación con otros exiliados latinoamericanos, Coulón destacó la mantenida con argentinos y uruguayos, pero también que ellos mismos nunca dejaron de mantener contacto con los países latinoamericanos, nunca dejaron de visitar países a los que podían entrar, como México, Ecuador, Colombia o Perú, entre otros. Por otro lado, por el hecho de haber vivido en el exilio de los 25 a los 40 años, creo una relación muy especial con Italia, inclusive su la idioma: muchas veces todavía le vienen palabras en italiano, y tiene que pensar en la traducción al español. Recalcó que “el exilio es malo”, “por la distancia”, “por la incertidumbre”, “y porque tú vives, por una parte, con el deseo de regresar, y por otra, con la reivindicación, con la lucha por un derecho”. Y también que la vida práctica era organizada principalmente por las mujeres, que se ocupaban de forma más orgánica con las exigencias de la vida diaria.²⁴

Por su parte, Eduardo Carrasco subrayó la cuestión de las pérdidas con la imposibilidad de regresar a su país: “El exilio tiene ese lado dramático que es la pérdida de tus raíces, de ese mundo en el cual tú tienes puntos de referencia, tu vida, tu mundo. Ese mundo de pronto no está junto a ti, o tú no estás dentro de ese mundo. Estás en otro que es completamente extraño...”, “e inventas una identidad”. Al mismo tiempo, señaló la necesidad de no vincularse tan solamente al pasado, o sea, volverse para ese otro lugar donde se habitaba: “Reconocer que esa vida que tú creías que era la única, no era la única ni siquiera para ti... hay otra manera de relacionarse con las cosas del mundo, hay otra manera de relacionarse con los demás”. Y esa relación se daba en las cuestiones más simples de la vida diaria, en las costumbres de saludar a las personas, de manejar por las calles, o sea, hasta en las cosas más prosaicas. Eso implicó aceptar *su nuevo lugar*: “Tú te abres a un mundo que es fantástico [...] el exilio te permite romper esa coraza y salir hacia el otro [...] descubres que ser hombre significa estar enraizado de una cierta manera y también desarraigado”.

En un texto publicado en 2003, Eduardo Carrasco el siguiente balance de su exilio: “Mi exilio en Francia duró 15 años y creo que ellos son los que más me han aportado en la comprensión de la música y en el ahondamiento de mi vocación de hombre de cultura, si es que pueda decirse que lo soy”. Al mismo tiempo recordaba los primeros años del Quilapayún como precarios respecto a su actuación como músicos: “El Quilapayún se formó como un grupo aficionado, de jóvenes universitarios sin ninguna formación musical y en un medio en que las instituciones dedicadas a la música estaban todavía en proceso de consolidación”. A pesar de eso, consideró que “la experiencia chilena fue extraordinariamente intensa”, y que su real formación musical se realizó en el exilio: “En Francia, en cambio, nos encontramos con un medio artístico muy abierto y sofisticado y con instituciones de música que cubrían ampliamente las necesidades de difusión, de producción y de formación, no sólo nuestras sino de la mayoría de los músicos del país”.²⁵

25. Como bien afirma la historiadora Cristina Porta, pionera estudiosa del tema del exilio, “las mujeres armaban el nido”, lo que también implicaba en una impresión distinta cuando retornaron a sus países de origen. Cristina Porta. Entrevista informal realizada el 06 de noviembre de 2014 en la ciudad de Montevideo. Entrevistador: Alexandre Fiuza.

26. Eduardo Carrasco Pirard. 2003. “Exilio musical en Francia”. *Revista Musical Chilena*. Santiago, V. 57, Nº 199, enero 2003, Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So716-7902003019900006&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 27 nov. 2014.

En contraste con la trayectoria de Coulón, para quien el exilio les permitió mostrarse como chilenos y despertar otras identidades de las cuales las personas todavía no tenían conciencia, en el caso de Eduardo Carrasco el exilio le habría permitido superar los límites de una identidad nacional, y posibilitado “descubrir lo que tú eres en Francia”, además de llegar a formarse como músico. O sea, “no es que tú dejas de ser lo que eras, pero el otro que tú también puedes ser [...] tú te abrazas a tu pequeña pertenencia, tú dices yo soy colombiano, pero en el fondo no lo eres, como nadie es colombiano, chileno, boliviano”, “tu construyes esa diversidad”, pero esta se rompe. Y relata: “una vez en Japón estaba mirando la televisión... y de repente comenzaron a aparecer imágenes de París...[y me dije ese es] Mi lugar. Me sorprendió mucho que mi lugar era París y no Santiago”.

Por su lado, Coulón destacó que podría haber sido posible conseguir la nacionalidad italiana, pero que no le pareció que ese fuera el camino. De la misma manera, la decisión de volver fue de repente, cuando estaban en excursión, suspendiendo una serie de compromisos para regresar. Se quedaron dos días en Argentina antes de embarcar, cuando se encontraron a muchos amigos (León Gieco, Mercedes Sosa, etc.), después llegaron a Chile, cantaron como en los viejos tiempos, hasta llegar a casa. Destaca que llegó “muy cambiado, incluso físicamente”, después de tanto tiempo, estaba consciente de que era difícil regresar. “Nosotros teníamos conciencia de que era difícil volver”, “qué pasa cuando tú regresas”, “uno de los fenómenos dichos o no dichos... es la injusticia de la gente que se quedó acá y vivió toda la dictadura”, y fue necesario “aprender a callar”. Le parecía extraño inclusive en relación a la música popular chilena de la época, que él no conocía. Eso hizo a muchos “volver al exilio”, es decir, retornar a los países donde vivieron el destierro; pues en tiempo “estaba muy fresca la dictadura” y “por otra parte, en una situación laboral difícil. Los que venían desde afuera venían mejor preparados, y pasaron a ocupar puestos”, haciendo todavía más difícil la integración.

Para Eduardo Carrasco la vuelta a Chile estuvo relacionada “a lo que significa el triunfo político”, pero, por otro lado, “de donde saliste, tú nunca más vas a volver”, porque eso significa “volver a un país que ahora es extraño”, “que se ve como pintoresco”. Cuando volvieron, las personas pensaban y esperaban “el Quilapayún del pasado”. Lo que lo llevó a señalar que “volver a Chile fue otro exilio”, inclusive desde el punto de vista musical, ya que la producción hecha en el exterior tenía, obviamente, características bastante distintas de lo que continuó siendo producido dentro de Chile.

Reflexiones finales

La primera cuestión que emerge de este estudio de los testimonios orales de Coulón y Carrasco es la experiencia común respecto al hibridismo presente en la música producida durante el exilio por Quilapayún e Inti-Illimani –que, de cierta manera, encuentra equivalencia en los fenómenos musicales existentes también en la canción folclórica argentina²⁶. El musicólogo Juan Pablo González destacó ese hibridismo que pasó a formar parte de los conjuntos de la Nueva Canción Chilena que vuelvían del exilio, los cuales “habían continuado la apertura del folclor iniciada en Chile a comienzos de los años sesenta, incorporando ahora elementos mediterráneos, especialmente italianos y españoles, a su mezcla de raíces”²⁷, orientando entonces esa búsqueda para una posible universalidad musical. Al mismo tiempo puede afirmarse que la trayectoria de Inti-Illimani y Quilapayún en el exilio influyó otras experiencias musicales y culturales chilenas en el exterior. Podemos referirnos todavía a casos de grupos como el Karaxú, formado en París, siendo uno “de los pocos grupos en la historia de la canción chilena con voces femeninas”²⁸.

27. Carlos Molinero. 2011. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta.

28. Juan Pablo González. 2011. *Posfolklóre: raíces y globalización en la música popular chilena*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura vol 187 751, 2011, p. 942

29. Osvaldo Rodríguez, op. cit. pág. 217.

Una segunda cuestión problemática se relacionan con las causas de los exilios de los músicos chilenos. Mientras el Inti-Illimani y el Quilapayún fueron forzosamente obligados a exiliarse, en cambio otros músicos que no poseían vínculo orgánico con el Gobierno de la Unidad Popular también fueron obligados a huir debido a la censura dictatorial. A pesar de no haber censura discográfica previa, ciertamente ésta era ejercida por otros mecanismos creados por la dictadura chilena, inclusive generando la autocensura. Una referencia que demarca muy bien la lista de prohibiciones del poder autoritario puede ser encontrada en la legislación de censura cinematográfica, en este caso, en el Decreto Ley 679, de octubre de 1974, que estableció un *Consejo de Calificación Cinematográfica* (CCC), que prohibió las obras que “fomenten o propaguen doctrinas o ideas contrarias a las bases fundamentales de la Patria o de la nacionalidad, tales como el marxismo y otras”, o que “ofenden a Estados con los cuales Chile mantiene relaciones internacionales [...], que sean contrarias al orden público, la moral o las buenas costumbres; y las que induzcan a la comisión de acciones antisociales o delictuosas”²⁹.

Finalmente, a pesar de que el tema ha sido ampliamente trabajado por la historiografía y la prensa, aún se hace necesario aportar nuevas investigaciones que se apoyen en la historia oral, pero que también partan del análisis de los documentos oficiales producidos por la dictadura chilena, buscando indagar en las relaciones establecidas entre los músicos exiliados, llamados por Osvaldo Rodríguez como “pasajeros de París”, ciudad donde se encontraban innumerable músicos náufragos de las dictaduras del Cono Sur.

30. HUMAN RIGHTS WATCH. 1998. *Los límites de la tolerancia: libertad de expresión y debate público en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, pág. 22.

