

EL EQUIPAJE DEL DESTIERRO. EXILIO, DIÁSPORA Y RESISTENCIA DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA (1973-1981)

THE LOAD OF THE BANISHMENT. EXILE, DIASPORA AND RESISTANCE OF THE "NEW CHILEAN SONG" (1973-1981)

Ariel Mamani Cotonat*

RESUMEN:

La Nueva Canción Chilena fue un importante movimiento musical, generalmente asociado a la "vía pacífica" al socialismo que impulsó Salvador Allende. Desde mediados de la década del 60 hasta fines de los 80, la canción popular chilena se transformó en vehículo de expresión para los artistas comprometidos. Los integrantes de este movimiento musical fueron perseguidos por el régimen pinochetista y debieron exilarse en su gran mayoría, continuando en el exterior su resistencia a la dictadura.

En este trabajo me ocuparé de la Nueva Canción en la etapa del exilio, tratando de reflejar como impactó el destierro sobre este colectivo de artistas y cuales fueron las estrategias desplegadas para continuar la militancia, a la vez que, sustentar una actividad artística en el exilio. Para tal fin serán considerados, entre otros, los casos de Isabel Parra, Gitano Rodríguez y los grupos Inti Illimani y Quilapayún.

Palabras clave: Exilio – Música – Dictadura – Resistencia – Chile.

ABSTRACT:

The "New Chilean Song" was an important musical movement, generally linked to the "pacific way" to reach socialism, promoted by Salvador Allende. From mid-60's until the latter 80's, the "popular Chilean song" became a vehicle of expression to the committed artists. The members of this musical movement were persecuted by Pinochet regime and most of them had to leave the country, continuing abroad their resistance to the dictatorship. In this paper I will examine the "New Song" in the stage of exile, trying to reflect the impact of the exile on this collective of artists, and which were the strategies used to continue with the militancy and to keep supporting artistic activities in the exile. To accomplish this it will be considered the cases of Isabel Parra, Gitano Rodriguez and the music bands Inti Illimani and Quilapayún, among others.

Keywords: Exile – Music – Dictatorship – Resistance – Chile.

Recibido: 6 de junio de 2013

Aceptado: 8 de julio de 2013

* Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Correo electrónico: mamaniariel@yahoo.com.ar

I. INTRODUCCIÓN

Analizar la experiencia del exilio chileno que se produjo a partir de 1973 demanda reconocer su diversidad. No existió un solo tipo de exilio, más bien una diversidad desplegada sobre una multiplicidad de experiencias y prácticas (Arrate, 2007). A su vez, el exilio ha desempeñado un rol importante en la configuración de la transición y retorno democrático en Chile, por lo cual su estudio se torna pertinente y necesario (Cancino, 2001). Es por ello que la problemática del exilio chileno durante el régimen militar de Augusto Pinochet ha recibido una cuidada atención de investigadores y ha propiciado una importante producción de carácter testimonial. Sin embargo, la diáspora de los músicos ligados a la Nueva Canción Chilena (NCCh) es un terreno poco explorado, con una presencia escasa de trabajos en relación a otro tipo de experiencias en el exilio. Es cierto que se multiplican memorias y testimonios escritos por muchos de los protagonistas, lo que supone un importante insumo para el trabajo de reconstrucción de la experiencia. No obstante ello, hasta ahora más allá de alguno que otro trabajo monográfico muy específico, el tema del exilio de los miembros de la NCCh fue abordado de manera sesgada¹. En este trabajo me ocuparé del movimiento musical denominado NCCh en los años posteriores a 1973, haciendo apenas mención de los años previos, que corresponden a la gestación y primer desarrollo del movimiento musical aquí analizado.

La NCCh fue un movimiento que agrupó a una importante serie de manifestaciones musicales que imprimió una fuerte renovación a la canción popular chilena y latinoamericana. Este movimiento no renegó de los postulados políticos e ideológicos que defendió desde sus inicios, por ello consiguió estampar su impronta más allá de lo estrictamente artístico como fruto de la agitación social de fines de los años 60 y principios de los 70. La mayoría de los representantes de este prolífico movimiento musical adhirieron al espectro de la izquierda chilena, en especial al Partido Comunista de Chile (PCCh) y, si bien alcanzaron altos niveles de creatividad y refinamiento estético, se los relaciona generalmente con el compromiso político, dándose a entender que la NCCh fue sólo un exponente más de la contingencia a través de la canción protesta. Sin embargo, considerar de ese modo a la NCCh no sólo es injusto sino que representa un análisis incompleto, ya que la cuestión presenta bastantes complejidades.

Está lo suficientemente consensuado que los inicios de la NCCh se dieron hacia mediados de la década de 1960, en un contexto de fuertes cambios en la sociedad chilena (Torres, 1980)(González, Rolle y Olshen, 2009)(Advis, 2012). Es difícil explicitar si la NCCh se trata realmente de un movimiento musical propiamente dicho, ya que no posee un manifiesto programático que hiciera explícito un programa u objetivos específicos. Tampoco se dio una figura que haya impulsado la agenda a

1 Un intento generalizador fueron los 2 números dedicados al exilio musical en *Revista Musical Chilena* de 2003 (n° 57 y 58). Allí se presentan discusiones acerca del exilio musical chileno pero intentando abarcar la totalidad del campo. Más allá de lo acotado de las colaboraciones es un buen material para entender la problemática profesional y personal de algunos músicos.

desarrollar ni que aglutinara, por sí sola, al resto de los miembros. Quizás, aunque es motivo de debate, como figura insigne pudiera considerarse a Violeta Parra, a pesar de su muerte intespectiva en los albores de dicho movimiento. A pesar de su desaparición física, el influjo de la obra de Violeta Parra fue de capital importancia para la mayoría de los miembros de la NCCh (González, Rolle y Olshen, 2009). De alguna manera se dio una idealización de su figura por parte de los miembros más jóvenes de la NCCh, quienes tomaron a la cantautora como un paradigma a seguir.

Hay que decir que la NCCh es un producto cultural que se diferenció de otros muchos géneros populares de la música latinoamericana, ya que no nació de la antigua práctica anónima y en pocos años logró establecer un sistema propio de producción. Es por ello que la NCCh puede ser entendido no como un género musical, sino más bien como un movimiento que además de desarrollar innovaciones musicales se relacionó con ideas y prácticas sociales de corte progresista, acompañando un proceso social a partir del establecimiento de sistemas de propaganda más que de difusión comercial, donde primaron la autogestión, la creación de espacios propios de actuación y buscando apoyo tanto en el ámbito universitario como estatal (González, Rolle y Olshen, 2009).

Por lo tanto confluyen en la NCCh una serie de factores, tanto musicales como de diversa índole, que implican una extraña conjunción en la conformación de la NCCh como un movimiento. Convergen en él, tanto elementos modernizadores como búsquedas orientadas hacia un arcaísmo de tinte primitivista y, en algunos casos, no carente de cierto exotismo.

Hasta 1973 la mayor parte de las actividades que los músicos ligados a la NCCh desarrollaron se llevaron a cabo al interior de Chile, siendo esporádicas y muy puntuales las giras o conciertos desplegados en el extranjero. Para hablar de este segundo momento en la NCCh, es decir, los años en el exilio, debemos remitirnos a la posibilidad de plantear al menos tres períodos bien definidos. La periodización aquí utilizada posee diferencias con aquella esgrimida por otros estudios que han trabajado el exilio chileno². La demarcación tentativa aquí ensayada, en lo temporal, es producto del análisis de fuentes orales, escritas y sonoras con las cuales se ha trabajado y permite un acercamiento al exilio musical más ajustado y específico, al menos para este colectivo de artistas.

Como primera instancia encontramos el período comprendido entre los años 1973 y 1977, que es cuando se produce la diáspora que disgregará a los artistas por diversos países. Este período estuvo signado por la preponderancia de acciones vinculadas a la resistencia, principalmente llevando el canto comprometido y de

2 Estos estudios preliminares utilizan una periodización tripartita del exilio chileno. El primer período se extiende desde septiembre del 73 a 1980, donde se produce la salida masiva de chilenos al exilio. La segunda etapa abarca el decenio comprendido entre los años 1980-1990, en el cual el exilio político se va reduciendo, pero donde crece, a su vez, el exilio de carácter económico. También en este período es cuando se produce el inicio del proceso de retorno. La tercera etapa, que va de 1990 a 1994, que es la de la repatriación propiamente dicha (Garcés, 2000).

denuncia por diversos escenarios fuera de Chile. También fue un momento de trauma personal en la vida de los músicos, que debieron acomodarse a la nueva situación producto del exilio y el extrañamiento.

Un segundo período fue el que cubrió los años que van desde 1977 hasta 1981. Esta etapa presenta una desaceleración de las actividades vinculadas a la resistencia y a la denuncia contra el régimen en relación al período anterior. Esto afectó en algunos aspectos al mercado laboral, ya que se vieron disminuidas las fuentes de trabajo. Pero principalmente este período estuvo signado por la triste certeza de que la caída de la dictadura no sería sencilla, ni se daría tan pronto como se había especulado. Por lo tanto, esta etapa fue de una profunda introspección de las metas y de los objetivos como artistas y militantes, lo que llevó a la ruptura, en algunos casos, con la militancia partidaria.

A partir de dicha introspección se produjo una nueva fase en el devenir de la NCCh en el exilio, etapa que delimitaremos entre los años 1981 y 1989. Es en este período cuando se originó un cambio de carácter estético, que fue de suma importancia en algunos de los integrantes del movimiento. Este cambio se vio reflejado en una apuesta diferente en lo que refiere a la poética y en mutaciones fundamentales en el plano de lo performativo. Nuevas exploraciones sonoras y replanteos de la propia militancia acompañaron un período marcado por la búsqueda afanosa del retorno a Chile y la posibilidad de mantener con vigencia su propuesta musical.

En este trabajo, que es parte de una investigación en curso, solo abordaré la primera y segunda de las tres etapas aquí descritas (1973-1981), es decir como afectó el golpe de estado y la represión desatada, como se dio la diáspora del movimiento, la participación en actos de resistencia y como se desplegaron algunas de las estrategias para adaptarse a la nueva realidad del exilio. El análisis de la tercera etapa, por cuestiones de espacio, quedará para más adelante, aunque se desarrollarán tangencialmente algunos aspectos vinculados a ella.

II. “NO HAY REVOLUCIÓN SIN CANCIONES”

Así rezaba el amplio cartel que dominaba el escenario del Teatro Caupolicán de Santiago de Chile, donde cerca de 200 músicos del folklore y de la canción popular brindaron un recital en apoyo al candidato de la Unidad Popular (UP) Salvador Allende. Entre otros, se encontraban Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón, los conjuntos Cuncumén, Millaray y Quilapayún; muchos de ellos importantes representantes de la NCCh. En este acto-recital de fines de abril de 1970 también se encontraba presente el propio Salvador Allende, a la sazón triunfador meses después en las elecciones presidenciales. Allí, el candidato brindó un pequeño discurso en agradecimiento al apoyo de los artistas a la campaña que encabezaba.

Al establecerse la UP casi puede decirse que la NCCh en masa apoyó la candidatura de Salvador Allende con una serie de acciones por demás de contundentes y siguió siendo así cuando la UP llegó al gobierno:

“La Nueva Canción Chilena sirvió como plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 y contribuyó activamente en las actividades del Gobierno de la Unidad Popular generando una producción de temas orientados a crear conciencia de la historia del movimiento popular, de las responsabilidades planteadas por la vía chilena al socialismo” (Rolle, 2002, p. 1).

Poco más de 3 años después, una vez consumado el golpe de estado del 11 de septiembre, muchos de los presentes en aquél acto iban a conocer el rigor de la dictadura militar y el exilio.

Los integrantes de la NCCh se agruparon en torno a una serie de ideas estéticas más bien vagas en un principio, pero que con el tiempo se fueron consolidando en la práctica. Su amalgama como grupo, no tan estrecha como se pretende retrospectivamente, fue gestándose más que nada en relación a las experiencias compartidas y en la experimentación realizada por los propios músicos en la esfera artística y también en el campo de la militancia política. Quizás la unidad se dio en determinadas concurrencias sobre nociones generales, como el ideal latinoamericanista, o en la oposición a la imagen folklórica tradicional de Chile. Muy importante fue el amplio nivel de compromiso político que mantuvieron sus integrantes, compartiendo muchos de ellos ámbitos de militancia partidaria.

Ya sea a través de la afiliación o la participación como simpatizantes, tanto en el PCCh como en las Juventudes Comunistas (JJCC), la mayoría de los músicos de la NCCh canalizaron allí la participación política en los agitados años de la década del 60. Incluso muchos de ellos participaron de la misma célula partidaria con otros miembros de la NCCh, asistiendo semanalmente a las reuniones. Así lo relata Horacio Salinas, miembro de Inti Illimani, quien junto a Víctor Jara, Isabel Parra y Tito Fernández “El Temucano”, todos representantes de la NCCh, compartía su célula de militancia dentro de las JJCC. “Nos tratábamos de compañeros y Víctor (Jara) era el que leía la cuenta política” (La Tercera, 25 Agosto 2003). La adhesión generalizada de artistas al PCCh se enmarcaba en una tendencia de larga duración de aceitadas relaciones entre el ámbito cultural e intelectual chileno con el comunismo. “Si tocabas en un grupo de la Nueva Canción Chilena –continúa Salinas– inmediatamente llegabas al partido, era casi obligatorio. Estaba la idea de que los mejores artistas eran comunistas” (La Tercera, 25 Agosto 2003).

Además, el sello discográfico DICAP (Discoteca del Cantar Popular), creado por la JJCC, se había transformado en uno de los principales canales de difusión de la NCCh cuando las canciones de protesta se tornaron demasiado frontales para los sellos discográficos comerciales y de capitales internacionales, quienes se negaban a grabar repertorio demasiado “revolucionario” (González, Rolle y Olshen, 2009).

III. LA NUEVA CANCIÓN COMO BLANCO DE LA REPRESIÓN PINOCHETISTA

Con la llegada al poder de la UP en 1970 los músicos de la NCCh asumieron posiciones aún más comprometidas, poniendo al servicio del gobierno popular su trabajo como artistas. El régimen que emergió luego del golpe del 11 de septiembre aspiró a fundar un nuevo orden societal, donde la descomposición de las identidades partidarias debía ser esencial para la realización plena de dicho proyecto. Este programa exigió el uso de una espantosa dosis de violencia y de un efectivo aparato represivo para llevarlo a cabo. Por lo tanto, no fue extraño que la violencia de la dictadura se desatara sin miramientos sobre el campo cultural. Este intento llevó al régimen autoritario implantado en Chile a limitar la libertad y la diversidad que pretende cualquier práctica artística o cultural.

“no fue ni por oportunismo ni por frivolidad que centenares de cuadros ligados a virtualmente todos los dominios de la creación cultural, abandonaron el país. La mayoría se vio obligada a hacerlo o porque huía del franco asedio represivo o porque era despojada de sus fuentes de trabajo con la intervención militar de las universidades y la clausura de la mayor parte de sus centros artísticos y académicos” (Araucaria, 1994, p.11).

Como la NCCh había alcanzado una profunda identificación con el gobierno de la UP, el gobierno militar entendió que poner fin a este movimiento musical era una tarea de primer orden (García, 2013). Las compañías discográficas fueron forzadas a dejar de grabar música que tuviera relación alguna con la experiencia cultural de la UP. En realidad todo el amplio movimiento cultural que se había desarrollado en los años 60 en Chile, y que se había intensificado en los años de la UP, fue perseguido.

“el régimen militar intentó eliminar expresiones culturales de la Unidad Popular, provocando la destrucción y suplantación de imágenes en muros e impresos, cambiando el nombre de calles, irrumpiendo con nuevos estímulos sonoros y movimientos escénicos propios de las operaciones militares” (Errázuriz, 2009, p. 137).

La mayor parte de los músicos de la NCCh fueron perseguidos y sus hogares allanados (Carrasco, 2003a)(Parra, 2003). Héctor Pavez relata que en una reunión a la que fue compelido a asistir junto a otros músicos a fines del año 1973:

“Nos dijeron la firme (sic): que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, quena ni charango porque eran instrumentos identificados con la canción social, que el folklore del norte no era chileno; que la ‘Cantata Santa María’ era un crimen histórico de ‘lesa patria’ (...); que los Quilapayún eran responsables de la división de la juventud chilena” (Largo Farías, 1977, p. 39).

En dicha reunión, el Secretario General de Gobierno, coronel Pedro Ewing, rescató sin embargo la tarea de Pavez, quien era un reconocido folklorista e investigador de la música de la isla de Chiloé. Esto demuestra que si bien la NCCh fue duramente perseguida en particular, la música folklórica reputada como tradicional, y que a los ojos militares encarnara cierto nacionalismo, podía gozar del beneplácito de los golpistas. Héctor Pavez, de todas maneras, se reunió con algunos músicos folklóricos y les advirtió de los peligros, aconsejando el camino del exilio, al cual el mismo se sumó en 1974.

Es así como no todos los folkloristas corrían riesgos, y muchos veían con simpatía la desbandada de los músicos de la NCCh. Es por ello que algunos folkloristas tradicionales encontraron amparo en la agenda cultural que pretendía imponer la dictadura. El ejemplo más sobresaliente se dio en la figura de Benjamín Mackenna, del popular conjunto folklórico Los Huasos Quincheros, quien se desempeñó como funcionario de la Secretaría Nacional de la Juventud y luego como Secretario Nacional de Cultura durante la dictadura.

Esto no hacía más que dejar al descubierto las tensiones al interior del heterogéneo mundo de la canción folklórica que provenían desde mediados de los años 60, cuando la emergencia de la canción protesta había enfrentado a estos artistas con los cultores de la música más tradicional. Así, mientras algunos músicos habían seguido reivindicando la imagen hacendal del campo chileno, a través de la tonada y la cueca como paradigmas sonoros, otros artistas habían buscado alternativas al retrato estereotipado de ese mundo rural, llevando adelante una crítica social lejana al pintoresquismo paisajista del cancionero tradicional (Advis, 2012).

El giro fundamental se había dado con la obra de Violeta Parra, quien había recorrido la amplia geografía de Chile, posando su mirada en los sectores postergados, cambiando el enfoque habitual presentando una alternativa a las visiones costumbristas del folklore chileno. Su actitud inaugural fue la oposición hacia la música que por entonces encarnaba la principal estilística dominante.

Esta alternativa había sido tomada como una de las banderas de la NCCh, y en definitiva, poseía cierta ligazón con los postulados sociales de la UP. De manera que resultaba lógico que esta propuesta musical, social y comprometida, fuera combatida por la dictadura, que tenía “una visión funcionalista del folklore, y discriminatoria con los sectores populares” (Donoso Fritz, 2006, s/p).

El accionar de la dictadura en relación a la NCCh estuvo signado por dos esferas o ámbitos de acción diferentes pero que se pusieron en práctica de forma asociada. Por un lado, un accionar represivo explícito a través de la persecución y el encierro de sus representantes más sobresalientes. A su vez, fueron disueltas aquellas peñas relacionadas al movimiento de la NCCh. Por otro lado, la Junta Militar puso en marcha una serie de normativas tendientes a reducir al mínimo la presencia de toda manifestación musical que remitiera a algún tipo de compromiso político (Jordán, 2009).

Se desarrollaron, en los primeros años de la dictadura, una serie de iniciativas tendientes a fortalecer al folklore tradicional, ahora “librado” de cualquier influencia social. En 1973 se produjo una campaña de “desagravio a la canción chilena”, en clara alusión a lo que habría sido una injuria por parte de los músicos del período de la UP (El Mercurio, 23 Diciembre 1973). Se realizaron, además, festivales donde el intento fue claramente, acercar a los jóvenes a los supuestos “valores nacionales” presentes en la canción folklórica tradicional.

IV. REPRESIÓN Y DIÁSPORA DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

El 11 de septiembre el cantautor Víctor Jara debía realizar una presentación en la Universidad Técnica del Estado (UTE) en la inauguración de “Semana de lucha contra el fascismo, la guerra civil y por la vida”. Jara era un joven y prestigioso director de teatro ligado a la Universidad de Chile, pero a su vez había venido desarrollando una importante carrera musical dentro de la canción popular con una fuerte impronta militante vinculada al PCCh. Era una figura pública bastante conocida y claramente relacionada a la UP.

Como había sugerido la Central Única de Trabajadores (CUT) ante la contingencia de un alzamiento militar, los trabajadores debían presentarse en los lugares de trabajo y discutir cómo llevar adelante la situación. Esta maniobra demostró ser inútil, ya que, salvo esporádicos intentos en los cordones industriales o en los barrios populares, ni los partidos de la UP ni la propia CUT demostraron tener una estrategia conjunta ante la eventualidad. Menos aún demostraron poseer los medios necesarios para llevar adelante una resistencia ante las Fuerzas Armadas. Es por eso que Víctor Jara, al anoticiarse en la mañana del alzamiento militar, decidió trasladarse a la UTE. Allí, Jara pasó la noche junto a otros profesores y estudiantes hasta que al día siguiente los militares irrumpieron violentamente desalojando el lugar y deteniendo a los presentes. Víctor Jara fue conducido al Estadio Chile, pero no fue reconocido en un principio. Esto ocurrió días más tarde. A partir de allí fue sometido a numerosas torturas y fue encontrado muerto con evidentes signos de maltrato (Jara, 2007, p. 239 y ss).

Este macabro ejemplo se repitió en miles de hombres y mujeres, pero la notoriedad de la figura de Jara dejó de manifiesto hasta donde serían capaces de llegar las autoridades golpistas, y sirvió como una muestra representativa de lo que les podía suceder a muchos artistas ligados o con simpatías hacia la UP.

Los hermanos Parra, Isabel y Ángel, habían fundado en 1965 “La Peña de los Parra”, donde se presentaban semanalmente junto a Patricio Manns, Rolando Alarcón y Víctor Jara. Todos los músicos estables de “La Peña de los Parra” cantaban canciones comprometidas en lo político y desarrollaban una militancia de izquierda. Su nivel de compromiso fue evidente desde la apertura misma de la peña, siendo una marca identitaria para el local y dotando de un importante nivel de pertenencia

a los asistentes. Además, el local se transformó en un sitio emblemático para cierta militancia de izquierda que encontró allí un lugar no solo para la difusión de la música popular chilena y latinoamericana, sino que se transformó en un ámbito propicio para la discusión y el debate político (Mamani, 2013). Como fundadores de La Peña y representantes importantes de la NCCh, tanto Ángel como Isabel Parra nada bueno podían esperar de la Junta Militar. El local fue allanado repetidas veces, se produjeron destrozos varios y se procedió a su clausura. Los nombres de los hermanos Parra aparecieron en una lista difundida en los medios de comunicación donde se los conminaba a presentarse ante las autoridades.

El día del golpe de estado Isabel Parra debía cantar en el mismo acto que Víctor Jara, pero no logró llegar a la UTE y se desvió al Comité Regional de las JJCC a pedir instrucciones. Allí reinaba gran conmoción y le sugirieron que se reuniera con los artistas con los que compartía su célula, cosa que no pudo lograr. La familia obligó a Isabel a esconderse varios días en la casa de una amiga. Tita, hija de la cantante, recuerda que: “en ese momento decidimos que mi madre tenía que solicitar asilo en una embajada para salvar su vida” (Parra, 2003, p. 23). Así lo hizo días más tarde en la representación diplomática de Venezuela.

Ángel Parra no aceptó ocultarse y fue detenido. Pasó por varios centros de prisioneros, entre ellos el Estadio Nacional y el campo de detención de Chacabuco, donde logró desarrollar una tarea artística junto con otros prisioneros hasta que en febrero de 1974 fue liberado³. Ángel Parra, una vez libre, manifestó a las autoridades militares su deseo de permanecer en Chile para continuar con su carrera musical pero la respuesta fue “(...) que mi voz –evoca Ángel–, mi estilo y mi cara recordaban a la Unidad Popular. Y que eso era algo que en el país se encontraba prohibido” (La Nación, 26 Diciembre 2006). Fue expulsado en noviembre de 1974 y en un principio se trasladó a México, para luego establecerse definitivamente en Francia. Isabel, luego de dos meses en la embajada de Venezuela logró un salvoconducto que la llevó a Cuba y posteriormente, en 1975 se trasladó a Europa, donde pudo reencontrarse con su hermano.

Tanto Quilapayún como Inti Illimani, ambos grupos manifiestamente partidarios del gobierno del Dr. Allende, se hallaban fortuitamente fuera de Chile al momento de estallar el golpe. Quilapayún se había formado en el ámbito universitario de las peñas y desde el comienzo su compromiso político fue manifiesto. Habían actuado varios años con la dirección de Víctor Jara y se habían transformado en uno de los representantes más importantes del movimiento de la NCCh aportando canciones que fueron esenciales en el período.

El grupo, al estallar el alzamiento militar, se encontraba realizando una serie de presentaciones en Europa. Su viaje había sido en calidad de embajadores culturales del gobierno chileno y la gira los había llevado por Finlandia, Suecia y Argelia (en el marco de la conferencia de Países No Alineados). El 11 de septiembre de

3 Una grabación clandestina de dicha actividad logró sacarse del campo de detención y Ángel Parra lo editó una vez radicado en París en el año 1975 para el sello Dicap.

1973 se encontraban en París a la espera del concierto que realizarían en el Teatro Olympia el día 16. Pudieron evitar así los primeros momentos de la represión militar aunque se hizo imposible su retorno. Carrasco, miembro de Quilapayún, explica que: “(...) comenzamos el exilio sin saberlo. Partimos de Chile, a mediados de agosto de 1973, convencidos de que la gira que iniciábamos duraría algunas semanas” (Carrasco, 2003a, p. 237).

Los miembros el grupo, una vez anoticiados del golpe, fueron recibiendo información muy confusa sobre los acontecimientos ocurridos. Así lo recuerda Eduardo Carrasco:

“Lo peor comenzó en ese momento: durante algunos días –tal vez sólo fueron algunas horas– nada pudimos saber de lo que estaba pasando en nuestra patria. De muchas partes surgían rumores macabros. Como estábamos en contacto con algunos chilenos que se encontraban en otros países, para suplir la falta de información, nos llamábamos por teléfono para intercambiar noticias. Se formó una cadena improvisada, que iba, desde Roma, hasta Moscú, pasando por Francia, Alemania, Hungría, Argentina, Perú y no sé cuántos países más” (Carrasco, 2003a, p. 241).

A la desinformación sobre los aconteceres políticos se sumaba el desconocimiento total de la suerte corrida por los familiares y compañeros cercanos:

“Nuestra desazón era completa, no sabíamos qué hacer, lo más insoponible era desconocer lo que había pasado con nuestras propias familias: uno podía imaginarse lo peor. Intentamos llamar por teléfono, pero todas las comunicaciones estaban cortadas. Nadie había previsto esta violencia” (Carrasco, 2003a, p. 241).

Inti Illimani se había formado en 1967 en las aulas de la UTE y si bien su opción artística parecía menos teñida de compromiso militante, también se sumaron a las JJCC.

“En ese tiempo –recuerdan los Inti Illimani– ninguno de nosotros era miembro de ninguna organización política, pero en la UTE, y en especial en las carreras de ingeniería, la Juventud Comunista era el grupo más activo y con gran influencia entre los estudiantes [...] Entre los años 68 y 69, ya formado Inti-Illimani, todos ingresamos, uno por uno, a “la Jota” (Cifuentes, 2000, s/p).

El grupo había partido de Chile en julio de 1973 para participar del Festival Mundial de la Juventud en Berlín. “Inmediatamente después –relata Max Berrú– iniciamos una gira que nos llevó a la Unión Soviética, Vietnam del Norte y luego a varios países europeos. En Italia nos sorprendió el golpe” (Cifuentes, 2000, s/p). Allí se estableció el grupo hasta su retorno definitivo a fines de la década del 80.

Es así como la mayoría de los representantes de la NCCh debieron exiliarse y cada cual escapó como pudo y donde pudo. De forma que la NCCh, cuyos miembros se relacionaban así más no sea por la cercanía del medio, se disgregaron. De esta forma se produjo una involuntaria diáspora que nunca pudo ser superada del todo y que cortó buena parte de las colaboraciones que entre los artistas se venía desarrollando.

“En Chile era más fácil trabajar con otra gente —sostenían los Inti Illimani desde su exilio italiano—. Aquí en Italia estamos nosotros y la Charo Cofré... y se acabó. Para trabajar con otra gente, con Patricio Manns, por ejemplo, tenemos que ir a París... y París no está cerca, es otro país. No es fácil juntar a un poeta y un músico y hacer canciones” (La Bicicleta N° 6, 1980, p. 32).

Ante el exilio y la diáspora de la NCCh, la música popular chilena sufrió una fractura importante, ya que comenzó a coexistir una “música del interior” con la producción musical del exilio. Mientras que la NCCh intentó sobrevivir en el extranjero, al interior de Chile, y pese a la censura y a las persecuciones, se observó la emergencia de un movimiento musical, denominado Canto Nuevo, que en primera instancia se asumió como heredero directo de la NCCh. No obstante, poco a poco se fue diferenciado de esta matriz para tomar un camino propio.

V. ESTRATEGIAS DE RESISTENCIA Y ADAPTACIÓN.

Una vez producido el golpe una parte de la opinión pública mundial rechazó de plano lo acontecido, ya que el contexto internacional era en cierta medida favorable. Rápidamente, los primeros chilenos exiliados y las fuerzas progresistas y revolucionarias de diversos países pusieron en marcha una serie de actos y manifestaciones con el fin de repudiar al gobierno que había emanado del alzamiento militar. Los actos llevados adelante por los diferentes comités se transformaron velozmente en una plataforma importante para revelar al mundo la violencia ejercida por las fuerzas armadas. Paulatinamente, los artistas de la NCCh intentaron ajustarse a la nueva realidad, desde lo personal y desde lo profesional, siendo diferentes las estrategias llevadas adelante por cada uno de ellos.

La mayoría de los exiliados buscó en un primer momento encontrar las razones del fracaso histórico, de la derrota total ante un enemigo implacable, amén de recapitular acerca de las circunstancias que todo ello acarreó.

“tirados en unos colchones, que nos servían de improvisados lechos, hacinados en un departamento que nos había conseguido el Gitano Rodríguez, para alojarnos mientras estuviéramos en París, pasábamos las noches en vela, tratando de atar los cabos de ese nuevo enigma que la vida nos había puesto delante. ¿Cómo había que encarar esta nueva etapa de nuestra existencia?” (Carrasco, 2003a, pp. 245-246)

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 realizar tareas que denunciaran 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. En un panorama como ese “los testimonios de los supervivientes adquirieron, como es lógico, una importancia cardinal. Construir un relato suponía para el superviviente, en ese contexto, sumarse al combate” (Peris Blanes, 2009: 146).

Esta tarea política de testimoniar también fue asumida por los propios artistas en el exilio, quienes imprimieron a sus creaciones un importante papel de denuncia a partir de sus obras.

“Lo que nos sacó —sostiene Eduardo Carrasco, del Quilapayún— de la desesperación, fue nuestra primera decisión de continuar nuestro trabajo, cumpliendo hasta el final la tarea encomendada por el gobierno popular. En esas circunstancias, cualquier inmovilismo habría sido destructor, y aunque todos estábamos conmovidos en lo más profundo por la decepción y el desconcierto, tratamos de remontar el cataclismo, cantando por los jirones de ese Chile, que todavía se debatía entre la vida y la muerte” (Carrasco, 2003a, p. 242).

Esta labor no sólo fue llevada adelante por los músicos sino que fue realizada por las diferentes manifestaciones artísticas, sobresaliendo el cine y la literatura. El escritor Ariel Dorfman sintetizaría esta apuesta al decir que “el acto de escribir, entonces, es la continuación del acto de resistir y de sobrevivir (...), es la misma resistencia, ahora en palabras” (1986, p. 196).

Europa fue un campo propicio para tales expresiones. Después de todo, el Mayo Francés y la ola de agitaciones que habían sacudido al continente a fines de los años 60 aún estaba presente. Una gran cantidad de entidades se prestaron solidariamente a colaborar con la causa chilena, y no solo en Europa, sino que también en América y los otros continentes. Es de recalcar la creación de la Casa de Chile en México, el Comité Antifascista de Solidaridad con Chile de la Habana, “Chile Democrático” en Roma, Comité de Solidaridad de Caracas, Comité Sindical Chile de Bruselas; instituciones que desempeñaron importantes tareas de difusión política y cultural, amén de prestar ayuda a los refugiados.

Es por eso que se fueron sucediendo infinidad de manifestaciones, actos, recitales solidarios, encuentros de intelectuales, homenajes a los caídos, festivales, muestras artísticas y proyecciones a lo largo y a lo ancho del planeta, aunque en cada uno de los casos, dependía de las características imperantes en cada país.

“no paramos en dos años: actos de solidaridad, homenajes a Allende, a Neruda, a Víctor Jara, encuentros, reuniones, congresos... Nos bajábamos

de un avión, para tomar el siguiente, no teníamos tiempo para nada: en dos meses de 1974, no recuerdo cuáles, estuvimos en los cinco continentes” (Carrasco, 2003a, p. 246).

Los miembros de la NCCh fueron convocados reiteradamente para participar de dichos espacios de solidaridad con el pueblo chileno, transformándose en una presencia obligada en cualquier acto o festival importante.

“Evidentemente, el contenido de nuestros conciertos cambió completamente: habíamos salido como embajadores culturales de un país en construcción, y la vida nos transformaba en portavoces de una cruel derrota histórica, representantes de un pueblo sometido por la más terrible de las dictaduras, embajadores de un martirio, del que diariamente se daban nuevos detalles espeluznantes” (Carrasco, 2003a, p. 242).

También hay que destacar, como subraya Peris Blanes, que este “movimiento de solidaridad se halló atravesado por una cierta voluntad terapéutica (...). En ese sentido, muchos de esos actos de solidaridad fueron verdaderos rituales de reparación” (2009, pp. 150-151). Este protagonismo alcanzado fue esencial para lograr la supervivencia de la NCCh en el exilio, que de otra manera hubiera visto comprometida su continuidad.

Esta vorágine de viajes y presentaciones en festivales de solidaridad por Chile quedó plasmada en una ingeniosa cueca del Quilapayún presente en el disco “Patria” (1976). En este ejemplo, los Quilapayún tomaron con humor su destino errante de músicos militantes por la causa de Chile que les había deparado el destino:

“Para cantarle a mi pueblo, caramba, cruzó los mares// cruzo el cielo y la tierra, caramba// y otros lugares.// Salto los continentes, caramba, // con la guitarra // colgada en el cogote, caramba// no hay quien me pare.// En Australia y en Londres, caramba, // pa’ lao y lao// en Tokio y en Caracas, caramba// el sueño cambiao” (Cueca Autobiográfica, 1976)

Si bien la larga lista de festivales y actos de solidaridad que requerían la presencia de músicos de la NCCh conformaron para estos un verdadero circuito de trabajo, hay que destacar que los músicos realizaron estas tareas principalmente como actos de militancia, viviendo ese torrente de presentaciones como un eslabón más de su tarea comprometida.

“En 1974 hicimos más de 200 conciertos en distintas partes del mundo —recuerda Max Berrú de Inti Illimani—. Todos teníamos compañeras, varios teníamos hijos y este trabajo nos mantenía alejados de nuestros hogares por diez meses cada año. Sin embargo lo hacíamos con entusiasmo” (Cifuentes, 2000, s/p).

Por lo tanto, esta febril actividad produjo una significativa difusión internacional del caso chileno, transformando la causa (quizás como había sido décadas atrás la España republicana) en un emblema generalizado de la izquierda y el progresismo. En palabras de Eduardo Carrasco:

“Jamás perdimos de vista el hecho de que un concierto nuestro podía ser un factor de agitación de la solidaridad con Chile. Teníamos que ser testimonio del drama de nuestro pueblo, pero, al mismo tiempo, mensajes de su voluntad democrática. Habitaba en nosotros esa contradictoria síntesis de amargura y de voluntad de seguir adelante, sentimiento presente en casi todas nuestras canciones de esa época” (Carrasco, 2003a, p. 242).

También hay que destacar que este cúmulo de actividades no derivó en un enriquecimiento económico de los músicos, sino que más bien fue un acto militante más. En general, los músicos pasaron por similares privaciones que el resto de los desterrados. El cantautor Osvaldo Rodríguez relataba así sus dificultades para compatibilizar un poco de literatura y algo que almorzar, tentado por los descuentos de una librería en Madrid:

“Reviso unos cuantos títulos y hago cálculos mentales y elementales que me sé de memoria: esta tarde no como en el mesón sino que me someto a la disciplina de un bocadillo o bien me pongo la corbata y me voy al restaurante de mis parientes lejanos en donde siempre me ofrecen una copa y algo para picar. No importa, todo sea por estos libros” (Rodríguez, 1984, p. 264).

Incluso aquellos que podían verse beneficiados por una buena remuneración no vivían esta situación como un avance, aquejados por la desazón de la derrota y el destierro. Es el caso de Isabel Parra, quien en su paso por Alemania recibe un departamento muy confortable con “todos los elementos necesarios para el confort del hogar que nunca usamos. Por cantar me pagan mucho dinero que voy guardando en un cajón”. Sin embargo, agregaba: “quiero organizar mi vida de otra manera pero no sé cómo” (Parra, 2003, pp. 34-35).

No obstante, a muchos la actividad les permitió vivir de su trabajo, pero sin lujos, quizás con un panorama algo mejor que otros exiliados. “En los primeros años —rememora Horacio Salinas—, quien tocara guitarra y viniera de Chile, tenía posibilidades de vivir de esto” (La Bicicleta n° 6, 1980, p.31). De hecho, numerosos grupos, especialmente de aficionados, se fueron conformando en el exilio (Padilla, 1985) (García, 2013). Si bien algunos aprovecharon el impulso de los artistas de la NCCh y pudieron hacer de la música su modo de subsistencia, la conformación de grupos musicales de chilenos (y latinoamericanos) en el exilio fue más bien una manera de mitigar el dolor del destierro.

VI. UNA FORZADA PROFESIONALIZACIÓN

La inserción en un medio artístico como el europeo significó para la NCCh un camino de profesionalización forzosa que poco a poco, más allá de las tareas militantes y de solidaridad, fue transformando sus bases estéticas, poéticas y performativas. Es por ello que Eduardo Carrasco sostiene que:

“Nos vimos obligados a estudiar más detenidamente lo que hacíamos, tanto en los aspectos técnico profesionales, como en las orientaciones ideológicas. El nuevo medio en que comenzamos a movemos, era, artísticamente hablando, muy exigente. Una vez terminada la euforia solidaria, empezamos a ser vistos como artistas profesionales y punto, a ser comparados con otros artistas del mismo medio, y a ser sometidos a una crítica poética y musical que nunca antes habíamos conocido. Había que responder con un trabajo artístico de alto nivel” (Carrasco, 2003a, p. 266).

Esta situación no fue homogénea para todos los integrantes de la NCCh, Mientras que los grupos Inti Illimani y Quilapayún parecieron buscar alternativas y nuevas formas de organización, para otros la adaptación fue sumamente costosa en términos artísticos y personales.

“cuando empezó nuestro exilio —recuerda uno de los miembros de Inti Illimani— iniciamos un tipo de organización interna con un criterio más profesional y de empresa, tal vez facilitado por nuestra formación ingenieril (sic) y esa característica tan chilena de organizarse siempre. Yo estoy convencido de que una de las razones de la estabilidad del Inti a lo largo de los años ha sido pensar en el bien común antes que en el propio” (Cifuentes, 2000, s/p).

Esta situación provocó cierta desconfianza y más de un equívoco por parte de algunos sectores del exilio que veían las posibilidades laborales de los músicos (conciertos, viajes, atención de la prensa, etc.) con sospecha, relativizando el “sufrimiento” que les aparejaba el desarraigo a los miembros de la NCCh. Para muchos desterrados, las posibilidades que abrió el exilio a los músicos para desarrollar dichas actividades, más que un castigo resultaba una “bendición”. Además, el hecho de que la campaña de solidaridad con Chile generara recursos económicos estableció recelos y malintencionados comentarios.

“En los años de mayor éxito nuestro en Italia, —rememora Max de Inti Illimani— hubo reacciones en contra nuestra. Hubo periodistas (...) que escribieron en la prensa de derecha que nosotros nos gastábamos el dinero de la solidaridad con Chile en el casino de Venecia. Lo cierto es que el dinero que producía un concierto nuestro para la solidaridad no pasaba por nuestras manos, sino que por los canales oficiales que lo hacían

llegar a Chile y ni siquiera sabíamos que hubiera un casino en Venecia” (Cifuentes, 2000, s/p).

Así, la campaña sucia desplegada por la dictadura al interior de Chile, también pretendía poner en duda la conducta de los exiliados. A esto hay que sumarle que muchos opositores al régimen que permanecieron resistiendo en el país, observaron con desconfianza al exilio en general, produciéndose una ruptura que acarreó muchos conflictos en años posteriores.

De todas maneras, para la mayoría de los músicos ligados a la NCCh, la tarea musical significó una opción política además de una labor con el cual subsistir. Esto aparece en forma palmaria en el caso de dos grupos nacidos durante el exilio y cuya tarea, al mismo tiempo de artística, estaba claro que era principalmente militante. Es el caso de Taller Recabarren y Karaxú.

El primero de ellos fue una agrupación fundada en Francia por Sergio Ortega, compositor de música de concierto, quien sin embargo ya se había vinculado a la NCCh en los años anteriores al exilio. Convencido militante comunista, Ortega fue el creador de varias de las canciones más emblemáticas del periodo pre-exilio, como “El pueblo unido jamás será vencido” y “Venceremos”, que se convirtió en el himno de la campaña de la UP en 1970. Ortega fue consecuente en su obra musical con los paradigmas que había buscado desplegar el PCCh en materia cultural. Buena parte de su producción buscó no solo expresar valores de carácter estético, sino que otorgó especial significación al compromiso político. Sus acciones se articularon de forma contundente, consiguiendo componer desde la contingencia y siempre tratando de conjugar compromiso estético y político.

Ortega había sido miembro de la Comisión de Cultura del Comité Central del PCCh, colaborando principalmente con Quilapayún. Como ya se indicó, los miembros de Quilapayún militaban en las JJCC y eran referentes de la izquierda en el ámbito cultural, especialmente para la juventud. Al exiliarse, Sergio Ortega fue a vivir donde Quilapayún en Colombes, en las afueras de París. Allí intentó reeditar la colaboración con el grupo en los mismos términos que se había dado en Chile, es decir, centrando la tarea en la producción de canciones con un fuerte acento contingente y militante, generalmente en consonancia con los lineamientos políticos del PCCh (Carrasco, comunicación personal Junio 2012).

A pesar de que la tarea musical estaba enfocada hacia la militancia, los Quilapayún pretendían poco a poco encauzar su carrera hacia bases más profundas desde lo estético.

“Nos encontramos —relata Eduardo Carrasco— 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 (...) Estas facilidades nos permitieron hacer una carrera profesional que ni siquiera habríamos podido imaginar en Chile, actuando en un medio

abierto e interesado, que lo único que nos exigía era sacarle partido a nuestra creatividad y a nuestro talento” (Carrasco, 2003b, pp. 75-76).

De manera que no se produjo la colaboración entre Ortega y Quilapayún en forma tan estrecha como en tiempos de la UP. “(...) nuestros caminos políticos divergieron: él se mantuvo siempre fiel a la política comunista, nosotros derivamos hacia la crítica al stalinismo y finalmente a posiciones muy alejadas de esa ortodoxia” (Carrasco, 2010, p. 223). Si bien la relación se mantuvo en buenos términos, pudo evidenciarse en este ejemplo, la ruptura que se fue produciendo entre el PCCh y muchos artistas de la NCCh, anticipando en buena medida los quiebres que se producirán años más tarde.

La producción de Taller Recabarren, grupo que Ortega creó finalmente como espacio de militancia, fue escasa pero su análisis no deja lugar a dudas. Canciones como “Nada para Pinochet”, “Chile Resistencia” y “Hay sangre en las calles”, son muestras elocuentes de la función que buscaban cumplir estas composiciones. De hecho, los objetivos de la conformación del grupo se señalan explícitamente en la contratapa de “Venceremos” (1978), su primer LP, grabado en vivo en febrero del 78 durante el 8vo Festival de la Canción Política en Berlín Oriental: “el Taller Recabarren nace de la necesidad de apoyar la lucha del pueblo chileno contra la dictadura. Sus canciones llegan mediante onda corta en diversas radios chilenas y extranjeras (...)”⁴.

Hay en estos casos una noción bien clara desde el primer momento de la función que deberá cumplir la obra artística, amén de que se vinculan las diferentes formas de circulación (festivales de solidaridad, discos y difusión por canales alternativos, como fueron las señales de onda corta). Tal vez, “Nada para Pinochet” sea el ejemplo más elocuente de dicho objetivo. La canción es casi una arenga, cantada en diversos idiomas (inglés, francés, alemán y castellano), lo que permitiría una mayor circulación, llamando a los diferentes países a boicotear al gobierno golpista.

De manera muy similar se formó Karaxú, que reunía a músicos chilenos y franceses. El grupo se conformó bajo la guía de escritor y cantautor Patricio Manns, acaso una de las figuras más trascendentales de la NCCh.

“Se me pidió desde Chile —relata Manns— que organizara un grupo cuya función principal sería la recaudación de dinero para la resistencia y la Vicaría de la Solidaridad. Después opté por continuar con mi carrera de solista y el grupo siguió sin mí por largo tiempo. De todos modos cumplimos con creces nuestro objetivo” (Manns, comunicación personal Junio 2012).

Patricio Manns había logrado refugiarse en la embajada de Venezuela y pudo salir con un salvoconducto en el mismo vuelo que Isabel Parra. Miembro fundador de la Peña de los Parra, fue perseguido por el régimen militar por largo tiempo. Su

4 Información contenida en la contratapa del LP Venceremos, 1978.

exitosa carrera, tanto literaria como musical, pudo desarrollarse primero en Cuba, y más tarde en Europa.

VII. CRISIS Y REACOMODAMIENTOS EN LA NCCH

El año 1977 marca el final de este primer ciclo del exilio donde la NCCh alcanzó niveles internacionales de la mano de la causa contra la dictadura, pero también de gran difusión desde el punto de vista artístico. “En nuestros primeros años en Italia –recuerdan los Inti Illimani– tuvimos un éxito tremendo. Estuvimos de moda, con canciones en los primeros lugares del ranking italiano” (Cifuentes, 2000, s/p).

En todo este período el repertorio y las búsquedas estéticas de los músicos se ajustan a la situación imperante y la tarea asumida fue la de generar solidaridad ante la situación en su país:

“En la primera etapa, nuestra creatividad se vio resentida por el activismo en que caímos, por obra de las obligaciones políticas que no podíamos eludir. [...] Esto significó, que los dos primeros años después del golpe, los dedicamos a cantar en todos los sitios en que se reclamaba nuestra presencia” (Carrasco, 2003a, p. 265).

Isabel Parra, como se relató, pudo escapar de Chile cuando el golpe. Su producción como cantautora, en aquellos primeros años del destierro, denota todo el dolor, la pena y el sufrimiento del exiliado. “Ni toda la tierra entera //será un poco de mi tierra. //Dondequiera que me encuentre //seré siempre pasajera.// (...) Puedo hablar, puedo reír //y hasta me pongo a cantar// pero mis ojos no pueden// tanta lágrima guardar” (Parra, 1974).

Este es un ejemplo, entre otros tantos, donde puede vislumbrarse como se produjo el impacto en los exiliados. La producción musical y discográfica de aquellos momentos es una buena muestra de ello. Los discos editados por los artistas de la NCCh en esta etapa estuvieron plagados de canciones que traducían el sentimiento de miles de chilenos exiliados. Por un lado se reivindicaban las banderas e ideales del Chile de la UP, a pesar de la derrota. Es por ello que en los primeros LPs del exilio se vuelven a grabar o se rescatan obras que fácilmente cobraron actualidad ante la realidad chilena, más allá de que sus textos estuvieran haciendo referencia a otros temas o momentos históricos. De esta etapa son discos emblemáticos “El pueblo unido jamás será vencido” (1975), “Adelante” (1975) y “Patria” (1976), de Quilapayún; que contienen canciones tales como El rojo gota a gota irá creciendo, Cueca de la solidaridad y La represión. También pueden destacarse “Viva Chile” (1973), “La Nueva Canción Chilena” (1974) y “Hacia la Libertad” (1975), discos de Inti Illimani.

“El golpe militar –señalaba Ángel Parra en 1978– ha influido en todos los chilenos, desde la derecha hasta la izquierda. Con mayor razón en un

pintor, en un escritor, en un músico. Se nota en las canciones. En las mías y en las de otros compañeros; se nota en la violencia del lenguaje, en la decisión, los textos están profundamente marcados por los acontecimientos. La razón ya estaba dicha hace diez años atrás: nuestra Canción no es de salón, es una canción hecha de la vida diaria, de lo que está pasando. ¿Cómo entonces no sentir la influencia del golpe?” (Araucaria N° 2, 1978, p. 153).

Es así como el pueblo, los puños alzados, las “grandes alamedas”, las banderas, el compañero caído, serán los temas más evocados. La música seguirá en la senda trazada antes del exilio, con un fuerte componente andino en lo sonoro y continuando con la búsqueda de una amalgama entre la música popular y la música de raíz académica. La música servirá para la denuncia, para pedir castigo y exaltar la resistencia, en definitiva una forma de mantener viva la ilusión ante la pronta caída del régimen.

Sin embargo, no todos pudieron adaptarse a esas circunstancias sin, al menos, experimentar algo de incomodidad. Isabel Parra, ante la situación se preguntaba:

“¿Qué cantar? Las canciones de la contingencia chilena, del triunfalismo estéril están obsoletas. Por lo menos para mí. Siento pudor de cantar ‘Venceremos’ o ‘El pueblo unido’. Pero aprendo que estos himnos entonados por grupos y pueblos son demostraciones de solidaridad, de afecto hacia Chile” (Parra, 2003, p. 36).

Esta situación ligada a lo coyuntural trazó un panorama donde fue patente un importante inmovilismo en la creación musical. La experimentación sonora y formal, y la búsqueda de nuevos horizontes estéticos quedaron momentáneamente clausurados para la gran mayoría de los músicos de la NCCh. Este rasgo innovador había sido una constante en el período pre-exilio.

Es sobre el final de este período que comenzó a notarse un cambio en la producción. Poco a poco las canciones del Chile de la UP comenzaron a dejar espacio a creaciones más reflexivas y que denotaban la asunción plena de una realidad dura pero implacable. Importantes en este punto son muchas de las canciones de Patricio Manns: “Cuando me acuerdo de mi país”, aparecida en 1977 en el disco “Canción sin límites” pero compuesta en 1973, o “El equipaje del destierro”, de 1980 y la extraordinaria “Vuelvo” de 1978, que imagina las sensaciones del retorno a un Chile que no es el de antes (estas dos últimas en coautoría con Horacio Salinas).

“Con cenizas, con desgarros, // con nuestra altiva impaciencia, // con una honesta conciencia, // con enfado, con sospecha, // con activa certidumbre // pongo el pie en mi país, // y en lugar de sollozar, // de moler mi pena al viento, // abro el ojo y su mirar // y contengo el descontento” (Inti Illimani, 1979).

Hacia el año 1978 la posición de cada exiliado se había modificado en forma substancial e iba camino a transformaciones significativas. De forma insoslayable se iba produciendo un proceso de integración en cada uno de los países de recepción, cosa que se notará en la producción musical (Torres, 1993). Además, como en el caso de Quilapayún, muchos otros músicos de la NCCh, si bien no renegaron de sus ideales, comenzaron a sentir la necesidad de insertarse en el medio artístico con una tónica diferente a la impuesta por la militancia de aquellos primeros momentos. “Con el tiempo –comentaba Horacio Salinas hacia 1980– la realidad se ha hecho más dura y despejada de sentimentalismos. Nosotros nos hemos planteado más de una vez que debemos valer por lo que artísticamente uno realiza” (La Bicicleta N° 6, 1980, p. 31).

A su vez, este cambio en la orientación de la producción fue también provocando un distanciamiento con el PCCh (Carrasco, 2010). Este cambio estético y político puede evidenciarse en dos trabajos esenciales para comprender este giro: “Umbral” de Quilapayún, y “Canción para matar a una culebra”, de Inti Illimani, ambos de 1979, donde se fue acentuando la tendencia. Con el tiempo ambos grupos abandonaron en sus presentaciones su característica vestimenta con ponchos, elemento significativo desde sus inicios dentro de la performance. En 1981 Quilapayún presenta “La revolución y las estrellas”, disco que abre con la canción titulada “Luz Negra”. En ella Eduardo Carrasco hace explícitos los cambios que se vienen produciendo:

“Habría que decir que en lo inmediato// la vida se ha ido haciendo más difícil,// de rojo se mancharon nuestros sueños,// la boca ya no encuentra su palabra,// la noche envuelve el cielo y lo aprisiona,// la patria va alejándose del hombre// y todas las banderas que flamearon// se han ido desgarrando con el tiempo.// [...] Yo quiero savia y amor de poesía// y lucho en el poema y en la tierra;// mi combate es luz y fuego en la vendimia// de la revolución y las estrellas.// Y busco mi país donde los hombres// se asignan el deber de la sonrisa// y busquen en el mar de lo invisible// la más pura razón en esta vida”

VIII. ANSIAS DE VOLVER Y ADAPTACIÓN A UN EXILIO PROLONGADO.

Durante los primeros años un gran equívoco estuvo presente entre los exiliados chilenos. La gran mayoría vivía la experiencia como algo transitorio, pensando al gobierno de Pinochet como una experiencia de corta duración. Muchos militantes, en un comienzo, se negaron a “echar raíces” y sostenían la consigna de “no des-hacer las maletas”. Sin embargo, con el correr de los años el exilio comenzó a ser asumido como un fenómeno estable (Arrate y Rojas, 2003).

Cada uno de los músicos intentó sobrellevar el desarraigo de la mejor manera posible. Casi todos, poco a poco pudieron sacar a algunos de sus familiares de Chile y reunirse con ellos en el exilio. También gradualmente los músicos fueron elaborando

alternativas para sobrevivir y recuperar algo de la cotidianeidad perdida ante el desastre de haber dejado de improviso su vida en Chile. Algunos, como los Inti Illimani, quizás debido a su condición grupal, se construyeron un pequeño mundo de acuerdo a sus ideales.

“En una reunión en noviembre del 73 —explica Horacio Durán— acordamos el principio de a cada cual según sus necesidades. Esto se hizo en forma muy minuciosa. Vivíamos todos en siete departamentos de un mismo edificio en Genzano di Roma y compartíamos lo más posible. (...) Teníamos un gran desapego por el éxito personal y lo económico. De allí que tuviéramos algunos bienes comunes, como una lavadora, un viejo minibus y otras cosas, sin que cada cual perdiera su vida privada. Tratábamos de que los sueldos fueran de acuerdo a lo que cada uno necesitaba” (Cifuentes, 2000, s/p).

Algo similar ocurrió con Quilapayún, que también favoreció el usufructo de bienes compartidos y una distribución acorde a las necesidades. Lograron establecerse en una comuna cercana a París, Colombes, donde el propio alcalde:

“se interesó vivamente en nuestra suerte de exiliados —señala Carrasco—, y como su municipalidad había terminado de construir un edificio de 28 pisos, en un nuevo barrio, nos ofreció a todos irnos a vivir allí. Gracias a esta generosa oferta, pudimos por fin volver a vivir más civilizadamente, y desde entonces, la mayoría de nosotros habita en esa altísima torre” (Carrasco, 2003a, p. 248).

La explicación que hace Carrasco de su adaptación a la vida francesa, más allá de las dificultades que menciona, contrasta con la de miles de exiliados que al no poseer el grado de conocimiento público de su persona, no contaron con la posibilidad concreta de lograr rápidamente un modo de subsistencia. Muchas veces esta falta de oportunidades o la dificultad de adaptación llevaron a muchos exiliados, como afirma del Pozo (1992), a no reconocerse como migrantes sino más bien como refugiados. Tampoco se pretende aquí relativizar el sufrimiento de los músicos, quienes, a pesar de poder subsistir a través de su oficio, cargaron sobre sí todas las angustias propias del exilio.

Un caso muy significativo fue el de Osvaldo “Gitano” Rodríguez, quien nunca pudo encontrar algo de paz en sus años de extrañamiento. Rodríguez había sido desde muy joven y como estudiante de arquitectura en Valparaíso, uno de los impulsores de la importante ola de peñas que se crearon a mediados de los años 60. La acción de estos locales, donde a partir del pago de una suma de dinero se podía escuchar música y tomar un vaso de vino, fue fundamental para lograr la primaria conformación y difusión de la NCCh (Advis, 2012)(Mamani, 2013). Como cantautor y poeta, el Gitano Rodríguez era conocido en el ambiente artístico como un representante importante del movimiento. Es por eso que al producirse el golpe debió pasar por diversos escondites, ya que era buscado por fuerzas militares. Finalmente, luego

de varios días de huida pudo asilarse en la embajada argentina y llegó a Buenos Aires a mediados de octubre.

Oswaldo Rodríguez, como todos los que debieron partir al exilio, estaba devastado, con “(...) el dolor de dejar la patria así, de esa manera, mendigando un salvoconducto” (Rodríguez, 1984, p.140). En Chile habían quedado su mujer, de la que estaba distanciado, y su pequeño hijo de 4 años. Luego de un tiempo retenido en Argentina, se radicó en la República Democrática Alemana, ya que por estar relacionado al PCCh se le facilitó un salvoconducto. En Alemania se estableció en Rostock, una ciudad portuaria sobre el Báltico donde se pensaba formar un colectivo de artistas chilenos (literatura, danza, música). La experiencia, según relató el mismo Rodríguez (1984), terminó en un rotundo fracaso.

En 1976 se trasladó a París y luego a Checoslovaquia. En Francia pudo grabar su segundo LP, *Les oiseaux sans mer*, y realizó estudios de Sociología de la Literatura en la *Ecole des Hautes Etudes*. Tampoco allí pudo afianzar su posición ni desplegar su creatividad, era muy fuerte el sufrimiento que le imponía el destierro. Así lo relataba en una carta: “(...) me fumé medio Gitane antes de abrir el block. Lo único que logré escribir fue: militares de mierda, me estoy muriendo de pena” (Morris, 2006, p.169). Ya en 1985 se radicó en Italia desde donde intentó por varios medios lograr la autorización que le posibilitara el retorno a Chile. Rodríguez nunca pudo llevar adelante una carrera musical provechosa, tal vez por su calidad de cantautor solista o por su condición de bohemio empedernido. Tampoco pudo desarrollar una tarea dentro de la literatura, más allá de esporádicos trabajos y numerosos proyectos.

Con el correr de los años el régimen pinochetista fue relajando un poco los controles en relación a aquellos exiliados que tenían deseos de repatriarse. Se fueron publicando listas con los nombres de aquellos ciudadanos chilenos que podían retornar al país. La posibilidad de retornar fue observada con júbilo, como lo demuestra Oswaldo Rodríguez en carta a un amigo: “imagino la posibilidad de un viaje y me pongo 18 veces peludo!” (Morris, 2006, p.156).

No obstante, a la mayoría de los miembros de la NCCh se les fue negando consecutivamente el permiso de retornar, aún explicitando que sería solo una visita sin derecho a radicarse nuevamente en el país⁵. El “Gitano” Rodríguez pidió su primer permiso en 1980, pero sería el comienzo de una larga serie de rechazos por parte del gobierno chileno. Una situación similar vivieron los miembros de Inti Illimani: “varios de nosotros pedimos autorización para ir a Chile —relata Marcelo Coulón—. José cuando murió su padre, el Loro cuando murió su hermano, etc. Tratamos todo. Ni siquiera nos contestaron” (Cifuentes, 2000, s/p).

5 El gobierno de facto chileno apeló al Decreto Ley N° 81, que autorizaba al gobierno a expulsar a ciudadanos fuera del país, quienes no tenían permitido el retorno sin una autorización especial. En 1974 se dicta el Decreto Ley N° 604 que prohibía el ingreso al país de cualquier persona “que propagara doctrinas que tendieran a alterar por la violencia el orden social del país o su sistema de gobierno.”

En septiembre del año 1984, la dictadura chilena mudó de procedimiento, ya que en vez de publicar las listas de aquellos con derecho a retornar, se divulgó una nómina donde figuraban los nombres de los 4942 chilenos a quienes se les prohibía ingresar al país. “(...) ¿no has visto las listas? —escribía el Gitano Rodríguez desde Gottingen en Alemania—. Encabezo la de artistas, junto al Pato Manns. Mi padre visitó abogados, vicarías y jueces: nones!” (Morris, 2006, pp.158-159). En la citada lista figuraban los artistas más representativos de la NCCh, como los Quilapayún, los hermanos Parra, Inti Illimani y Patricio Manns.

Se puede visualizar así el ensañamiento hacia los músicos del movimiento porque por aquellos años incluso Jorge Insunza, alto dirigente del PCCh durante el gobierno de Allende, había sido autorizado a retornar a Chile por un período limitado. Esta es una muestra del nivel de peligrosidad que el régimen seguía atribuyendo a los músicos de la NCCh más allá de los cambios, las contingencias y los clivajes que se habían suscitado en el movimiento. Quizás el caso más emblemático de este tipo de acciones haya sido el de Isabel Parra, quien llevó adelante una larga disputa contra el régimen para lograr el retorno.

A Isabel Parra la nostalgia del exilio la afectó enormemente y se sumió en una gran depresión. Se trasladó por un tiempo a Porto Alegre, donde realizó un tratamiento con un terapeuta chileno (Parra, 2003). En octubre de 1981 Isabel Parra solicitó su ingreso a Chile de modo transitorio, el cual fue denegado. Lo mismo ocurrirá al año siguiente. De esa forma lo manifiestan los miembros de Quilapayún en la canción titulada justamente “¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!”:

“Dejan entrar el ladrón// y al zorro contrabandista// pero no a los folkloristas// ¡esos no tienen perdón!// Entra el señor senador// con dinero en la maleta.// Entra la vieja alcahueta// el pillo en su carretela// y el chiquillo con viruela// ¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!” (Quilapayún, 1984)

En noviembre de 1983, por las insistentes gestiones de su abogado, Jaime Hales, Isabel Parra logró el permiso para visitar Chile con el compromiso de no realizar declaraciones ni presentaciones públicas, y solo por 40 días. Recién en junio del año 87 se le permitió el regreso definitivo.

IX. CONCLUSIONES

La actividad desarrollada en aquellos primeros y duros años de exilio, produjeron la consolidación de la NCCh, al menos de los representantes más connotados. En buena medida, la primera etapa en el exilio significó la profesionalización plena de muchos de los representantes del movimiento. La infinidad de conciertos, presentaciones, viajes y reportajes, fueron dando a los músicos un roce internacional y una práctica que no poseían anteriormente en Chile.

Por otro lado, a pesar de ciertas incomodidades y del sufrimiento personal, la mayoría de los músicos de la NCCh se sumaron de forma militante al combate contra la dictadura desde su espacio artístico. Las largas giras y la multiplicidad de actos y conciertos no fueron solo un espacio laboral para los músicos, sino que posibilitaron la continuación de parte de la actividad política que desarrollaban en Chile antes del golpe, aunque con importantes cambios en relación al período anterior. La profusa actividad de aquellos primeros años generó cierto inmovilismo en la creación musical, situación que se vio acompañada por la necesidad de interpretar en vivo aquellas canciones caras al movimiento de resistencia y que recordaban a la experiencia de la UP. A su vez, poco a poco, cada uno de los músicos buscó adecuarse a la nueva situación, tanto desde lo personal como desde lo artístico, siendo en este punto divergentes las estrategias utilizadas y las formas en que cada uno pudo resolver su particular situación.

Conforme fue pasando el tiempo y los actos de solidaridad fueron espaciándose, la posibilidad de mantener las fuentes laborales fue un problema a resolver para los miembros de la NCCh. El extrañamiento, la pérdida de los circuitos de trabajo en Chile, sumado al conflicto que suponía radicarse en países cuyos idiomas no eran el castellano, con la consecuente dificultad de inserción, pusieron a la NCCh en peligro de desintegración. Es por ello que el exilio, más allá de las obvias consecuencias, impactó fuertemente en este grupo de artistas. Así se podrán observar rupturas y crisis, tanto desde lo personal como en lo colectivo, afectando especialmente a las proposiciones y objetivos, tanto estéticos como políticos.

Sin embargo la NCCh se fue reconfigurando. Además de la adaptación propia después de varios años de exilio, comenzó a vislumbrarse un cambio estético dentro del movimiento que posibilitó tener mayor inserción en el competitivo mercado artístico europeo, lo que abrió las puertas a un nuevo período de la NCCh que no estará exento de disputas y tensiones que dejarán una marca de larga duración.

BIBLIOGRAFÍA

- Advis, L. (2012): “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”. En: Advis, L.; González, J., Cáceres, E. y García, F. (eds.): *Clásicos de la Música Popular Chilena*, Vol. 2 1960-1973. Santiago: SDC.
- Arrate, J., (2007): *Pasajeros en tránsito. Una historia real*. Santiago: Catalonia.
- Arrate, J. y Rojas, E. (2003): *Memorias de la Izquierda Chilena*. Tomo II (1970-2000). Santiago: Ediciones B.
- Cancino, H. (2001): “El exilio chileno como problemática historiográfica. Contribución a una discusión teórico-metodológica”. En *Actas III Congreso de Estudios Latinoamericanos*: Universidad de La Serena.
- Carrasco, E. (2003a): *La Revolución y las estrellas*. Santiago: Ril.
- Carrasco, E. (2003b): “Exilio musical en Francia”. En: *Revista Musical Chilena*, Santiago, Año LVII, n° 199, pp.74-77.
- Carrasco, E. (2010): *Conversaciones conmigo mismo*. Santiago: Catalonia.
- Cifuentes, L. (2000): “Fragmentos de un sueño. Inti Illimani y la generación de los 60”. Consulta 27 enero 2010: <http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>
- Del Pozo, J. (1992): *Rebeldes, Reformistas y Revolucionarios. Una historia oral de la izquierda chilena en la época de la Unidad Popular*. Santiago: Ediciones Documentas.
- Donoso Fritz, K. (2006): *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación cultural chilena en el siglo XX*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Santiago, inédita.
- Dorfman, A. (1986): “Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy”. En: *Jara, René y Vidal, Hernán (comps.) Testimonio y literatura, Minnesota: Institute for the studies of ideologies and literatura*.
- Errázuriz, Luis Hernán. (2009): “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. En: *Latin American Research Review*, Vol. 44, No. 2, pp.136-157
- García, M. (2013): *Canción Valiente. 1960-1989 tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B.

- González, J.; Rolle, C. y Olshen, O. (2009): *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- Jara, J. (2007): *Víctor. Un canto inconcluso*. Santiago: Lom.
- Jara, R. y Vidal, H. (1986): *Testimonio y literatura*. Minnesota: Institute for the studies of ideologies and literature.
- Jordán, L. (2009): “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. En: *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, n° 212, pp.77-102.
- Largo Farías, R. (1977): *La Nueva Canción Chilena*, México: Casa de Chile en México.
- Mamani A. (2013): “Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)”, *Música Popular em Revista*, Año 2, N° 1, Enero-Julio 2013, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. En prensa.
- Morris, N. (2006): “Las peregrinaciones del Gitano exiliado: La correspondencia de Osvaldo Rodríguez”. En: Del Pozo, J. (coord.) *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*. Santiago: Ril editores.
- Parra, I. (2003): *Ni toda la tierra entera*. Santiago: Chabe Producciones.
- Peris Blanes, J. (2009): “Combatientes de un nuevo cuño: Supervivencia y comunidad en los primeros testimonios del exilio”. En: *Revista Universum*, Vol. 1, n° 24, pp.144-161.
- Rodríguez, O. (1984): *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: Lar.
- Rolle, C. (2002): “La Nueva Canción Chilena. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”. En: *Pensamiento Crítico. Revista electrónica de Historia*, n°2, Santiago. Consulta 15 de mayo 2013: http://pensamientocritico.imd.cl/attachments/080_c-rolle-num-2.pdf
- Torres, R. (1980): *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA.
- Torres, R. (1983): “Música en el Chile autoritario (1973-1990): crónica de una convivencia conflictiva”. En: Garretón, M.; Sosnowski, S. y Subercaseaux, B., Santiago: FCE, pp.197-220.

PERIÓDICOS Y REVISTAS

- Diario *El Siglo*, Santiago.
- Diario *La Tercera*, Santiago.
- Diario *La Nación*, Santiago.
- Revista *Araucaria de Chile*, Madrid/Roma.
- Revista *La Bicicleta*, Santiago.

DISCOGRAFÍA

- Inti Illimani (1975): *Hacia la Libertad*.
- Inti Illimani (1979): *Canción para matar una culebra*. LP Vinilo, Madrid: Movieplay.
- Ortega, S. y Taller Recabarren (1978): *Venceremos*. LP Vinilo, Madrid: Movieplay.
- Parra, I. (1976): *Isabel Parra de Chile (Y en la calle codo a codo, somos mucho más que dos)*. Madrid: Movieplay.
- Quilapayún (1975): *El pueblo unido jamás será vencido*. París: Pathé Marconi.
- Quilapayún (1975): *Adelante*. París: Pathé Marconi.
- Quilapayún (1976): *Patria*. París: Pathé Marconi.
- Quilapayún (1979): *Umbral*. París: Dicap.
- Quilapayún (1981): *La revolución y las estrellas*. París: Dicap.
- Quilapayún (1984): *Tralalí tralalá*. París: Pathé Marconi.