

LA NOSTALGIA MUSICAL DEL EXILIO CHILENO

Gabriela Burgos

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

El dolor causado por el desarraigo ha logrado redimirse a través de diferentes modos de expresión artística. Tal es el caso de la música tradicional chilena de la década del 70 donde se evidencia que, partiendo de la vivencia del exilio, el devenir de la corriente musical La Nueva Canción Chilena sufrió transformaciones —especialmente luego del golpe militar de 1973— cuando sus representantes en exilio iniciaron una profundización del sentimiento patriótico a través de sus composiciones. La nostalgia y añoranza se evidencia en un grupo de canciones creadas o reeditadas luego del golpe de estado de 1973, donde el estilo de la corriente musical cambia e incorpora más instrumentos y temas locales. Este conjunto de canciones chilenas creadas en el exilio evidencia tanto la nostalgia y añoranza de la tierra natal, como del tiempo pasado; en un intento de reagrupar una nación y recuperar el pasado estando en el exilio.

Palabras clave: exilio, nostalgia, Nueva Canción Chilena, música.

ABSTRACT

THE MUSICAL NOSTALGIA OF THE CHILEAN EXILE

The pain caused by exile has managed to redeem itself through different artistic manifestations. Such is the case of the traditional Chilean music of the 1970s, which shows that, based on the experience of exile, the evolution of the musical movement La Nueva Canción Chilena underwent transformations - especially after the military coup of 1973 - when its exiled representatives began to deepen the patriotic sentiment through their compositions. The nostalgia and longing is evident in a group of songs created or reedited after the coup in 1973, where the style of the musical movement changes and incorporates more instruments and local themes. This group of Chilean songs created in exile evidences both the nostalgia and longing for the homeland as well as for the past; in an attempt to regroup a nation and recover the past while in exile.

Keywords: exile, nostalgia, Nueva Canción Chilena, music.

RÉSUMÉ

LA NOSTALGIE MUSICALE DE L'EXIL CHILIEN

La douleur causée par le déracinement a été compensée par différents modes d'expression artistique. Tel est le cas de la musique traditionnelle chilienne des années 70 où il est évident que, partant de l'expérience de l'exil, l'évolution du courant musical La Nueva Canción Chilena subit des transformations – notamment après le coup d'État militaire de 1973 – lorsque ses représentants en exil entament un approfondissement du sentiment patriotique à travers leurs compositions. La nostalgie et l'attente sont évidents dans un groupe de chansons créées ou rééditées après le coup d'État de 1973, où le style du courant musical change et intègre davantage d'instruments et de thèmes locaux. Cet ensemble de chansons chiliennes créées en exil montre à la fois la nostalgie et l'évocation de la patrie, ainsi que du passé ; dans une tentative de regrouper une nation et de récupérer le passé en exil.

Mots-clés : exil, nostalgie, Nouvelle Chanson Chilienne, musique.

RESUMO

A NOSTALGIA MUSICAL DO EXÍLIO CHILENO

A dor causada pelo exílio consegue redimir-se através de diferentes manifestações artísticas. Tal é o caso da música tradicional chilena dos anos 70, mostrando que, com base na experiência do exílio, a evolução do movimento musical La Nueva Canción Chilena passou por transformações - especialmente depois o golpe militar de 1973 – quando os seus representantes no exílio começaram a aprofundar o sentimento patriótico através das suas composições. A nostalgia e a saudade são evidentes num grupo de canções criadas ou reeditadas após o golpe em 1973, quando o estilo do movimento musical muda e incorpora mais instrumentos e temáticas. Este grupo de canções chilenas criadas no exílio evidencia tanto a nostalgia quanto o anseio pela terra natal, bem como pelo passado; tentando reagrupar uma nação e recuperar o passado estando no exílio.

Palabras chave: exílio, nostalgia, Nueva Canción Chilena, música.

Las huellas que deja el exilio en el hombre, tal como lo expone Said (2005), están marcadas por la sensación de pérdida del lugar natal, del extrañamiento y la nostalgia producida por esa “grieta imposible de cicatrizar (...) [donde cuesta] superar su esencial tristeza” (p. 179). Es de entender que el dolor causado por el desarraigo trate de redimirse a través de diferentes obras artísticas, no únicamente en la literatura como bien se ha demostrado en la literatura caribeña; sino también en otros modos de expresión como la música y la escultura.

Tal es el caso de la música tradicional chilena de la década de los años 70, posterior al golpe de estado producido por Augusto Pinochet al entonces presidente, Salvador Allende en 1973. Lo que intentamos mostrar en las siguientes líneas es cómo, de una u otra manera, la vivencia del exilio se puede evidenciar en algunas canciones del folclor chileno, transformando y modificando, así sea en segmentos breves, el devenir de una corriente musical que se venía gestando en Chile desde hacía una década atrás: La Nueva Canción Chilena.

Para la época de los años 60, el aliento de la revolución cubana, los anhelos de justicia social, la reforma universitaria, el ascenso de la Unidad Popular, la figura de Salvador Allende y la Música de Protesta en Estados Unidos¹, estimularon a los artistas chilenos el inicio de un nuevo estilo de la música folclórica. El movimiento está fuertemente arraigado en el momento político que va desde el gobierno de Eduardo Frei Montalva hasta finales de la Unidad Popular y el derrocamiento del presidente socialista Salvador Allende en 1973,

¹ La Revolución Cubana que se llevó a cabo en 1959 fue la principal fuente de inspiración de la Nueva Trova Cubana (que es un movimiento estético musical que sigue los lineamientos de la Trova Tradicional, esta última nació en las últimas décadas del siglo XIX y se monta dentro del fenómeno internacional de la Nueva Canción que se manifestó en América Latina y Estados Unidos (bajo el nombre de música de protesta). La Trova Tradicional Cubana mezcla las influencias de la cantata barroca y el orgullo del hombre cubano, cuyo resultado fue interpretado principalmente por campesinos. La Nueva Trova Cubana nace de la necesidad de denunciar problemas sociales (Cañizares, 1992, pp. 9-15). Esto marcó una tendencia en Chile pues se abordan los deseos de igualdad y justicia social entre las clases, también la reforma universitaria donde se le daba mucha más participación a los estudiantes dentro de las decisiones que antes incumbían solo a las autoridades universitarias, así como el nacimiento de la Unidad Popular donde partidos izquierdistas de corte democrático se unen para llevar al poder al socialista Salvador Allende. Paralelamente en Estados Unidos está en apogeo la Música de Protesta que surge a partir de la guerra en Vietnam.

cuando muchos de sus exponentes debieron partir al exilio donde continuaron y evolucionaron sus carreras musicales fuera de Chile (Cariola y Sunkel, 1982).

Desde 1969 se comenzaron a realizar festivales de La Nueva Canción Chilena, auspiciados por la Secretaría de Cultura de la Presidencia. Después del golpe de 1973, Ricardo García funda el Sello Alerce en 1975, como una forma de reeditar la Nueva Canción Chilena, que en dicho momento está prohibida o autocensurada de su emisión en las radios en Chile, así como una forma de rescatar las grabaciones originales de su destrucción (Alcina, Bayón y Bernales, 1987).

La Nueva Canción Chilena es un movimiento musical, que surge en la década de los años 60 y se extiende a lo largo de toda Latinoamérica, impregnado de sentido y contenido político. Este movimiento artístico-cultural tenía dentro de sus fundamentos tres principios: primero, se recurren a la creación de nuevos lenguajes o una vuelta a la tradición popular; segundo, la demanda de nuevas formas y expresiones populares; y por último, la “difusión de las luchas y reivindicaciones sociales, así como de su entorno afectivo, social y moral” (Casares Rodicio, 2000, p. 1076).

Este nuevo estilo musical que surgía en Chile —cerca de los años 50— sigue las líneas de la cantata barroca² y nació de las investigaciones sobre el folclore, que realizaron diversos artistas, que impulsaron a varios intérpretes y grupos musicales a mostrar las lógicas transformaciones del estilo, que los apartaban de una simple recreación folclórica. “El aporte de las investigaciones y su

² La Cantata es una composición vocal con acompañamiento instrumental que tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma conjunta con la ópera y al oratorio. Este tipo de cantata ve sus orígenes en el oratorio, que era una composición dramática y, aunque no litúrgica, sagrada. Los temas principales del oratorio, y posteriormente de la cantata, eran bíblicos que se desarrollaban en forma narrativa, ariosa, aria, en conjunto y en un coro, y es esa característica narrativa la que diferencia al oratorio —así como también a la cantata— de la ópera. El tipo más antiguo de cantata, conocido como cantata da camera, fue compuesto para voz solista sobre un texto profano. Contenía varias secciones en formas vocales contrapuestas, como son los recitativos y las arias. Hacia finales del siglo XVII, la cantata da camera se convirtió en una composición para dos o tres voces. Compuesta especialmente para las iglesias, esta forma se conocía como Cantata da Chiesa (cantata de Iglesia). Gracias a la Contrarreforma, la Iglesia Católica volvió a adquirir una influencia política que había perdido en la Reforma y utilizó a las artes como medio de representación del poder de Dios. Debido a ello la música se vio muy unida socialmente a la aristocracia y es el motivo de los temas religiosos en las cantatas (Bunkofzer, 1986, p.172-175).

difusión radica en la definitiva aceptación e interés por estructuras musicales y formas textuales de otras regiones, alejadas del centro geográfico que, aunque existentes inveteradamente, no eran conocidas.” (Casares Rodicio, 2000, p. 1077).

También en los primeros años de 1960 aparece una nueva corriente denominada “Neofolclore”, la cual contribuye de forma incipiente en la Nueva Canción Chilena. Debido a los diferentes acontecimientos que sucedieron desde 1960 en adelante, la Nueva Canción Chilena comenzó a mostrar en sus textos, abandonando ya los temas tradicionales, denuncia de injusticias sociales y solidaridad con las clases menos pudientes, y son estas características las que diferencian a la Nueva Canción Chilena del Neofolclore. Hasta este período sólo había sido un movimiento espontáneo, pero debido a divergencias ideológicas del momento, la Nueva Canción Chilena comenzó a representar a la izquierda mientras que el Neofolclore representaría la derecha.

Las características que definen a la Nueva Canción Chilena están fundamentadas en sus variantes textuales y musicales. Las más complejas formas textuales exigían una variante inédita en las estructuras musicales³. Es así como la Nueva Canción Chilena, después de la Nueva Trova Cubana, ha sido uno de los movimientos musicales más fuertes que ha surgido en América Latina. Sin embargo, el golpe militar de 1973 marcó el fin de la Nueva Canción Chilena como movimiento ascendente que había adquirido unidad y madurez en el Chile, aunque su término no significara la definitiva desaparición de sus propuestas. A consecuencia del golpe, sus representantes se esparcieron por Europa y América Latina, pero siguieron profundizando su sentimiento patriótico a través de sus composiciones artísticas (Casares Rodicio, 2000).

Y es precisamente esta profundización sobre el sentimiento patriótico lo que nos llama la atención, a la luz de las consideraciones de Said (2005), Illanes (2006), Fernández Merino (2008) y Boym (2001) sobre el exilio y la nostalgia que este devenga. Y esta nostalgia no viene dada por el tiempo pasado de facto, sino por ese momento imaginado en que no se conocía añoranza

³ Es así como nacen secuencias extensas que se desplazaban mediante la alternancia de partes habladas y otras cantadas donde se incluyen también desarrollos musicales y una textura más libre y hasta parabólica. Se emplean una serie de estilos propios de la música clásica que le dan a la Nueva Canción Chilena un acercamiento del estilo folclórico con el clásico europeo. Esto gracias a los trabajos realizados por los compositores Luis Advis y Ortega que se encontraban muy vinculados con el aprendizaje académico de la música dentro de las universidades.

alguna (Fernández, 2008, p. 243), y esos rasgos pueden rastrearse en algunas composiciones de grupos folclóricos de importancia como Inti-Illimani, Quilapayún e Illapu, sobre todo después de 1973. Para dar cuenta de ello, revisaremos un grupo de canciones de estos grupos creadas luego del golpe de estado o, en algunos casos, reeditadas luego de 1973 por estos cantantes del folclor chileno.

En el caso del grupo Inti-Illimani, fue muy común la reedición en el extranjero de canciones cuyos autores fueron Violeta Parra y Víctor Jara, principales exponentes de La Nueva Canción Chilena. Pensemos en la canción “Run Run se fue pa'l Norte” (Milán: I Dischi Dello Zodiaco, 1974: 3), reedición de la canción homónima de Violeta Parra de 1966. La versión de Inti-Illimani, a diferencia de los largos versos de su original, sólo mantiene dos pequeñas estrofas:

*Run Run se fue pa'l Norte,
no sé cuándo vendrá.
Vendrá para el cumpleaños
de nuestra soledad.
De una estación del tiempo,

Decidido a rodar
Run Run se fue pa'l Norte,
No sé cuándo vendrá.*

El cambio estilístico de esta versión, creada en el exilio, es evidente.

Luis Advis (1935-2004) realiza una sencilla versión instrumental de la canción, haciendo migrar el ritmo (...) e incluyendo los característicos pasajes polifónicos a dos quenás recientemente popularizados en su Cantata Santa María de Iquique (Santiago: Dicap, 1970). Utilizando el cuarteto básico de la Nueva Canción Chilena: guitarra, tiple, quena y bombo; Advis impregna la canción de Violeta del sonido de comienzos de los años setenta.

[...]

La ausencia de los 32 versos restantes no es compensada por una mayor elaboración instrumental ni por un desarrollo formal, manteniéndose la propuesta rítmica, melódica, armónica y formal de Violeta, salvo en el tempo, más lento y solemne en la versión de Inti-Illimani. (González, 2006, pp. 180-181).

Y este tempo mucho más lento, aunado al sonido agudo de la quena, le da un aire melancólico y triste a la canción donde se resalta la incertidumbre del retorno y la profunda soledad que implica dejar atrás el sur. Podríamos decir

que, de alguna manera, el grupo ha reinterpretado la canción de Violeta Parra, despojándola de los versos que la encerraban en una canción anecdótica de amor de 1966, para hacerla más universal —si se quiere— siendo así interpretada desde otros puntos de vista. Así, “el norte” queda abierto a interpretaciones, coincidiendo con los comentarios de Fernández (2008) en donde nos dice que “La ruta migratoria es ahora hacia el norte, hacia las ciudades cosmopolitas de Europa y; sobre todo, de Estados Unidos” (p. 245).

Otra de las canciones reeditadas por el grupo Inti-Illimani durante el exilio fue “La Exiliada del Sur” (Milán: I Dischi Dello Zodiaco, 1974: 8), que surge de un poema de Violeta Parra que fue musicalizado por Patricio Manns y estrenada en 1971; tras la prohibición y quema de canciones del folclor nacional por parte de la dictadura, fue grabada nuevamente en Italia; y en cuya letra podríamos decir —bajo el nuevo paradigma de la lejanía del país natal— se representa de alguna manera la idea que expone Fernández (2008) en el que el abandono del lugar de origen trae consigo la inevitable nostalgia, y en cómo

el lugar de origen se convierte de forma casi inevitable, en el centro de referencia, especialmente en aquellos casos cuando el viaje adquiere los rasgos obligantes de la migración y el exilio, y los recuerdos del mundo conocido mitigan el desconcierto o la enajenación que se experimenta en tierra extranjera. (Fernández, 2008, p. 243).

Esta canción podría describir de alguna manera cómo el *ser* del hombre exiliado termina repartido por toda la geografía del país natal, del hogar dejado atrás, donde la música y los instrumentos dan nuevamente ese aire melancólico, convirtiendo así a la nostalgia en “un ingrediente que alimenta la identidad de los sujetos desplazados en función de su pertenencia a un espacio determinado” (Fernández, 2008, p. 243). Los Lagos, Parral, Buín, San Vicente, Curacautín, Maitencillo, Pelequén, Perquillauquén, San Rosendo, Quiriquina, Temuco, Chillán, etc. son espacios que van del norte de Antofagasta hasta el Sur en la Región de Magallanes de este país austral.

Así, en una canción Inti-Illimani cristaliza una forma de la nostalgia proveniente del exilio; posiblemente del tipo reflexiva que menciona Fernández (2008) pues “nace de la memoria cultural, de las reminiscencias individuales y alienta, por el contrario múltiples narrativas cuyo rasgo principal es la mediación entre el pasado y el presente” (p. 243) en un intento de “rescatar las

imágenes de aquel rincón bucólico o ciudadano guardado en la memoria” (p. 244), como por ejemplo en estos versos:

*Mi brazo derecho en Buín
quedó, señores oyentes,
el otro por San Vicente
quedó, no sé con qué fin;
mi pecho en Curacautín
lo veo en un jardincillo,
mis manos en Maitencillo
saludan en Pelequén,
mi blusa en Perquilauquén
recoge unos pececillos*

Otro rasgo que podemos evidenciar en las dos canciones que hemos referido es aquello que Said (2005) menciona en el exiliado como “condición de estar solo y sin amigos” (p. 190) con ese “toque de soledad y espiritualidad” (p. 188) que evidencian, de un modo u otro, la tragedia que significa carecer de hogar. Es posible que estas canciones, de un modo u otro busquen la reconstitución de la nación, revivir los lenguajes antiguos y las formas más nacionales de música (con el uso de instrumentos como la quena y el charango), que parecen estar marcadas por la lejanía y la incertidumbre del retorno.

El tono melancólico y nostálgico de la música también puede evidenciarse en la canción “Mi Patria” (Francia: EMI Pathé Marconi, 1976, p. 1) del grupo Quilapayún. En esta canción predomina la añoranza al hogar que fue y que no será más, es una exaltación —de alguna manera—de los aspectos más hermosos de todo el país, con un marcado tono nostálgico en la composición, de tempos pausados y uso frecuente de los sonidos agudos de la quena. Esta breve composición evoca un espacio que dejó de ser:

*Mi Patria era cantos en rojas guitarras,
nostalgia en la rosa que enciende la tarde,
ardiente torcaza quemando sus alas
dormida en el humo fragante de campos
mi Patria era cantos en rojas guitarras.*

En estas letras también se evidencia, de alguna manera, cómo la sensación de pérdida evoca a un tipo de muerte en el exiliado. Recuerda los comentarios de Illanes (2006) cuando menciona que “No vuelve del mismo modo el exiliado que el inmigrado. No elaboran del mismo modo ni la nostalgia ni su visión del mundo ni sus entornos” (Illanes, 2006, p. 1). Así, en la letra

de esta canción del grupo Quilapayún se podría evidenciar la tendencia que tienen los sujetos a recrear la tierra de origen; así como del conflicto entre dos tiempos, en esos recuerdos de un tiempo y un espacio que están alojados en la memoria colectiva, la dialéctica entre la herencia del pasado, las circunstancias moldeadoras del presente y la posibilidad de futuro, donde la palabra “renacer” nos llama la atención en los versos:

*volverás a florecer,
volverás a renacer.*

Como recopila Solanes podría asociarse la idea de libertad una vez que se ha experimentado el exilio. Este tipo de rechazo que hace que el hombre se sienta extrañado, también lo invita a conocerse a sí mismo —como dirá Said (2005), en esa indagación del yo— nos preguntamos si aquello que dice Hipócrates es cierto, “El acto de nacer es presentado como caída en un más allá extranjero” (Solanes, 1991, p. 20), ¿el hecho de verse forzado a cambiar de país es una forma de renacer para el exiliado? Donde, como menciona Boym (2001), se evidencia uno de los principales rasgos del exilio que tiene que ver con la doble conciencia y doble espacio y tiempo: la conjunción constante en el tiempo que fue y el que podría ser. Asimismo, vemos cómo la analogía entre la vegetación que plantea Solanes también está dada en los versos del grupo Quilapayún, “volverás a florecer” como si se quisiera plantear la posibilidad de *transplantarse* nuevamente.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando es posible el regreso al país de origen? De acuerdo a lo que nos comenta Said (2005), “volver a casa es de todo punto imposible” (p. 186), puesto que la pérdida y la ruptura dejan huellas en el individuo que son difíciles de borrar y que permearán de allí en adelante el modo de ver el mundo. Pero, de ser así, ¿cómo puede ver un exiliado la idea del regreso? Hay dos interpretaciones de dos grupos musicales donde se cristaliza la idea del retorno al país natal; la primera de ellas interpretada por Inti-Illimani, titulada “Vuelvo” (Francia: Monitor, 1979), creada aún bajo la prohibición de retorno para todos los integrantes del grupo (prohibición de entrada que fue abolida, diez años después, en 1988).

En esta canción el ritmo, tono y tempo melancólico de canciones anteriores han dado paso a otra estética, un poco más firme, el uso de la quena queda relegado para el uso de la guitarra, el charango y el bombo; dando un aire más resuelto a la melodía que deja un poco atrás el aire a nostalgia. En

estas letras podríamos ejemplificar varias consideraciones de los autores que hemos citado hasta el momento. Durante toda la primera estrofa se puede atisbar aquello que mencionaba Boym (2001) sobre la doble conciencia, al igual que nos comenta Edward Said (2005) al citar a Hugo de San Víctor; sobre esta doble mirada del exiliado para lograr ver objetivamente:

*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.*

Ya el retorno no es ingenuo ni inocente como aquél que se vio forzado a salir de su tierra natal; el hombre que regresa es uno que ha sufrido las heridas del desarraigo, de la lejanía pero, que lo hacen ahora un ser consciente como si “sólo después de haber perdido el Paraíso empieza el hombre a convertirse en sí mismo” (Solanes, 1991, p.17). Los últimos versos de la primera estrofa de esta canción nos recuerdan las palabras de Said (2005) cuando dice que “el exiliado se niega a mantenerse al margen lamentándose de sus heridas; hay que aprender cosas: él o ella deben cultivar una subjetividad escrupulosa (ni indulgente ni malhumorada).” (Said, 2005, p. 192). Asimismo, los últimos versos nos recuerdan la idea en la que existe una manera de vivir el exilio en la que nunca se olvida la tierra y se recrea constantemente, y hasta la idea de que si el retorno se concreta no podrá vivir realmente, no se podrá estar “completo”.

*Vuelvo al fin sin humillarme
 Sin pedir perdón ni olvido
 Nunca el hombre está vencido
 Su derrota es siempre breve
 Un estímulo que mueve
 La vocación de su guerra
 Pues la raza que destierra
 Y la raza que recibe
 Le dirán al fin que él vive
 Dolores de toda tierra.*

Otra canción que también atisba la posibilidad del regreso al país natal, esta vez interpretada por el grupo folclórico Illapu titulada “Vuelvo para vivir” (Santiago: EMI, 1990: 1) que fue compuesta en Chile, luego del retorno del grupo a su país natal. En esta composición predominan el charango, la quena y el bombo pero, con un tempo un poco más acelerado y la inclusión de violines que lejos de dar un aire melancólico ofrecen una sensación más bien optimista. No obstante, aunque esta visión del retorno es un poco más suavizada que la versión de Inti-Illimani, la doble consciencia del exiliado sigue siendo tema de consideración, por ejemplo con los versos:

*Olvidar por júbilo no quiero
El amor de miles que estuvieron
Pido claridad por los misterios
Olvidar es triste desconsuelo.*

En esta canción pareciera mostrarse atisbos de las otras circunstancias que implica el exilio, de amistades fraternas que se crean en otros espacios, sólo cuando el exiliado acepta vivir en ellos y se permite vincularse con el país de acogida. No obstante, se reitera la idea anterior de que el exiliado, lejos de su país de origen, es un ser incompleto y que sólo de vuelta en el hogar se puede estar “completo” para renacer; así como la idea del no olvido de las experiencias vividas en y por causa del exilio; como vemos en los versos:

*Traigo en mi equipaje del destierro
Amistad fraterna de otros suelos
Atrás dejo penas y desvelos
Vuelvo por vivir de nuevo entero.*

Podríamos decir que entre ambas canciones cuyo tema central es el mismo, el retorno, se evidencia de alguna manera el cambio de perspectiva que implica la incertidumbre y la certidumbre; el saber con certeza y el imaginar la posibilidad. La canción de Inti-Illimani fue creada bajo la posibilidad del regreso en algún momento más sin la certeza de cuándo sería realmente. Los versos encierran ese descontento, ese desasosiego que genera la incertidumbre que engendra dolor. Mientras que la canción de Illapu es creada bajo la certeza, bajo la vivencia misma del regreso, haciendo que los versos sean más conciliadores y menos dolorosos.

Así, la corriente musical que se venía gestando desde la década del 60 en Chile denominada La Nueva Canción Chilena va mudando su estilo para la incorporación de más instrumentos locales (como el charango, la quena y el

bombo), así como la incorporación de nuevos temas entre sus letras; se da más cabida a la exaltación de la geografía, lo social queda ligado a la lejanía de la tierra y a aquellos que propiciaron tal ruptura – si pensamos, por ejemplo, en la reedición que hace Inti-Illimani de “El Aparecido” (Milán: I Dischi Dello Zodiaco, 1974: 4), de Víctor Jara, cuyas letras pueden reinterpretarse y asociarse a todos aquellos exiliados que debieron huir por culpa del “poderoso”.

Pareciera que la nostalgia de los grupos chilenos en el exilio, sobre todo del grupo Inti-Illimani, no radica únicamente en la nostalgia y la añoranza de la tierra natal, del hogar, sino además de ese tiempo pasado de la creación musical libre y sin censuras de los inicios de La Nueva Canción Chilena, que se vio abruptamente interrumpida por la dictadura militar y que casi hizo desaparecer gran parte de las canciones más emblemáticas del movimiento (como la “Cantata Santa María de Iquique” del grupo Quilapayún, que pudo ser recreada en Francia a partir de una única copia existente).

Aunque en algunas de las canciones se llega a magnificar el lugar de origen, como en el caso de “Mi Patria” (Francia: EMI Pathé Marconi, 1976) de Quilapayún; el desarrollo musical chileno de grupos folclóricos en el exilio podría darnos atisbos de la relación que Edward Said (2005) asoció entre el exilio y el nacionalismo, entendiendo este último, así como lo considera el autor, como “una afirmación de pertenencia en un lugar y a un lugar, un pueblo y un legado [...] el hogar creado por una comunidad de lengua, cultura y costumbres” (Said, 2005, p. 182). La paulatina incorporación y exacerbación del instrumental local, podríamos decir, funciona en estos grupos folclóricos como una manera de eludir los estragos del exilio y de afirmar lo real local chileno, aseverando—si se quiere, de acuerdo a Said —el nacionalismo chileno que nace “en sus primeras etapas de una condición de extrañamiento” (Said, 2005, p. 183).

De esta condición de extrañamiento, los temas y alusiones al dolor serán recurrentes no sólo en las letras, sino también en la composición musical, que irán transformando su música conforme pasan los años en el exilio. Como vimos entre las primeras composiciones en el año 1974 y las posteriores de 1979, el cambio del ritmo y tempo podrían evidenciar cierta asimilación —de parte de los artistas exiliados— de la circunstancia y de su doble consciencia. De manera que, en tanto sus letras como en su instrumental, pareciera que estos grupos buscaran preservar los espacios abandonados a la fuerza,

exaltando sus tradiciones y costumbres; recrearlas en la sociedad de llegada es casi un imperativo que se traduce en un conjunto de prácticas y rituales de naturaleza simbólica, de valores y normas de comportamiento caracterizados por un alto grado de formalización y simbolización más intenso que aquellos que invocan; una tradición inventada que ofrece consuelo colectivo ante la pérdida. [...] el filtro selectivo y purificador de la imagen del suelo natal, que borra cualquier síntoma de decadencia y permanece fiel a los recuerdos conservados en la memoria. (Fernández, 2008, p. 243)

Y este “filtro purificador” es posible verlo en las canciones que hemos analizado. Hemos visto que no hay crítica directa ni indicios decadentes de la nación, motivos que sí estaban presentes en las canciones del movimiento, anteriores al golpe militar (pensemos en los versos de la canción “El Aparecido” donde se eluden directamente a las clases pudientes de la nación, como por ejemplo en los versos “cuervos con garra de oro”); ahora, las señales de lo decadente están entredichas, sugeridas pero no señaladas. Toda la atención pareciera centrarse en la transformación del hombre, de esta nueva e inesperada experiencia del exilio; desde la nostalgia y la añoranza de la tierra que hace exaltar la geografía natal hasta la transformación del hombre, de ese que no olvida pero que no se siente completo; de las desventuras y desventuras que produce el exilio en el *ser*.

Así, y como hemos mencionado anteriormente, es posible evidenciar en las creaciones musicales de los grupos folclóricos chilenos en el exilio, el constante diálogo de lo que Boym denominó “nostalgia restaurativa” y “nostalgia reflexiva”, considerando a la nostalgia —en este caso— como la relación entre lo individual y lo colectivo, entre la memoria personal y la memoria colectiva que evidencian una relación particular con el pasado que no necesariamente es objetiva, sino más bien idealizada, imaginada y conforme la propia percepción. Hemos visto rasgos de “nostalgia restaurativa” en canciones como “Mi Patria” (Francia: EMI Pathé Marconi, 1976) del grupo Quilapayún, donde de cierto modo existe un aire de afirmación de una tradición y una verdad que pretende ser absoluta, evocando el pasado y el futuro.

Pero, también podemos evidenciar rasgos de “nostalgia reflexiva” en canciones como “Run Run se fue pa'l Norte” (Milán: I Dischi Dello Zodiaco, 1974) del grupo Inti-Illimani, donde se desarrolla sobre todo la incertidumbre y el dolor, siendo motivo la nostalgia por sí misma, sin posibilidades de regreso aparente al hogar; es una meditación entre la historia y el paso del tiempo inasible

que aboga a la reflexión del individuo y su memoria cultural (en este caso, Violeta Parra y, posiblemente, la nueva connotación que las circunstancias dan a la canción).

Así, desde este punto de vista, el exilio funciona como una imagen poética, donde la doble consciencia del exiliado y su exposición a dos tiempos y espacios diferentes hacen posible la creación de imágenes que antes parecían estar ausentes en la estética musical del movimiento de La Nueva Canción Chilena. Sin duda el proceso creativo, en el caso que hemos presentado, ha buscado redimir el dolor de la pérdida a través de la palabra y la música. De manera que,

la nostalgia ofrece a los escritores [compositores] un modo de imaginar y representar plenamente el espacio ausente, de articular el dolor por la distancia con las circunstancias del presente, de aceptar las contradicciones de vivir y ser parte de las nuevas comunidades que se fundan lejos de la tierra de origen, un reto ético y creativo y no un mero pretexto para melancolías de medianoche. (Fernández, 2008, p. 258).

Cuando el artista chileno se vio obligado a presenciar la existencia de otra historia, de entender la desposesión y la pérdida del lugar de origen y a reconocerse como un “otro”; podríamos decir, es el momento en el que comienza a diferenciarse por primera vez, a definir los rasgos de su singularidad nacional. Pareciera que, sin el extrañamiento que originó el destierro, la necesidad de darle un nombre y cabida a los espacios chilenos por sí mismos, no sólo en la evocación literaria sino además en la composición musical; no hubiese tenido el desarrollo que tuvo. Pareciera que el uso del folclor, la exaltación máxima de los instrumentos locales y los ritmos andinos hubiesen servido como modos de apropiación de la tierra natal, de recreación de la misma en tierras extranjeras.

Nos preguntamos si, como menciona Said (2005), las obras musicales chilenas creadas en el exilio son de exaltación obsesiva, en una demostración obstinada del exiliado a que no será “comprendido” estando lejos de su país. Lo que sí podríamos reconocer en estas canciones es “el proyecto de reconstitución como reagrupar una nación fuera del exilio” (Said, 2005, p.191), donde la “idealización de paisaje evocado, [y] la recuperación del pasado a través de la memoria reaparecen” (Fernández, 2008, p.245), dando un giro estético a los cimientos de La Nueva Canción Chilena, cuyos modos de ver el mundo, a la patria y sentir el entorno se modifican a partir de la presencia de “eso que le sucede a uno” (Said, 2005, p. 192), el exilio.

REFERENCIAS

- Alcina, J., Bayón, D. y Bernaldes, J. (1987). *Historia del arte hispano*. Alhambra.
- Alegría, F. (1976). *Mi Patria*. En *Patria* [LP]. EMI Pathé Marconi.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Bukofzer, M. (1986). *La música de la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza Editorial.
- Cañizares, D. (1992). *La Trova Tradicional Cubana*. Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro.
- Cariola, C. y Sunkel, O. (1982). *La historia económica de Chile 1830 y 1930: dos ensayos y una bibliografía*. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Casares Rodicio, E. (Comp.) (2000). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. T. I, II, VII y VIII.
- Fernández, M. (2008). “La nostalgia en la narrativa de las diásporas caribeñas”, *Núcleo* 20, (25), 239-260.
- González, J. (2006) “Migración amorosa y musical en ‘Run Run se pa’l Norte’ de Violeta Parra”. En *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*. N° 11, (pp. 173-185). Universidad Nacional de Colombia.
- Illanes, D (22 de marzo, 2006). “Exilio e insilio: una mirada de tres décadas desde y hacia San Juan, que prolonga su insilio interminable”. Intervención de Daniel “Chango” Illanes, en el panel de la FACSO, con motivo del 24 de marzo. Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), Universidad Nacional de San Juan (Argentina). <http://diariodelchango.com/3c3/node/16>
- Manns, P. y Salinas, H. (1979). “Vuelvo”. En *Canción para matar una culebra* [LP]. Roma: EMI.
- Márquez, A. (1990). “Vuelvo para vivir”. En *Vuelvo amor... vuelvo vida* [LP]. Santiago: EMI Odeon Chilena.
- Parra, V. (1974). “La Exiliada del Sur”. En *La Nueva Canción Chilena* [LP]. Milán, Italia: I Dischi Dello Zodiaco.
- Parra, V. (1966). “Run Run se fue pa’l norte”. En *La Nueva Canción Chilena* [LP]. Milán, Italia: I Dischi Dello Zodiaco.
- Said, E. W. (2005). “Reflexiones sobre el exilio”. En *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales* (pp. 179-195). Debate.
- Solanes, J. (1993). *Los nombres del exilio*. Monte Ávila Editores.

ANEXOS

"La Exiliada del Sur"

Autor: Violeta Parra
Intérprete: Inti-Ilumani
Año: 1974

*Un ojo dejé en Los Lagos
por un descuido casual,
el otro quedó en Parral
en un boliche de tragos,
recuerdo que mucho estrago
de niño vio el alma mía,
miserias y alevosías
anudan mis pensamientos,
entre las aguas y el viento
me pierdo en la lejanía.*

*Mi brazo derecho en Buín
quedó, señores oyentes,
el otro por San Vicente
quedó, no sé con qué fin;
mi pecho en Curacautín
lo veo en un jardincillo,
mis manos en Maitencillo
saludan en Pelequén,
mi blusa en Perquilauquén
recoge unos pececillos.*

*Se m'enredó en San Rosendo
un pie el cruzar una esquina,
el otro en la Quiriquina
se me bunde mares adentro,
mi corazón descontento
latió con pena en Temuco
y me ha llorado en Calbuco,
de frío por una escarcha,
voy y enderezo mi marcha
a la cuesta 'e Chacabuco.*

*Mis nervios dejo en Graneros,
la sangr'en San Sebastián,
y en la ciudad de Chillán
la calma me bajó a cero,
mi riñonada en Cabrero
destruye una caminata
y en una calle de Itata
se me rompió el instrumento,
y endilgo pa' Nacimiento
una mañana de plata.*

*Desembarcando en Riñihue
se vio a la Violeta Parra,
sin cuerdas en la guitarra,
sin hojas en el colihue;
una banda de chirigües
le vino a dar un concierto.*

“Mi Patria”

Autor: Fernando Alegría

Intérprete: Quilapayún

Año: 1976

*Mi patria era sauces, alerces y nieve
canelos oscuros, la flor de Pomaire,
doncella de yeso en azul de los cielos,
aromas flotando entre viejos volcanes,
mi patria era sauces, alerces y nieve.*

*Mi Patria era cantos en rojas guitarras,
nostalgia en la rosa que enciende la tarde,
ardiente torcaza quemando sus alas
dormida en el humo fragante de campos
mi Patria era cantos en rojas guitarras.*

*Patria, Luz y bandera
de los puños alzados,
volverás a florecer,
volverás a renacer.*

“Vuelvo”

Autor: Patricio Manns, Horacio

Salinas

Intérprete: Inti-Illimani

Año: 1979

*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.*

*Vuelvo hermoso, vuelvo tierno
Vuelvo con mi espera dura
Vuelvo con mis armaduras
Con mi espada, mi desvelo
Mi tajante desconsuelo
Mi presagio, mi dulzura
Vuelvo con mi amor espeso
Vuelvo en alma y vuelvo en hueso
A encontrar la patria pura
Al fin del último beso.*

*Vuelvo al fin sin humillarme
Sin pedir perdón ni olvido
Nunca el hombre está vencido
Su derrota es siempre breve
Un estímulo que mueve
La vocación de su guerra
Pues la raza que destierra
Y la raza que recibe
Le dirán al fin que él vive
Dolores de toda tierra.*

“Vuelvo para vivir”

Autor: Andrés Márquez

Intérprete: Illapu

Año: 1990

*Vuelvo a casa, vuelvo compañera
Vuelvo mar, montaña, vuelvo puerto
Vuelvo sur, saludo mi desierto
Vuelvo a renacer amado pueblo.*

*Vuelvo, amor vuelvo
A saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país.*

*Traigo en mi equipaje del destierro
Amistad fraterna de otros suelos
Atrás dejo penas y desvelos
Vuelvo por vivir de nuevo entero.*

*Vuelvo, amor vuelvo
A saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país.*

*Olvidar por júbilo no quiero
El amor de miles que estuvieron
Pido claridad por los misterios
Olvidar es triste desconsuelo.*

*Vuelvo, amor vuelvo
A saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país.*

*Bajo el rostro nuevo de cemento
Vive el mismo pueblo de hace tiempo
Esperando siguen los bambrientos
Más justicia y menos monumentos.*

*Vuelvo, amor vuelvo A saciar mi sed
de ti
Vuelvo, vida vuelvo
A vivir en ti país.*