

Exilio musical en Francia

por

Eduardo Carrasco Pirard

Mi exilio en Francia duró 15 años y creo que ellos son los que más me han aportado en la comprensión de la música y en el ahondamiento de mi vocación de hombre de la cultura, si es que pueda decirse que lo soy. Mi experiencia como músico en Chile, a pesar de la riqueza de la situación que se vivió en nuestro país hasta el golpe militar, fue relativamente precaria, debido al hecho de no tener aquí grandes referentes sobre lo que a nosotros como grupo musical nos interesaba hacer. El Quilapayún se formó como un grupo aficionado, de jóvenes universitarios sin ninguna formación musical y en un medio en que las instituciones dedicadas a la música estaban todavía en proceso de consolidación. Existía el Instituto de Extensión Musical (IEM), que fue sin duda una gran ayuda para nosotros. Sin embargo, este organismo, que en un principio no había considerado la difusión de la música popular como parte de sus actividades, tuvo que modificar su orientación para poder trabajar con nuestra música. Felizmente, rápidamente se interesó en lo que hacíamos y gracias a su gestión pudimos llevar adelante varias iniciativas, como, por ejemplo, organizar nuestros primeros conciertos en teatro. El IEM se transformó posteriormente en una de las instituciones que más difundió nuestra labor artística: la Cantata Santa María se estrenó en el teatro Isidora Zegers como parte de su programación del año 1970. Pero ni las radios ni la televisión fueron un verdadero apoyo para nuestra actividad, a pesar de los loables esfuerzos de gente como René Largo Farías, Miguel Davagnino y Ricardo García. No hay que olvidar que la música de la Nueva Canción tuvo que ir creando sus propios medios de difusión a medida que el movimiento fue creciendo. Quizás uno de los factores que nos ayudó a ampliar nuestro radio de influencia fue la empresa discográfica Odeón Chile, con su director artístico de la época, Rubén Nouzeilles, quien además de grabar nuestros discos y los de Violeta Parra y Víctor Jara posibilitó la grabación de un gran repertorio de música nacional.

A pesar de ello, como lo he dicho, en muchos aspectos tuvimos que inventar lo que emprendíamos, junto a quienes colaboraban con nosotros en esa época, en especial Víctor Jara. Algo parecido ocurrió en los aspectos formativos, puesto que entonces no existían escuelas para músicos populares. Más adelante se formó, bajo la dirección de Sergio Ortega, una Escuela de Música Popular Vespertina, a la que asistieron músicos del Quilapayún, de Inti Illimani y de los Blops, que comenzaban así a relacionarse más sabiamente con la música. Allí, todos aprendi-

mos las primeras nociones de armonía y de composición, y más tarde eso nos permitió comenzar a estudiar en el Conservatorio donde algunos fuimos alumnos hasta el golpe militar. La experiencia chilena fue extraordinariamente intensa, con mucho apoyo popular, con muchas exigencias que venían de nuestro deseo de participar en el proceso político y social de Chile, pero con poca sabiduría y muy poca comprensión de los medios tradicionales de difusión musical. De hecho, empresas como Dicap y Onae, dedicadas a la difusión de nuestra música, a través de la producción de discos y de la organización de conciertos, surgieron como una necesidad nuestra de crear lo que de otra manera no habríamos encontrado jamás en la sociedad.

En Francia, en cambio, nos encontramos con un medio artístico muy abierto y sofisticado y con instituciones de música que cubrían ampliamente las necesidades de difusión, de producción y de formación, no sólo nuestras sino de la mayoría de los músicos del país. El movimiento de música popular en Francia era un movimiento artístico asentado y de primer nivel, que encontraba sin dificultad la más amplia difusión en los medios especializados. A nadie se le habría ocurrido en Francia considerar la obra de Jacques Brel, de Georges Brassens o de Leo Ferré como un arte menor o censurarlos por razones políticas. Por el contrario, estas manifestaciones respondían a las exigencias más elevadas y se entroncaban con las tradiciones poéticas y musicales más profundas de la cultura francesa. Al mismo tiempo, había una valoración masiva de este movimiento, presentándose las cosas para nosotros como un ejemplo de situación no distorsionada por los medios de comunicación, como ocurría en Chile, donde lo que más se difundía era lo más chabacano y lo de menor valor artístico. Recuerdo un programa radial transmitido en París en el que competían los Beatles y Georges Brassens por las preferencias del público y en el que ganó ampliamente este último. No quiero decir que la música de los Beatles no merezca una gran consideración, pero, según la valoración del público francés, eran más importantes y de mayor trascendencia las canciones de Brassens, puesto que eran una expresión cultural propia. Creo que esta valoración era la correcta.

Por otra parte, nuestra propia música fue inmediatamente ubicada en el sector más interesante de la difusión. Una de nuestras primeras actuaciones en la TV francesa fue al lado de Charles Trenet, uno de los artistas con mayor prestigio en la música popular del país. En Francia, a nuestra llegada en agosto de 1973, ya existían ediciones de nuestros discos y rápidamente nuestro trabajo fue valorado en todo el país. Esto, más las giras a diferentes países del mundo, nos permitió vivir de la música durante todo el período de nuestro exilio, esto es, durante 15 años.

En Francia había, sin embargo, dos tipos de carreras profesionales para la música popular. Una estaba ligada a la música más comercial, que no era ni la más masiva ni la más prestigiada y que tenía sus propias formas de difusión y de producción. La otra era la de música más elaborada, menos efímera y con mayor prestigio artístico. Cada una de ellas tenía sus propios diarios y revistas, sus propios radios y sus propios programas de televisión. Un artista, al comienzo de su carrera, debía elegir cuidadosamente cuáles iban a ser sus cartas porque la segre-

gación era muy marcada. Había programas de TV o de radio que, de intervenir en ellos, significaban la muerte para una carrera de prestigio. Si se hacían, uno quedaba inmediatamente excluido de las Casas de la Cultura o de los programas más especializados y prestigiados. Por su parte, la música popular más elaborada compartía muchos de los espacios de acción y difusión con la música clásica. En realidad, no existía una línea tan marcada entre ambas y no era extraño que ambas compartieran el escenario. Nosotros tuvimos el honor de compartir programas de televisión con artistas tan destacados como Jean Pierre Rampal, Yehudi Menuhin y Rostropovitch, sin que nadie se extrañara de vernos juntos en un "plateau" de televisión.

En Francia nos encontramos con un sistema de organización de conciertos totalmente profesional. Hasta en el más pequeño pueblo se sabía las necesidades técnicas de los conciertos y creo que en los 15 años de labor jamás tuvimos un problema de micrófonos, de iluminación o de falta de promoción de nuestros conciertos. Era un sistema perfectamente aceitado donde todo funcionaba de acuerdo con criterios artísticos y comerciales sin que éstos entraran jamás en conflicto. Existían las Casas de la Cultura y las Casas de la Juventud, donde encontrábamos siempre las condiciones óptimas para desarrollar nuestra labor. Además, la comercialización de la música no estaba reñida con la calidad artística, de tal modo que existían empresarios de gran seriedad que se encargaban de vender nuestros conciertos en diferentes lugares de Europa. 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.

La existencia de una radio estatal especialmente dedicada a la música y con programas que no necesitaban rendirle cuentas al *rating*, Radio France, permitía una amplia difusión de la música en todos sus aspectos, con excelentes programas de difusión y hasta inolvidables programas educativos con estudios comparativos de diferentes versiones de obras musicales, o series completas dedicadas al estudio de los cuartetos de Beethoven, a las sinfonías de Mahler o a la música de Messiaen. Entre éstos se escuchaba a veces un programa de Los Jaivas con las canciones de Violeta Parra o un programa del Quilapayún con el disco recién aparecido. El interés del público francés en lo que hacíamos nos permitió entrar decididamente en territorios que habíamos explorado en Chile, pero sin encontrar los medios suficientes como para alcanzar resultados verdaderamente satisfactorios. La colaboración con Daniel Messguich, uno de los directores de teatro más prestigiados en París, nos permitió llevar a la escena del Olimpia con un gran éxito nuestras ideas de teatralización. Algo parecido sucedió con Jacques Chancel, en cuyo programa, *Le Grand Échiquier*, logramos el nivel más alto de nuestra realización artística. En dicho programa contamos con una escenografía diseñada por Matta (sólo el telón de fondo era un inmenso mural de 90 metros de largo por 8 metros de alto), acompañados por artistas de la más alta categoría tales como Juliette Greco, Catherine Ribero, Catherine Sauvage, Roberto Bravo y otros, con amigos entrañables, como Julio Cortázar, y con una orquesta sinfónica que acompañó varias de nuestras canciones en versiones orquestales de gran valor artístico.

Creo que ningún artista popular chileno ha contado con estos medios para presentarse ante el público. Por eso conservaremos siempre una inmensa gratitud hacia Francia y su gente, que no sólo nos acogió con solidaridad y cariño, sino que nos entregó algunos de los momentos más gratificantes de nuestra actividad artística.

No puedo olvidarme tampoco de los derechos sociales a los que tuvimos acceso como artistas y que en la actualidad nos permiten acceder a sistemas de previsión que ningún artista chileno podría soñar. En primer lugar, la Seguridad Social que nos permitía a nosotros y a nuestras familias enfermarnos sin caer en desesperaciones económicas, la educación gratuita para nuestros hijos y, finalmente, el derecho a jubilación que, aunque no cubra todas nuestras necesidades, nos ayudará a tener una vejez honrosa.

Creo que le debo dar gracias a Francia por haberme permitido experimentar en directo una forma de existencia real de la música, asimilada por la sociedad y valorada por ella, y una experiencia de vida musical en la que era ampliamente reconocida la dignidad de ser artista. Por eso, sigo viendo a Francia, como decía Matta, "más como una causa que como un país". Tuve la suerte de llegar a esas tierras, por las que desde la lejanía siempre sentiré nostalgia, y de conocer a su gente con la que me identifico profundamente en su valoración de la cultura y en su amor por la música. Creo que las grandes creaciones de la canción popular francesa están a la altura de la mejor poesía. Así como fueron un ejemplo para muchos de nuestros grandes artistas, como las de Brassens para Violeta Parra (cosa que nunca se dice), para nosotros fueron una puerta que se abrió y que no se cerrará jamás. Eran exageradas las bromas que algunos chilenos a veces nos hacían en remotas ciudades que visitábamos en nuestra eterna gira por el mundo. Sentados a una mesa reencontrábamos con ellos la amistad y la solidaridad y decíamos: "¡gracias a la Junta que me ha dado tanto!" Nuestros años de exilio fueron difíciles, años de dolor, de nostalgia y desarraigo, pero también fueron años de descubrimientos, de nuevos amores y de luces que nos acompañarán siempre. Como decía Matta: "¡Hay que vender este país, y comprarse uno más pequeño, pero más cerca de París!"