



**UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA**

**“EL SUEÑO REVOLUCIONARIO A TRAVÉS DE UNA
LECTURA HISTÓRICA DE LA CREACIÓN MUSICAL DE
VÍCTOR JARA (1965 – 1973)”**

Memoria para optar al título de Pedagogía en Historia y Geografía

Profesor guía: Aldo Yavar Meza

Autor: René Calderón Opazo

Mayo, Santiago, 2012

El presente trabajo fue realizado sin presencia de tabaco, alcohol y drogas en su autor. Se recurrió a la fuerza de los sentimientos y al poder de la comprensión y la imaginación para su construcción.

A mi abuelo Fernando Opazo Díaz
Vendedor ambulante

Agradecimientos

Agradezco a mi abuelo Fernando Opazo Díaz su vida sencilla.

A mis hijos Violeta y Víctor que me dieron la fuerza para terminar mi carrera y realizar esta memoria. A mi compañera Yanis por compartir la construcción de nuestras vidas. A mis padres, hermanas, sobrinos y sobrinas por su apoyo incondicional.

Agradezco, por un sin número de salvavidas, especialmente a la Señora Patricia Silva y a las doctoras Ángela Salinas y Soledad Heumann.

A mis compañeros y compañeras de amistad y estudio: Araceli, Dani, Giovanni, Gigante, Jocy, Peleco, Natalia, Miguel, etc., a los que estuvieron en los momentos difíciles.

A los educadores que contribuyeron a mi formación: mi familia en general, mis vecinos y vecinas, amigas y amigos, mis docentes Juan Rojo, Patricio Escorza, Carlos de la Fuente, Froilán Cubillos, Rodrigo Rocha, Jorge Joo y mi profesor guía Aldo Yavar.

A quienes me facilitaron la vida: a la señora María Eugenia Benavente por sus múltiples gestiones resolutivas, a Alejandro por la impresión de este documento.

A los luchadores de esta tierra y del mundo.

Al barrio donde nací y crecí, a San Joaquín, la cancha, sus pasajes, las ferias, el Parque La Castrina, los personajes, las caminatas...

“Y su conciencia dijo al fin: «Cántale al hombre en su dolor, en su miseria y su sudor y en su motivo de existir». Cuando del fondo de su ser entendimiento así le habló, un vino nuevo le endulzó las amarguras de su hiel. Hoy es su canto un azadón que le abre surcos al vivir, a la justicia en su raíz y a los raudales de su voz. En su divina comprensión luces brotaban del cantor.”

Cantores que reflexionan

Violeta Parra

“Tú crees que eres distinto porque te dicen poeta y tienes un mundo aparte, más allá de las estrellas. De tanto mirar la luna ya nada sabes mirar, eres como un pobre ciego que no sabe a dónde va. Vete a mirar los mineros, los hombres en el trigal y cántale a los que luchan por un pedazo de pan. Poeta de tiernas rimas, vete a vivir a la selva y aprenderás muchas cosas del hachero y sus miserias. Vive junto con el pueblo; no lo mires desde afuera, que lo primero es ser hombre y lo segundo poeta.”

El poeta

Atahualpa Yupanqui

Presentación

La historia de Chile, y mundial, ha sido construida principalmente en base a documentos escritos. La sobrevaloración del texto desechó, por mucho tiempo, la utilización de otro tipo de fuentes para la construcción histórica, o bien las relegó a un lugar secundario.

Esta práctica llevó a identificar a la historia con la historiografía, es decir con la historia escrita; tanto así, que hasta hace un par de años en los textos escolares se presentaba la clásica periodificación de historia y prehistoria.

La prehistoria era entendida como todo suceso humano acontecido hasta la invención de la escritura, por ende, la historia, propiamente tal, comenzaba con el texto, lo cual sustentaba la supremacía del documento escrito.

El proceso de innovación y renovación de la disciplina histórica, acontecido en las últimas décadas, contribuyó a modificar esta situación. Hoy es posible apreciar en los libros escolares la categoría de Tiempos Primitivos, concepto más acertado que el anterior para referirse al tema, con el que se incluyen a aquellas sociedades y grupos humanos desconocedores de la escritura.

Las nuevas necesidades en la Historia, que han ampliado el ámbito de estudio de la disciplina, han demostrado, en variadas áreas, que ya no basta con la información proporcionada por el mero texto escrito; sino que, según las características del objeto de estudio y la metodología empleada, se ha tornado imprescindible y vital, recurrir, por ejemplo, a la música, la pintura, el cine, etc. El historiador y antropólogo, africanista, Jan Vansina, constataba que la predilección por el texto escrito, conforme a la etimología tratada, dejaba fuera de la historia a las sociedades pasadas que no desarrollaron la escritura. Es decir, hoy mismo, muchas de las sociedades aborígenes africanas, que él estudia desde la tradición oral, donde los acontecimientos pasados están contenidos en cuentos y leyendas, no pertenecerían a la historia propiamente tal, desde la perspectiva historiográfica más extrema. En este caso en particular, el texto escrito al ser inexistente, ubica al relato oral como la fuente primordial para la construcción histórica de sociedades consuetudinarias.

Con situaciones como la relatada, las fuentes anexas o secundarias como se las consideraba, fueron adquiriendo protagonismo según el contexto en el cual fueran utilizadas, al ser portavoces de acontecimientos sobre los que la escritura callaba o el texto llanamente se ausentaba; insertando nuevos caminos y temáticas, e influyendo en la modificación epistemológica de la definición misma de la palabra Historia.

Ante este escenario, surge la necesidad de aportar a la resignificación de la Historia, contribuyendo a la ruta trazado por historiadores como Peter Burke, George Duby, Carlo Ginzburg, Marc Ferro, seguido en Chile por Mario Garcés, por ejemplo, que reconstruye la historia “no oficial” de los asentamientos marginales a través del relato de sus pobladores fundadores, junto a Claudio Rolle y Juan Pablo González por nombrar algunos, quienes abordan, entre otras temáticas, el estudio de la historia a partir de la música.

En concordancia con lo anterior, esta memoria pretende abordar el periodo histórico chileno, transcurrido entre los años 1965 – 1973, a través de la creación musical del cantautor Víctor Jara, que en opinión de muchos, refleja como pocos el proceso histórico a través de sus canciones.

Identificándose dos momentos conceptuales de su discografía: 1965 – 1970: La denuncia y 1971 – 1973: La esperanza, los cuales se condicen con las tendencias históricas de la sociedad de la época.

Esta mirada a la historia a través de la creación musical de Víctor Jara, fusiona las emociones y anhelos de un artista comprometido, multifacético, vinculado al teatro y la música principalmente. Una persona de origen popular, sumamente expresiva y comunicativa que nos abre una ventana íntima por donde asomar a los sentimientos y sueños de una sociedad, la cual plasma en la poesía musical de sus canciones.

Introducción

La investigación abarcará el periodo 1965 – 1973, en el cual Víctor Jara se desempeña como cantautor y compositor solista, una vez que se desprende de su anterior conjunto Cuncumén, con el cual se dedicó principalmente a la recopilación folclórica.

Dentro de este periodo se encuentran dos grandes etapas:

- 1.- 1965 – 1970: denominada La Denuncia.
- 2.- 1971 – 1973: llamada La Esperanza.

Cabe señalar que el presente estudio está inspirado en la memoria de título de Mauricio Monsalves “Cántame el sueño. Lectura histórica de Inti Illimani (1967 – 1990)”, de la cual se han aplicado las clasificaciones y metodologías desarrolladas para la construcción histórica de un periodo, a partir de una fuente musical.

Para llevar a cabo el propósito de la lectura histórica de la creación musical de Víctor Jara, entre 1965 y 1973, en cuanto expresión del sueño y proceso revolucionario, se han planteado los siguientes objetivos:

OBJETIVO GENERAL:

- Comprender cómo se expresa el diálogo entre la creación musical y el proceso histórico-social de Chile y el mundo, en el periodo señalado.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Comprender el marco histórico y el espacio socio-cultural en que surgen las composiciones.
- Analizar y clasificar las composiciones, a través de sus textos y la musicalidad de éstos.
- Identificar en la producción discográfica de Víctor Jara, hilos conductores que permitan articular contenidos temáticos.
- Analizar e interpretar los contenidos temáticos identificados, en relación al proceso histórico del periodo señalado.

Presentación de las fuentes

La investigación se realizará, principalmente, mediante el análisis de las letras de las canciones y los comentarios emitidos por Víctor en sus conciertos, además de la interpretación de las imágenes de las carátulas de la producción discográfica y de algunos afiches del Gobierno pertinentes a los temas a tratar. En los textos de las canciones se espera encontrar hilos conductores de las temáticas que motivan las composiciones e interpretaciones, de Víctor, para así articular contenidos transversales que vincular al proceso histórico.

Cabe destacar que tanto las composiciones propias de Víctor Jara, así como las interpretaciones de canciones procedentes de la tradición popular y aquellas pertenecientes a otros autores, serán consideradas por igual en esta investigación, aglutinándolas a todas bajo el concepto de *creación musical*, ya que Víctor Jara jamás interpreta una canción al pie de la letra y de la música; ejemplo de ello es la canción *A desalamburar*, del cantautor uruguayo Daniel Viglietti, a la cual transforma en su ritmo desde la milonga a la cueca chilena, y modifica su letra del contexto del Uruguay, reemplazándola por “*este país*”, ampliándola en su dirección no sólo para Chile, sino que universalizándola, de este modo, para cualquier nación del mundo.

La discografía no será abordada en su totalidad; sino desde 1965, fecha en que Víctor comienza su carrera musical como solista, hasta septiembre de 1973, mes del fatídico final del Gobierno Popular y de la vida física del cantautor.

Dentro de este universo discográfico se consideran sus discos de estudio y sencillos como solista, así también sus discos colectivos. Descartándose las colaboraciones que éste prestase, componiendo o interpretando canciones en discos de otros autores, como es el caso de la canción *El encuentro* que Víctor comparte a Isabel Parra para su disco *De aquí y de allá*, de 1971.

Se excluye, también, toda la discografía posterior a la fecha estipulada, el mes de septiembre de 1973, ya que se trata, principalmente de álbumes compilatorios que reúnen canciones de distintos discos originales. Además, que las canciones nuevas que presentan, carecen de fecha de composición con lo que se imposibilita su integración cronológica al estudio y por ende su

tratamiento histórico. Sólo se incluirán el disco póstumo *Tiempos que cambian* editado en 1974, debido a que se encontraba listo a ser lanzado previo a la muerte del cantante; así también los registros en vivo de recitales que serán integrados al orden cronológico según la fecha en que fueron grabados.

Con todas estas consideraciones, se ha elaborado una selección de discos y sencillos, con sus respectivos temas, para el periodo señalado.

Para abordar los años 1965 – 1973 se han recopilado 11 discos y 4 sencillos pertenecientes a Víctor y 3 obras colectivas.

A la primera etapa, 1965 – 1970, pertenecen 5 discos propios y 2 colectivos.

Para la segunda etapa, 1971 – 1973, figuran 6 discos y 4 sencillos propios, y una obra colectiva.

Dentro del espacio temporal estudiado, 1965 – 1973, se encuentran las dos grandes etapas mencionadas: 1965 – 1970 y 1971 – 1973.; cada una de las cuales presenta subsecciones internas que responden a las características y fluctuaciones de su creación musical en su diálogo con el proceso histórico.

Estas son:

1.- La Denuncia (1965 – 1970)

1.1.- El retrato popular.

1.2.- Usted debe responder, Señor Pérez Zujovic.

1.3.- La canción rebelde.

1.4.- La figura del bandido.

1.5.- Un bandido para el pueblo de Chile.

1.6.- Manos agrestes

1.7.- ¿Quién mató a Carmencita?

1.8.- Conclusiones del capítulo.

2.- La Esperanza (1971 – 1973)

2.1.- Vamos por ancho camino.

2.2.- Todos revolucionarios con el favor de mi Dios.

2.3.- La población.

2.4.- La cosa va pa' delante y no piensa recular

- 2.5.- Gángsters de la sedición.
- 2.6.- Yo no quiero la patria dividida.
- 2.7.- Laborando el comienzo de una historia sin saber el fin.
- 2.8.- Vientos del Pueblo.

La selección de ediciones se ha realizado dando preferencia a aquellas producciones de estudio de larga duración, cuando aportan al contenido conceptual del disco. Así el sencillo de 1965 que contiene *La cocinerita* y *El cigarrito*, está integrado al disco de estudio *Víctor Jara* de 1966.

En base a esto, se utilizará el criterio, de considerar la primera aparición discográfica de una canción como la fecha de pertenencia a tal periodo histórico, excluyendo toda reedición. Además, dado el tratamiento letrístico de las composiciones en este estudio, se eliminan del análisis las piezas instrumentales.

Bajo esta línea de análisis, las canciones escogidas para cada periodo son:

1.- La Denuncia (1965 – 1970)

- 1.1.- Angelita Huenumán (Víctor Jara)
- 1.2.- La pericona dice (Violeta Parra)
- 1.3.- Preguntas por Puerto Montt (Víctor Jara)
- 1.4.- Basta ya (Atahualpa Yupanqui)
- 1.5.- Cueca de Joaquín Murieta (Víctor Jara)
- 1.6.- ¿Quién mató a Carmencita? (Víctor Jara)

2.- La Esperanza (1971 – 1973)

- 2.1.- Abre la ventana (Víctor Jara)
- 2.2.- Vamos por ancho camino (Víctor Jara)
- 2.3.- Obreras del telar (Víctor Jara)
- 2.4.- Marcha de los trabajadores de la construcción (Víctor Jara)
- 2.5.- La carpa de las coligüillas (Víctor Jara)
- 2.6.- El hombre es un creador (Víctor Jara)
- 2.7.- Marcha de los pobladores (Víctor Jara)
- 2.8.- Ni chicha ni limoná'.

2.9.- Las casitas del barrio alto.

2.10.- Aquí me quedo.

2.11.- Cuando voy al trabajo.

2.12.- Vientos del Pueblo.

No obstante, la columna vertebral del estudio radicaré en el análisis del discurso total de las canciones componentes de la discografía presentada a trabajar, éste apoyará su examen en imágenes, textos históricos, el libro biográfico escrito por su esposa Joan, así como entrevistas radiofónicas y audiovisuales realizadas a Víctor en sus giras. En síntesis, todo material susceptible de ser utilizado a conveniencia, con tal de completar los objetivos planteados, siendo indicados debidamente en su uso, según corresponda, estando a disposición del lector en los anexos del mismo texto.

Metodología

La metodología utilizada, centrada en el análisis de las letras de las canciones, apuntó a sistematizar la información obtenida, de manera discográfica, con tal de realizar con sus datos el análisis del proceso histórico y social. Es decir, se trabajó directamente la fuente musical, enfocando su tratamiento en los textos de las composiciones, articulando ejes temáticos que posibilitasen los nexos con el desarrollo histórico.

Para ello, fue necesario, en un primer momento, la recopilación discográfica musical, completa del autor y el tratamiento selectivo, ya descrito, sobre la misma. Posteriormente de la compenetración con el material, fue posible el trabajo metódico de categorización y clasificación de las canciones, según los siguientes criterios:

1. En cuanto a la musicalidad se crearon dos categorías:
 - a. Según Ritmo: Estilo musical y formas armónicas predominantes en las canciones de acuerdo a zonas geográficas y culturales, estas

son, *Andino, Nacional* o chilenas, *Resto de América y Otros continentes*.

- b. Según Autoría: *De Víctor Jara, De la tradición* sobre canciones en las que no se identifica un autor conocido y composiciones pertenecientes a *Otro(s) Autor(es)*.

2. De acuerdo a la temática de las canciones, éstas fueron clasificadas en seis grandes grupos:

- a. *Amor y desamor.*
- b. *Picardía.*
- c. *Retrato popular.*
- d. *Denuncia.*
- e. *Esperanza.*
- f. *Propaganda.*

Los resultados de esta clasificación fueron tabulificados, construyéndose gráficos respecto a esta categorización, lo cual arrojó las tendencias predominantes, los arcos argumentales y las ideas fuerza en la obra seleccionada de Víctor Jara.

Con esto se identificaron las canciones específicas que mejor expresaran los ejes temáticos articuladores del proceso histórico, desglosándolas en una analítica interpretativa, conectada al desarrollo de los acontecimientos y tendencias de la época. Cuestiones reafirmadas con citas históricas, declaraciones de entrevistas, exposición de imágenes, etc., todo material que complementase el logro de los objetivos planteados, sometido al tratamiento analítico e interpretativo, en que se cimienta el estudio.

Plan y diseño del escrito

Los capítulos han sido esquematizados en forma semi-cronológica ya que, si bien los periodos coinciden con las etapas propuestas, se ha privilegiado un enfoque centrado en las ideas fuerzas contenidas en los discos dando un margen de error en las fechas de edición de estos.

Se presenta, un contexto histórico, enfocado en lo cultural y social, del periodo 1960 – 1973, retratando las ideas, mentalidades y sentimientos de la sociedad de la época, y posteriormente, se ofrece un estado de la música de raíz folclórica, para la misma fecha señalada, aplicando los mismos tópicos mencionados en el contexto histórico trabajado, adjuntando una reseña de la vida de Víctor Jara a fin de facilitar el acercamiento y entendimiento de este estudio.

Prosigue, el primer capítulo de este estudio, denominado La Denuncia (1965 – 1970), donde se exponen las principales temáticas de la creación musical de Víctor, para el periodo. Transitando desde el retrato de la vida popular hacia la denuncia de las injusticias presentes en el mismo; y como a partir de esta canción rebelde se forjan patrones de resistencia, a través de la construcción de modelos de identidad cultural popular. Culminando con una reflexión al respecto.

En seguida, en el segundo capítulo, llamado La Esperanza (1971 – 1973), se presentan los sentimientos festivos, entusiastas y optimistas por el triunfo de la Unidad Popular y el desempeño del Gobierno del Pueblo, el cual es apoyado con composiciones vinculadas a la acumulación de fuerzas y el incentivo a elevar la producción, principalmente, apelando y contribuyendo al protagonismo histórico de los sectores populares. Las creaciones musicales expresan, por igual, hacia el año 1973, el clima de polarización ideológica y la radicalización de las posturas, cuya confrontación político social se traduce en un temor y tensión por la conspiración y el eventual asalto al poder. Culminando con una reflexión al respecto, y finalizando, totalmente, con una conclusión integral al estudio completo.

Contexto Histórico

El contexto histórico a presentar, respecto de los años 1960 – 1973, está enfocado en los ámbitos sociales y culturales, privilegiando la exposición de temáticas y tendencias presentes en este periodo que se relacionen de manera directa con la creación musical de Víctor Jara (1965 – 1973), buscando potenciar así su siguiente análisis e interpretación histórica.

“Los años 60 al 73 constituyen la culminación de un proceso de emergencia y desbordamiento social que avanza ininterrumpidamente desde principios del siglo XX. Un nuevo actor se abría paso en la historia de Chile: el pueblo, ya en su expresión de chaleco y martillo o de cuello y corbata. A través de una larga lucha se había organizado y concertado y se había mostrado como cuerpo con identidad propia en el seno de la sociedad chilena: en las calles, en los mítines, en las huelgas. El pueblo organizado, formalizado, corporeizado, sentía históricamente su poder, tanto llave maestra del funcionamiento de la economía como también en cuanto fundamento del sistema democrático: sobre este pueblo como mayoría descansaba la legitimidad del poder.”¹

Sin la intención de realizar una definición conceptual del término pueblo, lo consideraremos un agente y una categoría social con las características presentes en la cita, como un nuevo actor protagónico del periodo, que debió abrirse paso en la historia de Chile; por lo cual se deduce que su realidad, por largo tiempo no fue relevante, manifestando así su subordinación y ausencia o escasez de poder para determinar la realidad social del país. Acumulando, a través de los años, pequeñas dosis de poder a través de arduas luchas y reivindicaciones sociales; hacia la época señalada, el pueblo ya había concentrado gran fuerza, en base a la unión y la solidaridad, y se presenta como un actor del escenario nacional de relevancia indiscutible.

Al pueblo organizado en función del trabajo urbano e industrial, se integran una serie de nuevos actores que desempeñaran roles y papeles muy importantes

¹ Illanes María Angélica, Apocalipsis en el sur, Pág. 135, en La batalla de la memoria, Ensayos históricos de nuestro siglo: Chile 1900 – 2000, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2002.

entre 1960 y 1973. Entre ellos destacan los pobladores y los campesinos. Estos *entraron en la historia social chilena imponiendo nuevos y más graves desafíos al orden establecido: inauguraron la expropiación colectiva de la propiedad privada o pública a través de las famosas “tomas” de sitio primero y de fundos después.*

Como señala Mario Garcés en su libro *Tomando su Sitio: El movimiento de pobladores de Santiago, 1957 – 1970*. El pueblo organizado en función del trabajo urbano e industrial, es decir el mundo obrero y los nuevos actores, como los pobladores que se apropian de la periferia de la capital, mantienen fronteras difusas, ya que muchas veces el poblador de las callampas es a la vez el obrero de la fábrica que carece de un salario suficiente para habitar en una vivienda digna.

“Sin embargo, no se puede negar, por otra parte, que la clase obrera fue solo una fracción de la clase popular y que un alto grupo de hombres y mujeres de pueblo nunca alcanzaron la condición obrera, debiendo permanecer en una categoría, digamos a falta de un concepto mejor, de “subproletariado”. Miles de mujeres de pueblo permanecieron, durante gran parte del siglo como lavanderas de ropa ajena y del planchado o como sirvientas domesticas y nunca alcanzaron la condición obrera en sentido estricto, sin embargo estas mismas mujeres fueron protagonistas fundamentales del movimiento de pobladores, en los años sesenta. Algo parecido ocurrió con esa gran diversidad de “trabajadores por cuenta propia”, maestros de diversos oficios o trabajadores temporales en tareas de sobrevivencia legales e ilegales, que difícilmente se pueden asimilar a la noción de “ejército industrial de reserva”, sin embargo, muchos de ellos se hicieron dirigentes del movimiento de pobladores en los años sesenta y setenta.”²

Asomados en 1947 en la toma Zañartu que dio origen al sector de la Legua Nueva y con una presencia más sostenida y extendida a través de la toma de La Victoria en 1957, el movimiento de pobladores se convirtió en uno de los

² Garcés Mario, Tomado su Sitio: El movimiento de pobladores de Santiago, 1957 - 1970, Pág. 5, LOM, Santiago de Chile, 2002.

actores sociales más dinámicos de la ciudad de Santiago, sobre todo cuando unió sus luchas por la vivienda con las propuestas del cambio y de la justicia social que movilizaban al conjunto de la sociedad.

El acto de cortar los alambres y quitar los cercos, ejecutado por pobladores y campesinos, se constituyó en una de las mayores amenazas al status quo y en la más clara expresión del protagonismo popular, que evidenciaba en su acción el colapso del sistema imperante, en relación a los tiempos y profundidad de los requerimientos ciudadanos, y la imposibilidad de éste de contener las dinámicas sociales que exigían con urgencia cambios profundos .

Eduardo Devés en su ensayo *Caudillismo y Seducción* caracteriza a la sociedad chilena del periodo, señalando entre los trazos fundamentales del pensamiento pre-73 en Chile, tanto a nivel de ideas, como de mentalidad y sensibilidad, un potente sentido social y solidaridad, la reivindicación de la identidad como cultura popular y la exaltación de la locura que se expresa en la búsqueda de cambios radicales. *Romper con lo existente, inaugurando algo bastante distinto, tanto en lo privado o cotidiano, como en lo público.*

Cada una de estas aristas culturales de la sociedad chilena, del periodo señalado, se funden en la irrupción del movimiento de pobladores y campesinos que abandonan su pasividad para volcarse a la acción pasional de ocupar, de manera informal, terrenos con tal de solucionar los problemas que los aquejan, uniéndose con sus semejantes, sin techo para concretar el cambio radical que anhelan en sus vidas, mediante un proceso de ocupación que en su desenvolvimiento forja los elementos comunes de sus participantes, entretejiendo de esta manera su propia identidad cultural.

Estas cualidades culturales de la sociedad chilena del periodo son desarrolladas tanto por procesos internos como el ejemplificado en el movimiento señalado, como por influencias externas que las incentivan, dada la permeabilidad que el conjunto social presenta en esta época.

Así, la mencionada exaltación de la locura, que se expresa en la búsqueda de cambios radicales, es alimentada desde el exterior de las fronteras de la nación, principalmente por los ecos de la revolución cubana que resuenan por

el mundo, en el contexto de la Guerra Fría, y con especial fuerza en toda Latinoamérica.

“En Chile, algunos jóvenes empezaron a lucir ropas color verde oliva, barbas con un dejo a hombres de la Sierra Maestra y boinas negras con estrella, al más puro estilo “Che”.”³

Estética que evidencia la permeabilidad señalada; aunque para un grupo de la sociedad, no sólo se trataba de presentar una apariencia; sino de concretar los cambios ansiados mediante la revolución, llevada a cabo incluso, a través de la vía armada y la estrategia de la guerra de guerrillas, que promovía la experiencia cubana como una realidad factible.

En 1965, nace en Chile el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), creado en la Universidad de Concepción, bajo la inspiración de la guerrilla cubana. *Entre 1967 y 1970, el MIR demostró su capacidad guerrillera en acciones urbanas de diversa índole: colocaron bombas, perpetraron asaltos armados y realizaron robos bancarios.* Materializando la búsqueda radical de cambios con los que, en su lógica, rechazaban al sistema imperante; evidenciando, del modo más extremo, las mencionadas características esenciales de la sociedad de la época descritas por Devés.

“La década de 1960, por el contrario, devino en una relajación de las conductas. La efervescencia social, la trasgresión a las costumbres, el desenfreno eufórico por el cambio y un fuerte optimismo y confianza en el futuro, fueron los signos que marcaron la pauta.”⁴

El desenfreno eufórico por el cambio como se señala en la cita, se condice con la llamada *exaltación de la locura que se expresa en la búsqueda de cambios radicales* como lo cataloga Eduardo Devés; lo cual forma parte de la efervescencia social, acrecentada por la irrupción del pueblo en la dinámica de fuerzas que determinan la realidad social del país; cuestión que se expresa en

³ Correa Sofía, Jocelyn-Holt Alfredo, Rolle Claudio, Historia del siglo XX chileno, Pág. 213, Sudamericana, Santiago de Chile, 2001.

⁴ *Ibíd.*, Pág. 226.

el desbocamiento de los márgenes formales a través de tomas de terreno por ejemplo. Todo ello, imbuido de un entusiasmo y una esperanza respecto a los frutos positivos a cosechar en el porvenir.

El apasionado y ardiente deseo de cambio, junto al colapso del modelo de desarrollo, contribuyeron al desbordamiento social de los cauces tradicionales de contención. Así, hacia los años setenta, durante el gobierno de la Unidad Popular, las tomas de terrenos y fundos, ejecutadas por el movimiento de pobladores y campesinos, serán replicadas por el mundo obrero que se apropia del control y la producción de sus fábricas de trabajo.

“El 30 de junio de 1972, alrededor de cuatrocientos obreros de las industrias Fantuzzi, Mapesa y Perlak pararon sus labores y salieron a la calle, portando troncos, tablones, tambores y otros voluminosos objetos, con los cuales bloquearon los accesos a la comuna y a su sector industrial. Con ello no sólo aislaron su comuna, sino que también bloquearon la carretera hacia la costa y la locomoción colectiva comunal e intercomunal. El gobierno ordenó a la policía no intervenir. A mediodía, un sector de los obreros se retiró a sus fábricas. A las 18:00 horas se retiró el resto, llevándose esta vez sus tablones y tambores. El 11 de julio del mismo año, más de quinientos cincuenta trabajadores de cuatro industrias conserveras de la comuna de Renca paralizaron también sus labores. Acto seguido se tomaron las cuatro industrias, barricando la entrada a las mismas. Así atrincherados, exigieron el traspaso de esas fábricas al Área Social (se trataba de las firmas Deyco, Juan Bas, Bozzolo & Orlandini, y Watts & Cía.) La “toma” se prolongó por más de dos semanas. El 28 de julio, Carabineros procedió a desalojar la industria Deyco. Los obreros pusieron resistencia. Hubo heridos y detenidos (...) A comienzos de agosto, la industria Watts & Cía. Continuaba aún en poder de los trabajadores.”⁵

El avance del sesenta hacia el setenta manifiesta el agudo colapso del sistema imperante en variados ámbitos, entre ellos a través del desborde social. Desde los sectores populares, campesinos, pobladores y obreros sobrepasan los diques de contención impuestos por el modelo, en relación a plazos y

⁵ Salazar Gabriel, La Violencia Política Popular en las Grandes Alamedas, LOM, Santiago de Chile, Págs. 246-247.

conductos burócratas, que persiguen distender la resolución urgente de sus demandas, y se llenan del sentimiento y la convicción respecto al protagonismo histórico del que son portadores, tomando las prontas soluciones en sus manos. Mientras que los sectores acomodados y empresariales, también desbordados en sus requerimientos, empiezan a fraguar una resolución golpista que actúe ante el escenario que prevén, con la notable diferencia del grado de fuerza económica y militar de sus aliados. Ante esta situación, la izquierda chilena fortalece la vía democrática para resolver las demandas de transformaciones radicales.

“La historia de Chile del siglo XX es la historia del encauce formal de la protesta social... Recabarren y Allende constituyen los dos cabos o puntas de este proceso político evolutivo que fue la historia de la lucha por la igualdad y la democracia social en Chile.

(...) la imagen de Recabarren en las puertas del Congreso Nacional, expulsado y su suicidio en los años 20, fue quizás el símbolo premonitorio del trágico sacrificio de Allende en los años 70 al interior de la Moneda, el 11 de septiembre de 1973.”⁶

El histórico encauce democrático en el cual se encaminó la protesta y la demanda de cambio social, intentaba evitar un colapso final, de consecuencias no deseadas, del funcionamiento del sistema capitalista, cuya estructura se presentaba incongruente a la realidad vivida en el país, y resolver pacíficamente sus contradicciones mediante el despliegue de un proyecto de profundas transformaciones ejecutado desde y dentro del marco constitucional del país.

La historiadora María Angélica Illanes, desde una postura más crítica, explica en el trabajo citado en función a este punto, como los proyectos políticos del siglo XX fueron contruidos sobre el forzamiento del Estado capitalista en función de idearios que pretendieron potenciarlo más allá de su propia realidad. Afirmando que *al Estado capitalista se le pretendió vestir de pueblo*. Exponiendo, desde su interpretación, al Estado como un simple medio utilizado

⁶ Op. Cit., Illanes, Pág. 136.

tanto para detener como para impulsar, dentro de los cauces capitalistas, el avance social.

“No obstante llegó un momento histórico en que la esquizofrenia del sistema alcanzó un punto crítico. Ya era demasiado tarde para el cauce puramente institucional.”⁷

Ante los múltiples obstáculos y sabotajes al Gobierno de Allende, para boicotear la realización de su programa democrático de transformaciones radicales y el artificial clima de caos generado, entre otras razones, por un desabastecimiento intencionado, basado en acaparamiento, mercado negro y especulación, así como paralizaciones sediciosas financiadas por Estados Unidos; grupos de extrema-derecha como Patria y Libertad, nacionalsocialistas, intentan asaltar el poder, como es el hecho del tanquetazo acaecido el 29 de junio de 1973. En consecuencia, algunos sectores populares plantean la defensa armada del Gobierno Popular, aunque no existiesen las condiciones materiales para ello; o también, producto de la dinámica histórica señalada, asumen que el abandono de la vía democrática (reflexión estimulada, en gran medida por las acciones sediciosas) y la adopción de la revolución armada, a la luz de los hechos, es la única alternativa para culminar la materialización de las transformaciones reales y profundas impulsadas por la UP en Chile.

El testimonio de un obrero, extraído del documental de Patricio Guzmán, La Batalla de Chile: El Poder Popular, es representativo de este punto crítico señalado, donde la dinámica social se torna sumamente difícil de ser encauzada en los marcos institucionales, producto de una aguda polarización y politización social, tendencia general de la época encontrada también en este registro histórico audiovisual.

“En este momento, yo veo que se está cuestionando eh... a la Constitución y a la legalidad ¡Ah! Y si se está cuestionando por las clases trabajadoras, no cierto, al Poder Judicial, al... a la Constitución misma, al mismo gobierno,

⁷ Ibíd. 137.

quiere decir de que estaríamos entrando en la etapa de toma del poder; porque ya esto ya... ya no tiene validez. Los cordones industriales, no cierto, el poder popular naciente está sobrepasando, porque la institucionalidad real ya no nos sirve, ya es incapaz de cumplir la función. Entonces los trabajadores estamos dándonos nueva institucionalidad, porque el aparato de gobierno debe ser empleado por la clase para aplastar a la otra clase, la clase que siempre nos ha aplastado a nosotros, que sea verdad que la tortilla se vuelva.”⁸

Hacia fines de 1973, el grado de polarización social sugería, a algunos grupos de la sociedad, que la solución del conflicto y la crisis experimentada no se resolverían mediante los cauces institucionales, planteados por el Gobierno Popular; sino que a esta altura eran incapaces de brindar las soluciones que se demandaban, ahora con mayor radicalidad. La salida no-democrática se vislumbraba desde distintos segmentos sociales.

Que sea verdad que la tortilla se vuelva, expresaba el obrero citado, aludiendo a la frase de la canción La hierba de los caminos:

*Quando querrá el Dios del cielo,
Que la tortilla se vuelva,
Que los pobres coman pan
Y los ricos mierda, mierda.*

Esta canción surgida en las trincheras de la Guerra Civil Española, recorre el mundo como río, diría Víctor Jara en una de sus presentaciones. Lo cual es expresión de la permeabilidad de la sociedad chilena de la época y como esta apertura facilita la incorporación de ideas y referentes revolucionarios, en cuanto conciencia de clase y desenfreno por la radicalidad de los cambios.

Este sentimiento de rechazo por lo existente, correlativo de la necesidad de cambios radicales, indica y estimula la sensación, siguiendo el análisis de

⁸ Testimonio recogido en Patricio Guzmán, La Batalla de Chile, [videograbación], vol. 3: El Poder Popular.

Eduardo Devés, de que el mundo es fácilmente transformable y que debe transformarse por la razón o la fuerza.

De esta manera el golpe militar ejecutado por los militares el 11 de septiembre de 1973, vendría no sólo a expresar la única forma de reacción, histórica, que conoce la derecha chilena y los sectores dirigentes, inclinados hacia la represión, la sedición y la materialización final de la dictadura; sino que evidencia la concreción de la psicología social del periodo.

“De una u otra manera el caudillo recibió, cristalizó, realizó una serie de tópicos pre-73. Cuestiones como la exaltación de lo armado; el dominio del estado sobre la sociedad civil y la planificación extendida a todas las áreas de la realidad; la exaltación de la locura como capacidad de ir más allá de lo convencional; el afán por realizar cambios radicales; la adscripción a una ideología o modelo económico, etc. (...)”

Grandes sueños de los 60 se realizaron. Es verdad que para muchos de nosotros se realizaron como una pesadilla.”⁹

Este hito, el golpe de estado de 1973, suprime, en un reverso mefistofélico, los anhelos del mundo popular aludido. Materializa, en la ruptura democrática, los procesos de desbordamiento y de colapso del sistema, síntomas de las demandas por la construcción de una nueva realidad, subvirtiendo el sueño en una narcosis maligna. Concretando la imagen creada, en negativo, abortando de un modo antitético las ilusiones y deseos que configuran las ideas y sensibilidades del pueblo emergente y protagónico del periodo.

⁹ Devés Eduardo, Caudillismo y seducción (Elaboración de un modelo de comprensión del fenómeno caudillista a partir del pensamiento latinoamericano), Pág. 241, en Ensayismo y modernidad en América Latina, compilación de Carlos Ossandon, ARCIS LOM, Santiago de Chile, 1996.

Estado de la Música de Raíz Folclórica (1960 – 1973)

Las dinámicas de desbordamiento, experimentadas por el conjunto social, se dejarán sentir, por igual, en el ámbito musical.

La tradicional música de raíz folclórica, experimentará, hacia mediados de los sesenta, desbocamientos en su estructura musical, de carácter conservador, ante las demandas de cambios estilísticos en su ejecución y, también, en su contenido textual. La propia dinámica de la sociedad chilena, así como su condición de apertura que facilitó el ingreso de influencias externas, contribuyeron a la promoción de estos cambios, que tendrán su transformación más radical en la llamada Nueva Canción Chilena, de la que Víctor Jara es uno de sus mayores exponentes.

“Según sea la forma de aproximarse al folclore y al modo de interpretarlo y adaptarlo o «arreglarlo», han surgido en Chile tres corrientes de música popular de raíz folclórica: La Música Típica (1927), el Neofolclore (1963) y la Nueva Canción (1965)... Todas ellas estuvieron vigentes en el país durante la década de 1960.”¹⁰

a) La Música Típica se caracteriza por ser ejecutada por cuartetos de voces y guitarras, vestidos a la usanza del huaso chileno, que realizaban interpretaciones re-memorativas del folclor de la zona central, como los Huasos de Chincolco. Destacan, también Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937) y Los Provincianos (1938).

“Los cuartetos de huasos universitarios hicieron de la tonada el género principal para la evocación del folclore, debido a su carácter lírico, a su estructura flexible y sencilla, y su arraigo en la cultura criolla nacional. De este modo la tonada se estilizó con interpretaciones pulidas, desarrollándose un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra, el arpa y el acordeón. Las voces de estos cuartetos eran cultivadas, de dicción articulada y afinación precisa, rasgos

¹⁰ Advis Luis y González Juan Pablo, *Lecturas Escogidas. Clásicos de la Música Popular Chilena. Volumen II 1960-1973 Raíz Folclórica*, Pág. 10, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000.

apropiados para el medio social acomodado donde eran admirados. Al mismo tiempo incluían gritos de animación e imitaban modos de hablar campesino, intentando evocar el «sabor típico» de la música folclórica.”¹¹

Los integrantes de estos cuartetos eran gente acomodada, por ello su función artístico musical se limitaba a evocar un modo de vida, ya que era una realidad que ellos no vivían de forma directa, como intentaban transmitir en sus interpretaciones. Ante este “monopolio del folclor”, detentado por la Música Típica, reaccionó una serie de folcloristas populares con la intención de dar a conocer un folclor de mayor autenticidad y coherencia con la realidad.

“...las folcloristas Violeta Parra (1917-1967), Margot Loyola (1918) y Gabriela Pizarro (1932), y los grupos Cuncumén (1955) y Millaray (1958), realizaron durante los años cincuenta y sesenta una importante labor de recolección folclórica, proyectando al medio masivo, repertorio tradicional chileno, contribuyendo a formar nuevos folcloristas, educando al público e influyendo en los propios músicos populares.”¹²

Víctor Jara, como integrante del grupo Cuncumén, participó de esta labor de recopilación y difusión. La Proyección Folclórica repercutió otorgándole al músico urbano nueva materia prima folclórica desde la cual desarrollar una nueva propuesta musical popular, moderna y con raíces. Abriendo el espectro, acotado en la tonada, hacia una amplia gama de ritmos y estilos como cachimbo, canto a lo humano y a lo divino, vals, polca, cueca, chapecao, parabién, refalosa, esquinazo, mazurca, etc.

b) El Neofolclor aparece, hacia 1963, como resultado de las dinámicas acontecidas en la Música Típica y la Proyección del Folclor.

Diferenciándose de la Música Típica al imponer voces matizadas, sin los gritos que solamente los falsos huasos habían inventado para cumplir su función de evocación. Distinguiéndose, también, de la Proyección Folclórica, al oponerse a interpretar las canciones en su estado puro, realizándoles arreglos vocales e

¹¹ Ibid, Pág. 11.

¹² Ibid, Pág. 12.

instrumentales. Esta característica, evidencia la demanda de modificación expresada en lo musical. Cabe resaltar que no existe un rechazo hacia la música tradicional, sino que se trata de la necesidad de generar cambios que actualicen el género folclórico, convirtiéndolo en un producto atractivo ante las nuevas inclinaciones y preferencias artísticas de la sociedad.

Varios de los integrantes de la Música Típica aceptaron esta modernización, más bien estilística del folclor, adecuando su repertorio y actualizándose a la nueva tendencia. Los Cuatro de Chile afirmaban que sus viejas canciones, ahora las interpretaban, luego de realizarles una limpieza y espantarles el polvo. Los Cuatro Cuartos, en 1964, consideraban al folclor chileno, refiriéndose a la Música Típica, como algo superado.

“El Neofolclor llegó a su cúspide en 1965, año catalogado por la prensa de la época como de «efervescencia folclórica»; sin embargo, muy pronto comenzó a declinar. La industria musical había saturado al público con decenas de canciones de «tristeza nortina», y el éxito de los Cuatro Cuartos había impulsado la formación de una gran cantidad de conjuntos de corta vida, que rápidamente colmaron el ámbito artístico nacional. Todo esto falseó la autenticidad de la creación de raíz folclórica, como señala Ricardo García, transformándose el Neofolclor en una música interpretativa carente de alma.”¹³

El conflicto por la autenticidad sigue ligado, en gran parte, a la procedencia acomodada de los neofolcloristas, que ya señalábamos, se trata, principalmente, de huasos de salón que dejan la Música Típica para actualizarse a los tiempos, pero que carecían de esencia al limitarse a evocar una realidad que no les era propia. Cuestión que potenciada por los exacerbados arreglos vocales e instrumentales de sus canciones, terminaban por dar un aspecto «plástico», artificial, «de música sintética», forzosamente elaborada. La permeabilidad de la sociedad chilena del periodo, dio pie a la introducción de rítmicas y vocalizaciones inspiradas en influencias musicales

¹³ Ibid. Pág. 16.

externas, que tornaron incongruentes las piezas folclóricas, al verse sobrecargadas de decoraciones foráneas que las alejaron de su raíz original. De ahí que Ricardo García considere al Neofolclor “una música interpretativa carente de alma”.

“El exceso de estilización de la música folclórica fue uno de los aspectos que produjo mayor controversia, en especial a los sectores más apegados al folclore en su estado puro. De este modo a los músicos neofolclóricos se les acusó de querer introducir «una rítmica fuera de tono», en la música de raíz folclórica, creando conjuntos vocales que realizaban rebuscados arreglos que se alejaban de la forma purista y evocativa de interpretación imperante hasta entonces en el país... El propio concepto de Neofolclor fue tildado de absurdo y comercial; en 1968 se le consideraba un absoluto fracaso.”¹⁴

c) La Nueva Canción Chilena irrumpe en medio de este debate, generando un quiebre con las anteriores tendencias debido a la radicalidad que presenta por su naturaleza misma. Sin embargo, su aparición, también se debe a las condiciones generadas por la vorágine innovadora en la que se encontraba el folclor.

“Víctor Jara, por su parte, junto con advertir sobre los peligros del aprovechamiento comercial del folclore y de la ignorancia de muchos que intentaron renovarlo, manifestó simpatía con esta corriente de Música Popular Chilena. Según su opinión, el Neofolclore permitió una liberación de la métrica tradicional y una mayor espontaneidad en la expresión, y contribuyó, además, a aumentar el gusto por lo nuestro, tanto chileno como latinoamericano.”¹⁵

Se reconoce que el ansia innovadora del folclor latente en la época y los avances de las anteriores tendencias en proyectar y difundir distintos ritmos, ya no sólo la tonada, y los arreglos musicales y vocales, que rompían las estructuras rígidas de la tonalidad y poesía tradicional; abonaron el suelo en el

¹⁴ Ibid. Pág. 17.

¹⁵ Ibid. Pág. 18.

cual se levantara el nuevo tronco de la música chilena, el árbol naciente de la Nueva Canción.

Sin embargo, como señala Víctor Jara en su canción Manifiesto: “Yo no canto por cantar, ni por tener buena voz. Canto porque la guitarra tiene sentido y razón...”, esta tendencia no busca la refinación, no se obsesiona por las formas de su estilización; sino, más bien, se empeña por dar un fondo, una significación profunda de autenticidad, de coherencia con la realidad de un sujeto y referente específico y novedoso en el lenguaje folclórico, con la vida del pueblo. En este sentido Violeta Parra, la mentora de esta nueva tendencia artística, de quien Víctor Jara recoge, en gran parte su rumbo lírico-musical, en su Canto a la Diferencia exclama: “Yo canto a la chillaneja si tengo que decir algo y no tomo la guitarra por conseguir un aplauso. Yo canto a la diferencia que hay de lo cierto a lo falso, de lo contrario no canto.”.

Dentro de las innovaciones musicales, se encuentra la apropiación de la música andina y el giro de su temática lingüística. Lo cual se transforma en una instancia artística constructora de identidad y portadora representativa de anhelos sociales.

“Al incorporarse a la música popular chilena de los años sesenta, esta música comenzó a desempeñar nuevas funciones, llegando a un público que no sólo disfrutaba con ella, sino que despertaba sentimientos americanistas y reivindicatorios. Los hilos comunes de la música andina, que cubre una vasta región sudamericana, simbolizaban la unidad social y cultural de América Latina.... Su asociación con la canción de denuncia social, modificó la expresión nostálgica y dolorosa del hombre andino, sustituyéndola por una expresión «vigorosa y combativa».”¹⁶

La saturación de canciones sobre la «tristeza nortina» que había provocado la industria comercial al sobre-explotar al Neofolclor, se veía ahora re-inventada y re-avivada, en un sentido letrístico y emocional. Otorgando, además, a un

¹⁶ Ibíd. Págs. 19-20.

sonido, hasta entonces extranjero, una adhesión a la pertenencia, la sensación de esta música como algo propio. Recordemos que el folclor que se practicaba, hasta la fecha, era preferentemente de la zona central, excluyendo al norte y al sur del territorio.

Pero, sin duda, el elemento diferenciador, que caracteriza a la Nueva Canción Chilena de cualquier otra tendencia, es la presencia de elementos e ideas político-sociales potentes en las letras de sus composiciones.

Este lenguaje poético de corte político-social que se manifiesta en el ritmo andino, comentábamos, se traducía en la identificación con las reivindicaciones sociales de la gente, y de la gente más pobre.

“La inquietud artística y cultural de los músicos de la Nueva Canción los llevó a estudiar, experimentar y acercarse a la literatura, al teatro, y a la plástica, lo que hasta entonces era poco habitual entre los músicos populares. Asimismo, su sensibilidad y preocupación por los problemas sociales, los impulsó a la acción política. Es así como la Nueva Canción adquirió una dimensión ideológica manifiesta, generando distintas reacciones en el medio musical chileno. Se le llamó «canción social» y «canción protesta», quedando, para muchos, asociada a la queja social y al compromiso político. Esta polémica, que ya se manifestaba públicamente hacia 1966, había subido de tono en 1970, año en que Víctor Jara era acusado de cantar «canciones subversivas» y que los Huasos Quincheros hacían público su rechazo a la canción protesta, por ser, a su juicio, utilizada para plantear ideas que «envilecen y falsean la tradición folclórica».”¹⁷

La queja entra en defensa de los desposeídos y los sectores sociales expuestos a las mayores injusticias, dada su condición de indefensión, y la denuncia apunta a las altas esferas de la sociedad, sea del mundo político, como económico o religioso; en cuanto concentran poder y estimulan actos, o realizan omisiones, que legitiman la desigualdad existente en la sociedad y los atropellos hacia los más pobres.

¹⁷ Ibid. Págs. 22-23.

“La estilística de la Nueva Canción, en suma, contrastaría severamente, con todo lo que acontecía, abriendo nuevos caminos expresivos. No se trataba, esta vez, de una desvirtuación de lo que entonces se consideraba como el tradicional canto de cuño característico de la música chilena; ahora, simplemente, se habían abierto nuevas posibilidades temáticas y técnicas, acordes, en el fondo, con lo que siempre ha sido la historia musical de las naciones y su evolución creativa, constantemente ennobleciéndose con el aporte imaginativo de sus artistas, pero donde el espíritu de ellas siempre permanece. De este modo, la Nueva Canción Chilena se había constituido en un fenómeno importante por responder a las exigencias socio-políticas de la época, cuando ya la natural evolución de la música de raíz folclórica llegaba a un punto tal que presentaba cierto agotamiento de las formulas textuales y musicales gravitantes en los decenios anteriores.”¹⁸

Si se piensa en la descripción que habíamos hecho de la música popular chilena de décadas anteriores, tan relacionada con la tendencia general de la cultura, conservadora, clasista e imitadora, se comprende la importancia de la Nueva Canción Chilena, y de Víctor Jara como uno de sus mayores exponentes, que responde con una propuesta folclórica a las exigencias sociales de transformación musical, y lírica; conservando la coherencia y la raíz tradicional de este género artístico.

La Nueva Canción Chilena, porta el potente sentido social y solidaridad, la reivindicación de la identidad como cultura popular y la búsqueda de cambios radicales, que Eduardo Devés definía como la mentalidad, las ideas y sensibilidades de la sociedad del periodo; y expresa, como ruptura con lo existente, la incorporación de la función reflexiva, en una lírica ajena al intelecto y el raciocinio, vinculada en su pretérito a las emociones y al espíritu en función de sensaciones estéticas.

En este sentido, la emergencia del pueblo como actor social, con la ascendente adquisición de conciencia en relación a su protagonismo histórico, es un proceso transversal de la vida social de la época estudiada y se refleja en todos

¹⁸ Ibid. Pág. 41.

los planos de la realidad. La irrupción del pueblo en la música se deja sentir en el compromiso social y político que la NCCh adquiere con este nuevo actor que modifica las intenciones de su funcionalidad lírica.

En consecuencia, la música de raíz folclórica será expresa manifestación de la politización experimentada hacia los años setenta, evidenciándose el abanderamiento de las tendencias musicales internas y su polarización entorno a los procesos evolutivos retratados.

“Lo cierto es que existieron ambos movimientos, cada uno tuvo su público, y a medida que pasó el tiempo, se diferenciaron cada vez más. La NCCh se volvió cada vez más un agente social y político de un país que estaba cambiando profundamente, mientras que el Neofolclore continuó con su línea prácticamente sin cambios. Nunca más se les volvió a confundir, y pese a que la NCCh no se llamó como tal hasta 1966, fecha en que se realiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, en el imaginario colectivo ya se identificaban como dos movimientos distintos y para los más extremos en el espectro político, eran dos movimientos irreconciliables, en cuanto a que en el contexto de la polarización de la sociedad chilena de aquella época, pasaron a ser voces de cada uno de los bandos políticos existentes, la derecha y la izquierda. El Neofolclore participó en algunas ocasiones en las campañas políticas de la derecha, al igual que la NCCh en las de izquierda, lo que en más de una ocasión provocó conflictos.”¹⁹

Así la esfera musical de raíz folclórica, se imbuyó de los procesos de emergencia popular, desbordamiento, polarización y confrontación, portando las ideas y sensibilidades colectivas de la sociedad 1960 – 1973, en lo cual Víctor Jara se alza como un referente sustancial y trascendental.

¹⁹ Inostrosa Hilenia, Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y figura del cantautor (1964 – 1973), Pág. 29, Pontificia Universidad Católica, Instituto de Historia, Santiago, 2006.

Reseña de la vida de Víctor Jara

Como referente fundamental de los procesos y el contexto retratados, se hace conveniente presentar una reseña con los acontecimientos y la información significativa de la vida de Víctor Jara, a fin de familiarizar al lector con su persona y su historia, facilitando, así, la comprensión del estudio, sobre la creación musical, a su respecto.

1932 (28 de septiembre):

- Nace Víctor Jara, en Chillán Viejo. El cuarto de seis hijos del matrimonio de Manuel Jara, inquilino y Amanda Martínez, cantora.

1938

- Migra al norte junto a su grupo familiar, que se instala como inquilino en uno de los latifundios de Lonquén, 80 km. al sur de Santiago.

1944

- A sus doce años, Víctor junto a sus hermanos y su madre se traslada a la población Los Nogales, uno de los tantos suburbios pobres de la capital; dejando al padre, debido a los problemas familiares que ocasionaba producto de su alcoholismo.

1950 (marzo)

- Con 18 años, pese a ser un estudiante aplicado e inquieto, deja la carrera de contabilidad del instituto comercial en que había conseguido ingresar a estudiar, a raíz de la muerte de su madre.

- La familia se quebró y los hermanos y hermanas se dispersaron. Víctor, acuciado por la soledad y motivado por su experiencia como colaborador de la Acción Católica en una iglesia de la calle Blanco Encalada, ingresa al Seminario de la Orden de los Redentoristas de San Bernardo.

1952 (marzo)

- Se retira del Seminario, convencido de que ese no era su camino.

- Es llamado al servicio militar obligatorio, el cual realiza en la Escuela de Infantería de San Bernardo.

1953 (12 de marzo)

- Egresada del servicio militar obligatorio con la calificación de “valor militar” en su papeleta.
- Ingresa, a los 21 años, al recién formado Coro de la Universidad de Chile.

1954

- Comienza a recopilar cantos tradicionales. Formará parte del movimiento de revaloración de la música folclórica. Conocerá a Margot Loyola, Violeta Parra y a integrantes del grupo Cuncumén, entre otros.

1955

- Ingresó a la Compañía de Mimos de Noisvander.

1956

- Ingresó a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en donde estudió actuación (1956-1959) y dirección teatral (1960-1961).

1957

- Participa como solista invitado, en el primer disco del Conjunto Cuncumén. Formará parte del grupo hasta 1962, cuando Violeta Parra comience a estimularlo a desarrollarse como intérprete.

1959

- Dirige la obra teatral *Parecido a la felicidad*, la que presentó en una gira por toda Latinoamérica.

1961 (junio-octubre)

- En calidad de director artístico, viaja con el Conjunto Cuncumén por Europa y Asia.

1963

- Creó la Academia de Folclor de la Casa de la Cultura de Ñuñoa, la cual dirigió hasta 1969.

1964

- Se desempeña como profesor de actuación en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y en la Academia de Teatro de la Casa de la Cultura de Ñuñoa, hasta 1967.

1965

- Recibió el premio Laurel de Oro como mejor director del año y el premio anual de la crítica del Círculo de Periodistas.
- Edita, en el sello Arena, su primer disco solista que recibe el premio de popularidad en el Festival de la Canción de Viña del Mar.

1966

- Se desempeña como director del grupo musical Quilapayún.

1967

- El sello EMI-Odeón, edita su segundo álbum solista.

1968

- Junto a Quilapayún, lanza el disco *Canciones Folclóricas de América*.
- Recibe el premio Disco de Plata del sello Odeón.
- Como director teatral de diversas obras, realiza una gira por Estados Unidos e Inglaterra.

1969

- (marzo) Compuso la canción Preguntas por Puerto Montt, que lo catapultó al escenario político nacional.
- (junio) El recién creado Dicap, edita su tercer álbum.
- Con la canción Plegaria para un labrador, obtiene el primer premio en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena.

1970

- A sus 37 años, renuncia a su cargo en el ITUCH, para sumarse de lleno a la campaña presidencial del candidato a la presidencia de la Unidad Popular, Salvador Allende. Participando en la gira de recitales efectuada por todo Chile.
- EMI-Odeón publica su cuarto disco.

1971

- Se le encarga la composición de la música institucional destinada a acompañar las transmisiones de Televisión Nacional de Chile, y es nombrado Embajador Cultural, funciones que desempeña hasta 1973.

1972

- Recopila testimonios en la población Herminda de la Victoria e investiga la historia del movimiento de pobladores sin casa.
- Edita en el sello Dicap, su obra poético-musical *La Población*.
- Realiza una gira musical por Cuba, invitado por el Consejo Nacional de Cultura y la Unión de Jóvenes Comunistas. Continúa su gira por la Unión Soviética e Inglaterra, volviendo a Cuba para participar del Congreso de Música Latinoamericana organizado por la Casa de las Américas.
- (octubre) Retorna a Chile y se incorpora activamente a los trabajos voluntarios con ocasión de la huelga de los camioneros que pretendía paralizar al país.
- (noviembre) Dirige el homenaje oficial a Pablo Neruda, realizado en el Estadio Nacional, luego que el poeta recibiera en Suecia el Premio Nobel de Literatura.

1973

- (meses de verano) Participa en la campaña electoral parlamentaria, ofreciendo actuaciones a favor de los candidatos de la Unidad Popular.
- (mayo) Acogiendo el llamado hecho por Pablo Neruda, participó como director y cantautor en un ciclo de programas especiales de Televisión Nacional orientados a alertar al país del peligro de una guerra civil y del fascismo.
- (junio) Realizó su última gira de recitales por el Perú.
- Publica en el sello Dicap, su álbum *Canto por Travesura*, que no alcanza a ser distribuido debido al golpe de estado. Deja inconcluso otro disco, cuyas

canciones serán publicadas de manera póstuma en 1974, en Londres, bajo el nombre de *Tiempos que Cambian*.

- (11 de septiembre) Se dirige a la sede de la Universidad Técnica del Estado en Santiago, su lugar de trabajo, donde debía cantar en la inauguración de una exposición. Se produce el golpe de estado.

- (12 de septiembre) Los militares rodean el recinto e ingresan tomando detenidos a profesores y estudiantes. Víctor Jara es llevado al, entonces, Estadio Chile, actual Estadio Víctor Jara, donde es sometido a torturas. En estas condiciones escribe su última carta-poema.

- (16 de septiembre) Muere acribillado, pocos días antes de cumplir 41 años. Su cuerpo sin identificación fue encontrado en la morgue por su compañera Joan.

1965 – 1970

La Denuncia

Durante la segunda mitad de la década de los sesenta las temáticas de las canciones de Víctor Jara abordan dos grandes áreas: el retrato popular y la denuncia, intrínsecamente relacionadas a la luz del análisis histórico.

Ambas temáticas son interpretadas a través de canciones propias de Víctor, así también canciones de la tradición y de otros autores.

El retrato popular

El retrato del pueblo es la imagen cantada de la vida cotidiana de un sujeto, lugar o acontecimiento del mundo popular.

Así se retrata a *La cocinera* junto a su cuchillo 'i palo, su platito 'i loza y la ollita de barro. Los utensilios con que realiza su actividad; destacando la forma popular del lenguaje, con que se les nombra.

Abordando motivos tan naturales como la cocina costumbrista y tradiciones autóctonas, como el *Despedimento del angelito* que relata la ceremonia fúnebre de un bebe, a la usanza popular.

Del mismo modo, en la canción *En algún lugar del puerto*, se narra la vida de la familia de un pescador artesanal. *El viejo era pescador sencillo como sus remos, para existir mar afuera trabajaba mar adentro*. Este hombre pierde su vida en el mar, su hijo se pregunta dónde estará su padre, mientras observa a su madre siempre cosiendo.

Con el mismo espíritu interpreta la canción *Lamento borincano* del puertorriqueño Rafael Hernández, que cuenta la travesía de un comerciante popular que se traslada de madrugada, en mula, con su negocio hacia la ciudad, esperanzado en vender sus productos y remediar la situación económica de su hogar, y eventualmente poder comprar un vestido de regalo para su mujer. Sin embargo, se encuentra con que el pueblo completo esta en

una situación de necesidad similar a la suya y sin clientela no consigue vender su comercio. Retornando desesperanzado, pensando en sus hijos y su casa.

Víctor capta y representa verdaderos cuadros del mundo popular, con figuras tan sencillas como un pescador artesanal, y ambientes tan variados como una ciudad o una pequeña cocina. Una parte de estos sucesos descritos tienden a la tragedia y las penurias, como elementos inherentes del quehacer popular; otros, en cambio abordan situaciones festivas como *La cocinerita*.

Víctor Jara, además, dedica algunos motivos del retrato popular, a testimoniar acontecimientos de un corte “más historiográfico”, siempre involucrando causas o personajes vinculados al pueblo.

Es posible acceder a episodios de la revolución mexicana, a través de *Juan sin tierra* que nos habla de Emiliano Zapata o el *Corrido de Pancho Villa* entregado por un soldado veterano que batalló en sus tropas, resultando lisiado.

Igualmente, con la canción *Cruz de luz* del cantautor uruguayo Daniel Viglietti, describe la muerte de Camilo Torres, un sacerdote católico colombiano, pionero de la teología de la liberación y miembro del grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional.

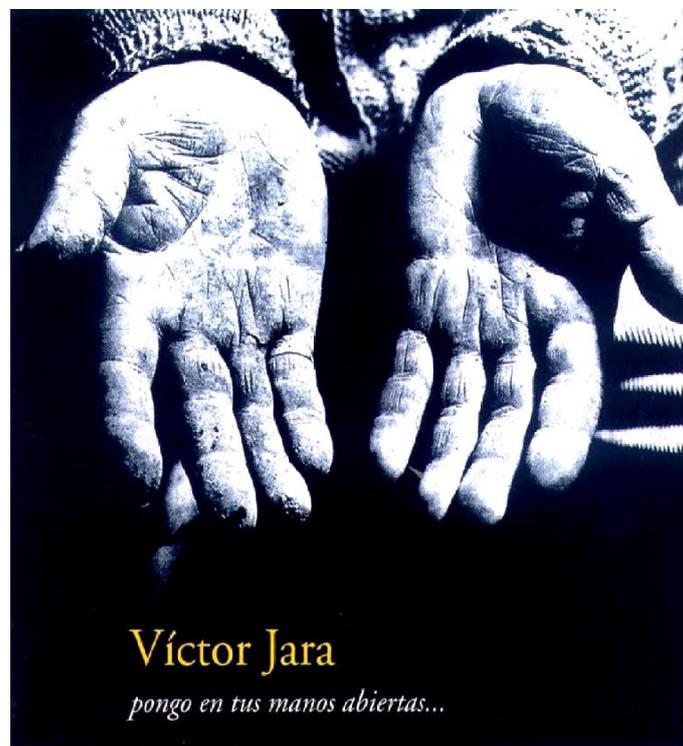
Cabe mencionar, que estos personajes o sucesos “más historiográficos”, son abordados por Víctor, con la misma cotidianidad popular de *La cocinerita* o del *Lamento borincano*. Resaltando la forma sencilla, alejada de la grandilocuencia y la pomposidad de otros enfoques.

Ante la figura estereotipada del folclor tradicional de los huasos de salón, sobre personajes pintorescos, sucesos y paisajes de postal; en Víctor es posible apreciar al “otro”, al carretero, al peón, al pescador artesanal, al indígena y un trozo de su diario vivir en el campo, en el mar, en el valle.

De hecho, según la clasificación temática, elaborada sobre el cuerpo de creaciones musicales de Víctor Jara, presente en el anexo de este estudio, el Retrato Popular representa el 35% total del periodo 1965 – 1970, tratado.

El canto mismo que retrata al pueblo en su común vivir se entrelaza con la denuncia, al hacer patente en sí mismo el silencio con el que se le ha ignorado.

El solo hecho de nombrarlo puede interpretarse como una protesta contra la omisión y el ocultamiento en el que fue mantenido por largo tiempo. A la injusticia de esta censura se le suman las injusticias mismas de la vida cotidiana que es retratada. Las penas y la pobreza del pueblo son parte del paisaje natural de las composiciones de Víctor, basta con remitirse a la *Canción de cuna para un niño vago*, por ejemplo, para notar como se funde en su relato la miseria de la historia con la de la geografía de la misma. Así se levanta la denuncia como una de las esferas fundamentales en la intencionalidad del cantar de Víctor Jara.



En la carátula del disco *Pongo en tus Manos Abiertas*, publicado por el sello Jota Jota, en 1969, se aprecia un diálogo entre el mundo popular y la creación musical de Víctor, a través de este álbum. Interpretativamente, las manos expresan que no tienen nada, material; más ofrecen su trabajo, sus manos agrestes, curtidas en la labor. Para completar el círculo de la reciprocidad, Víctor responde con su *Pongo en tus Manos Abiertas*, brindando su trabajo musical, sus sentimientos y deseos más profundos para el pueblo. Fundiéndose en estas manos, el retrato de un hombre del pueblo, su vida dura, trabajosa, que sugiere las injusticias padecidas, la carencia que levantan la

denuncia en la canción, y su potencial creador, relegado, ignorado, silenciado; con una sordidez, general, manifestada en la utilización del blanco y negro, representativo de una vida ausente de colores.

*En el valle de Pocuno
donde rebota el viento del mar
donde la lluvia cría los musgos
vive Angelita Huenumán.*

*Entre el mañío y los hualles
el avellano y el pitrán
entre el aroma de las chilcas
vive Angelita Huenumán.*

*Cuidada por cinco perros
un hijo que dejó el amor
sencilla como su chacrita
el mundo gira alrededor.*

*La sangre roja del copihue
corre en sus venas Huenumán
junto a la luz de una ventana
teje Angelita su vida.*

*Sus manos bailan en la hebra
como alitas de chincol
es un milagro como teje
hasta el aroma de la flor.*

*En tus telares, Angelita,
hay tiempo, lágrima y sudor
están las manos ignoradas
de éste, mi pueblo creador.*

*Después de meses de trabajo
el chamal busca comprador
y como pájaro enjaulado
canta para el mejor postor.*

En la canción *Angelita Huenumán*, se aprecia en plenitud la “otroredad”. El sujeto es una niña indígena, el paisaje es el valle de Pocuno en el que se “fotografía” la flora y fauna nativa y el acontecimiento es la confección de un chamal²⁰ con tal de venderlo y obtener recursos para vivir, como se sugiere finalmente.

Cabe destacar el verso: *En tus telares Angelita hay tiempo, lágrima y sudor*, en el que se retratan las penas y la dureza de la vida cotidiana de esta niña indígena, que debe dedicar mucho tiempo, meses de trabajo, para la producción de un chamal y luego encontrarle un comprador; desprendiéndose que los meses que demore confeccionar otro chamal y logre venderlo debe sobrevivir con lo obtenido de aquella única venta, principalmente.

Prosigue: *están las manos ignoradas de éste, mi pueblo creador.*

Las manos ignoradas, expresan la omisión y el ocultamiento, mencionados, por el silencio en el que el folclor tradicional de los huasos de salón y la cultura de elite mantuvo al “otro” popular; pero que ahora es reconocido y reivindicado como figura central, como creador, en este caso.

Según la clasificación temática, ya referida, la categoría Denuncia representa el 32% total de las creaciones musicales de Víctor entre 1965 – 1970.

La denuncia, de este modo, presenta y adquiere variadas aristas en las canciones de Víctor Jara que expone, por una parte, la precariedad de la vida popular, así también acusa los abusos de poder a los que se ve expuesto el pueblo dada su indefensión, en un periodo en el que el empoderamiento popular comienza su fortalecimiento.

²⁰ Paño grande con el que se cubren los indígenas mapuche (las mujeres, todo el cuerpo, y los hombres, solamente desde la cintura).

*La periconna dice
con mucha pena
que la vida es más dura
que una cadena.*

*La periconna dice
que tiene fiebre
porque al pobre le pasan
gatos por liebre.*

*La periconna dice
que tiene frío
porque al pobre le cuentan
el cuento 'el tío.*

*La periconna dice:
«Pan y pedazo
que'l rico tiene un bollo
debajo 'el brazo».*

La periconna dice, con mucha pena, que la vida es más dura que una cadena, expresando la precariedad de la vida popular y la indefensión que expone a los pobres a que le pasen gato por liebre y le cuenten el cuento 'el tío, siendo el rico, el beneficiado de esta realidad. En correlación con lo señalado, la clasificación temática mencionada, arroja un 53% de la sumatoria de las categorías Retrato Popular y Denuncia, entre 1965 – 1973, y la misma operación representa un 67% para el periodo 1965 – 1970 abordado; con lo cual se convierten en ejes fundamentales de este estudio.

Usted debe responder, Señor Pérez Zujovic

La indefensión del pueblo, en este tiempo de la historia, retratada por Víctor como parte del paisaje natural cotidiano del mundo popular, se presta no sólo para engaños, sino para abusos y violaciones a los derechos fundamentales de sus habitantes.

En el libro *Víctor Jara un canto truncado*, de Joan Jara, esposa de Víctor, se encuentra un capítulo denominado *A mediados de los años sesenta*, tiempo desde el cual se manifiesta el interés del cantautor por retratar al pueblo en su desprotección, denunciando de manera más ruda las injusticias que el mundo popular padecía, a medida que recrudecían los abusos sobre sus pobladores.

“A estas alturas, los motivos que Víctor tenía para cantar y componer eran cada vez, menos íntimos y personales. La inspiración fundamental de sus canciones era un profundo sentimiento de identificación y amor por los chilenos desvalidos, tanto los de las ciudades como los del campo; una arraigada conciencia de las injusticias sociales y de sus causas y la decisión de denunciarlas frente a la indiferencia y la censura, así como el intento de hacer algo para cambiarlas.”²¹

Una de las denuncias más severas, del repertorio total de Víctor, está contenida en la canción *Preguntas por Puerto Montt*, inspirada en los acontecimientos del 9 de marzo de 1969.

La masacre de Puerto Montt o masacre de Pampa Irigoín fue uno de los hechos de violencia más graves, ocurridos hacia finales del gobierno demócratacristiano de Eduardo Frei Montalva. Diez pobladores murieron a manos de efectivos de carabineros, incluidos un bebé de 9 meses de edad que pereció asfixiado, producto del efecto de los gases lacrimógenos.

Las noticias de la matanza se expandieron rápidamente por el territorio nacional, atribuyendo la responsabilidad política del crimen, entre otros personeros de gobierno, al Ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic, que sería sindicado como el principal culpable.

²¹ Jara Joan, *Víctor Jara un canto truncado*, Pág. 164, Suma de Letras, Chile, 2001.

*Muy bien, voy a preguntar
por ti, por ti, por aquel;
por ti que quedaste solo
y el que murió sin saber.*

*Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho
de un suelo para vivir.*

*¡Ay!, qué ser más infeliz
el que mandó disparar
sabiendo como evitar
una matanza tan vil.*

*Puerto Montt, oh, Puerto Montt,
Puerto Montt, oh, Puerto Montt.*

*Usted debe responder,
señor Pérez Zujovic,
por qué al pueblo indefenso
contestaron con fusil.*

*Señor Pérez, su conciencia
la enterró en un ataúd
y no limpiarán sus manos
toda la lluvia del sur.*

Esta denuncia, levantada por Víctor, contiene una acusación directa al Ministro Pérez Zujovic, en el que se le emplaza, con tono desafiante, a responder *por qué al pueblo indefenso contestaron con fusil*. Culpabilizándolo, de este modo, por los asesinatos ejecutados por carabineros.

Esta canción refleja la inmediatez y contingencia del cantar de Víctor que en un par de días compuso esta pieza, estrenándola el 13 de marzo, en una gran manifestación de protesta convocada en la Avenida Bulnes, directamente al sur

del palacio de La Moneda. El mismo día que Salvador Allende, entonces senador, denunciara el crimen en un discurso pronunciado en el parlamento.

“Hubo premeditación, ya que se trasladó allá a más de doscientos carabineros de las provincias de Osorno, Chiloé y Valdivia. Y después de ocurrido el hecho que condenamos, llegó el grupo móvil de Santiago en aviones de la fuerza aérea. Sostengo que además de ser el de Puerto Montt, un crimen colectivo y premeditado, ha sido aleroso, porque la actuación del mayor Rodríguez permite así afirmarlo: fue a estudiar las condiciones del terreno donde iba a operar dieciséis horas después.”²²

La denuncia es categórica, en todos los niveles sociales, presente en el mundo político y artístico. El suceso cobra tal relevancia que pasa a configurar parte de la memoria histórica popular, recordada como un hito de lucha y represión hasta el día de hoy. La matanza de Puerto Montt,²³ contra la cual Víctor protestara con su guitarra, persiste, resiliente, en la retina de la memoria de los que aún luchan por una casa y mantienen sus anhelos de un mundo mejor.

La canción rebelde

“Mira, hubo un momento, no cierto, en Europa, en Estados Unidos, cuando surge el término protesta de una juventud que traía la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y surge, ponte tú, Pete Seegar, Joan Baez, Bob Dylan y bueno que cantan una canción pacifista, que cantan una canción

²² Allende Salvador, Puerto Montt marzo 1969 Crimen colectivo y premeditado, Pág. 3, Intervención de Salvador Allende en el senado de la República de Chile, 13 de marzo de 1969, Archivo Salvador Allende Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1990, consultado el 2 de marzo de 2012, disponible en <http://www.salvador-allende.cl/Documentos/1950-69/Puerto%20Montt%20Marzo%201969.pdf>

²³ Este hecho inspira a los integrantes del grupo político de extrema izquierda, Vanguardia Organizada del Pueblo, que operará radicalmente, hacia comienzos del Gobierno Popular; periodo en el que montan un atentado, ejecutado el 8 de junio de 1971, donde dan muerte al entonces ex ministro Edmundo Pérez Zujovic, al interceptar el vehículo en que se trasladaba, ametrallándolo y propinándole nueve impactos de bala mortales. Con lo cual la VOP, en sus intenciones, cobraba venganza por la llamada Masacre de Puerto Montt. Esta acción es condenada por la Unidad Popular y los integrantes de la VOP son desarticulados; lo cual grafica el carácter democrático y velador de los derechos humanos de la revolución socialista del Gobierno Popular y el Presidente Allende.

esencialmente que critica y denuncia esta sociedad que los a llevado, me entiendes tú, a casi, a una ruina moral. Ese término me parece muy acertado, entonces.

Posteriormente en Latinoamérica, empieza la juventud a vibrar más con el acontecimiento social de sus propios países y empieza a rebelarse, empieza a unirse al trabajador del campo, de la ciudad para manifestar esta rebeldía y hacerla, conjuntamente, con los trabajadores, una especie de protesta del sistema o protesta de lo que se puede decir, concretamente, de un sistema imperialista que maneja nuestras riquezas y que maneja nuestras vidas en el fondo. Eh...entonces se empieza a surgir en la canción, en, en nuestro continente un tipo de canción rebelde.”²⁴

Víctor Jara ve en la protesta de la canción rebelde de Latinoamérica, una conexión con los músicos norteamericanos, en cuanto ambos denuncian el imperialismo de las naciones poderosas, y en especial, el intervencionismo estadounidense.

I feel like I'm fixin' to die rag, de Country Joe, es una canción surgida en 1965, que atribuye la responsabilidad de la guerra de Vietnam a los políticos, líderes militares y empresarios armamentistas de Estados Unidos, y también a la industria comunicacional, que ganaba su dinero sucio dando falsa información sobre la guerra.

Víctor dedicará a Vietnam *El derecho de vivir en paz*, canción que expresa su identificación con este espíritu antiimperialista de la generación de músicos estadounidenses como Pete Seegar, Lee Hays, Peter Yarrow, Paul Stockey y Malvina Reynolds, todos cantantes y activistas políticos, de quienes incluye tres canciones en su repertorio, destacando dos adaptaciones: *El martillo* y *Las casitas del barrio alto*.

²⁴ Jara Víctor, Habla del surgimiento de la canción rebelde, videograbación, Lima, s.n., 1976.



La carátula de su disco Víctor Jara, 1967, editado por el sello Odeón, expresa en sus imágenes la protesta con que la canción rebelde denuncia los atropellos en Vietnam. Puede apreciarse, dentro del collage, rostros de personas orientales, una de ellas es un niño pequeño gritando, transmitiendo el dolor, que se sugiere ocasionado por la invasión y represión a manos de contingentes estadounidenses, encarnada en imágenes de policías empuñando el garrote, alistados a golpear, con máscaras antigases, que podemos interpretar, usan para disolver las movilizaciones de la población, y militares armados, irrumpiendo en los poblados, sembrando el terror entre los habitantes con caras de pánico y pavor, pasmados, estupefactos, paralizados, choqueados, horrorizados. Se deduce la lectura de las palabras Masacrados y Revolución, entre el conjunto de imágenes descritas y analizadas.

Como contra-cara al imperialismo de Estados Unidos se fortalece un sentimiento latinoamericanista reivindicatorio, que ligado a las causas comunes con los músicos norteamericanos, adquiere un aire americanista en general. Este americanismo es posible apreciarlo en la autoría de las canciones de Víctor. Apartando sus temas propios, entre interpretaciones de la tradición y de otros autores, se encuentra un 6 % de canciones estadounidenses y un 44 % de composiciones provenientes del resto de Latinoamérica, entre las que figuran piezas de diversos puntos del continente.

Víctor Jara nos ofrece un espectro discográfico de América del norte (USA y México), centro (Venezuela, Colombia, Cuba, Puerto Rico) y sur (Bolivia, Perú, Argentina, Uruguay, etc.).



La carátula del disco *Canciones Folklóricas de América*, que Víctor edita en conjunto con Quilapayún, en 1968, bajo el sello Odeón, en un análisis interpretativo, libre, presenta un cuadro colorido en el que se aprecian hojas de múltiples formas y tamaños, que inspiran los diversos territorios al interior de América, desde donde surgen variadas especies y tipos de aves. El dinamismo de sus figuras y colores, vinculadas a la característica, destacada, de su cantar, sugieren la pluralidad de cantos, de las distintas regiones del continente. Siguiendo esta línea deductiva, las hojas, si bien múltiples en forma y tamaño, conservan un elemento común, sus colores no transitan más allá del café, el verde y algo de amarillo; del mismo modo en que las aves, no obstante, su variedad de especies y tipos, como aves, todas, simbolizan en su vuelo, potencial, la libertad que aúna el motivo general de cada uno de estos cantares. La portada total del disco, transmite, entonces, la posibilidad de alcanzar la libertad, desde el canto general y particular de cada región del continente, cuyo fundamento se congrega en la libertad.

Sentimiento grabado en la interpretación de *Los pueblos americanos* de Violeta Parra, que Víctor ejecuta en México.

“Cuándo será ese cuándo, señor fiscal, que la América sea solo un pilar.

Solo un pilar ¡Ay sí! Y una bandera que se acaben los líos en la frontera.

Por un puñado ‘e tierra ¡No quiero guerra!”

Con lo que aboga por la unidad del continente y rechaza las rencillas chauvinistas que impiden concretar este anhelo.

En otras de sus canciones volcará nuevamente este americanismo hacia la protesta a Estados Unidos, *somos los reformistas, los revolucionarios, los antiimperialistas* afirmará en *Movil Oil Special* y condenará la intromisión de la CIA en Bolivia, la persecución de las guerrillas y el encarcelamiento de Regis Debrais con *A Cochabamba*.

Pero la interpretación que hace de la canción *Basta ya*, del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui, en una presentación en vivo en el aula magna de la universidad de Valparaíso, en 1970, expone con especial claridad esta tendencia.

Ya, ya viene la madrugada, los gallos están cantando.

Compadre están anunciando que se acerca la jornada.

Ve.

Al vaivén de mi carreta nació esta lamentación.

Compadre ponga atención que ya empieza mi quarteta.

Sí.

Trabajo para el inglés y pa’l norteamericano.

Sudando por un dinero que en la mano no se ve.

Sí.

Basta ya, basta ya.

Basta ya que el yanqui mande.

*El yanqui vive en palacio, yo vivo en un barracón.
Cómo es posible que viva el yanqui mejor que yo.*

*Qué pasa con mis hermanos de México y Panamá.
Cien años fueron esclavos, ahora no lo serán.*

Víctor Jara realiza una serie de pequeñas modificaciones al texto primero. El verso original *Trabajo para el inglés, trabajo de carretero* es reemplazado por *Trabajo para el inglés y pa'l norteamericano*, dirigiendo la protesta antiimperialista de la canción, también hacia el yanqui norteamericano, al que se le acusa de mantener un buen vivir, en base a la miseria que originan en otros lugares, mencionándose dos naciones latinoamericanas. Exponiendo una historia de larga duración en Latinoamérica, como es la explotación de sus recursos naturales en beneficio de las potencias mundiales. Así, el carretero de la canción original trabaja trasladando las materias primas de su tierra para que el inglés, y el norteamericano como agrega Víctor, las comercie, las manufacture y las retorne convertidas en productos para ser vendidos en los lugares desde donde las extrajo, a precios mucho más elevados que los costos a los que la adquirió de manos del carretero cuyo *dinero en la mano no se ve*. Haciéndose patente la afirmación de Víctor sobre la canción como *protesta de lo que se puede decir, concretamente, de un sistema imperialista que maneja nuestras riquezas y que maneja nuestras vidas en el fondo*.

La figura del bandido

En los recitales en vivo de México y Perú, Víctor Jara envuelve a una serie de personajes presentes en distintas de sus canciones bajo la categoría de bandidos. Resaltando los aspectos positivos de esta figura, que convencionalmente se relacionaría a un malhechor cargado de antivalores; pero que es re-significado como un ejemplo de buen hombre.

Uno de los personajes referidos es el guerrillero argentino Ernesto “Che” Guevara, al que se menciona como *Don bandido*, dándole un lugar privilegiado entre los forajidos a mencionar.

En la canción *La zamba del che*, del mexicano Rubén Ortiz, que interpreta en su consideración, se afirma: *Bolívar le dio el camino y Guevara lo siguió, liberar a nuestro pueblo del dominio explotador*, con lo que el bandido recoge el americanismo antiimperialista propio de la canción rebelde latinoamericana. Destacando su vida sacrificada, en selvas, pampas y montañas, para terminar con las violaciones a los derechos humanos en América Latina..

Otro personaje es Camilo Torres, el sacerdote católico colombiano, miembro de la guerrilla Ejército de Liberación Nacional, que nombrábamos anteriormente. Víctor comenta al introducir la canción: *Este fue, otro hombre también, que ha dejado honda huella. Para nosotros, verdaderos hombres de nuestro continente que buscan la libertad.*

Tanto el “Che” como Camilo Torres, trazan una senda, el *camino* y la *honda huella*, en busca de la liberación del yugo intervencionista del imperialismo yanqui. Razón por la cual se convierten en los *verdaderos hombres de nuestro continente* con los que se forja un sentimiento de identificación, por la causa valerosa que persiguen en sus vidas, de romper la pasividad y resistir activamente y pasar a la ofensiva, combatiendo esta adversa realidad. El sentimiento de identificación con estos *verdaderos hombres de nuestro continente* tiene su correlato en la clasificación por autoría, adjunta a este trabajo, donde un 47% de las canciones de la tradición y un 61% de las piezas de otros autores, en el periodo 1965 – 1970, pertenecen en su origen a Latinoamérica, región de procedencia de los personajes aludidos. Tendencia manifiesta, también, en la clasificación según ritmo que representa, para la misma época señalada, un 45% de creaciones musicales de Víctor Jara de procedencia andina y latinoamericana.

“El rescate de personajes como elemento representativo de resistencia es apreciable en distintos héroes del continente que en su efigie y lucha simbolizaron el derecho de autodeterminación de los pueblos frente a la

presión foránea u oligárquica nacional. De tal forma, podemos encontrar referencias desde los próceres del proceso emancipador americano hasta caudillos revolucionarios, así, son llamados a escena Rodríguez, Bolívar, Guevara, Artigas y Villa, entre otros, todos ellos dotados de un misticismo libertario y una carga simbólica que ayuda a conformar una identidad para América basada en lo popular.”²⁵

La cita es sumamente pertinente para el caso de Víctor Jara, que salvo Manuel Rodríguez, menciona a cada uno de los personajes aludidos, añadiendo a otros como Emiliano Zapata y Ho Chi Ming.

Con respecto a este último, entrega unas palabras en su concierto de Lima:

“Ahora quisiera hablarles a ustedes y cantarles, por supuesto también, canciones de bandidos. Este bandido fue un hombre que incluso paso cuarenta días y cuarenta noches enterrado hasta la cintura en el agua, en un túnel subterráneo, para que no lo pillaran. Logró salvar con vida porque era un bandido que atraía mucho a los demás. Logró salvar con vida y posteriormente ya, en la superficie, bajo el sol asiático oriental, luminoso y brumoso también, de Vietnam, Ho Chi Ming logró la unidad de su país y conquistar una patria libre. A ese bandido, a Ho Chi Ming, a la libertad de Vietnam por fin alcanzada esta canción.”²⁶

Con esta alusión a Ho Chi Ming, Víctor amplía el espectro del bandido, ya no sólo reservado a figuras del continente americano. Con esta consideración libertaria de Vietnam, en Asia, universaliza el término para cualquier sujeto que se levante, en cualquier parte del mundo, contra la intromisión de las naciones poderosas y en particular, en lucha contra el imperialismo estadounidense. Además, añadirá nuevas formulaciones al concepto de bandido, al presentar la canción Luchín, en el mismo concierto citado:

²⁵ Monsalve Mauricio, *Cántame el sueño: lectura histórica de Inti Illimani (1967 1990)*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile 2012.

²⁶ Jara Víctor, *Habla de Ho Chi Ming*, videograbación...

“Este es un bandido chiquitito, un cabrito como decimos nosotros allá en Chile. ¡Uf! cabrito chiquitito de cinco años. Imagínense, es un bandidito, así con la cara sucia, embarradito que juega con su pelotita de trapo, juega con los perros que andan siempre alrededor de él. Un caballo también, porque el papá... el papá trabaja con una carretela y el caballo, claro lo deja en la casa, como no hay mucho espacio, de pronto el caballo está ahí mirando al Luchín que juega entre las patas dé'l. Este es un bandidito chico, pero a lo mejor este bandidito en unos veinte años más, o en unos quince años más va a ser capaz de dirigir una fábrica en mi país. Luchín.”²⁷

Luchín será nombrado como *bandido chico*, bajo la consideración de que al pasar los años, llegase a liderar una industria. Presumiéndose, que luche como sindicalista contra los intereses patronales ligados al empresariado, servicial al capital y control foráneo. Es decir, desde esta libre construcción interpretativa, Luchín podría contribuir, potencialmente, a la lucha antiimperialista, lo cual lo convierte en un bandidito que en su pequeña existencia ya batalla contra los avatares de la pobreza, en la injusta sociedad en la que comienza a formarse. Cabe destacar, la incorporación de la vía reformista, en el discurso bandidista de Víctor, como camino para desprenderse de la intromisión yanqui. La táctica armada revolucionaria, opción mayoritaria en el mundo de la guerra fría, vinculada a los bandidos guerrilleros como el “Che”, Camilo Torres y Ho Chi Ming, será complementada por la estrategia local de la revolución democrática, elegida en Chile.

La revolución con sabor a empanadas y vino tinto, que integra y legitima las transformaciones hacia el socialismo, en cuanto sean efectivamente profundas para cambiar estructuralmente a la sociedad. Con lo cual, el sindicalismo, fabril por ejemplo, se torna una trinchera efectiva de enfrentamiento contra la influencia económica norteamericana, en el ámbito de la producción. Ya que, el *sistema imperialista que maneja nuestras riquezas... maneja nuestras vidas en el fondo* y relaciona la libertad de nuestra vida con esta libertad económica. Así, Víctor se hace partícipe de una nueva tendencia, donde el proceso histórico vivido en el continente y el mundo, promueve y torna necesaria

²⁷ Ídem.

realizar una nueva interpretación de lo que ha sido la historia de América y del planeta en general, ahora observada, desde el punto de vista del sujeto popular y del proceso revolucionario compartido. Es en esta mirada novedosa que se construyen, des-cubren y des-ocultan²⁸ los reales personajes que representan este enfoque e identifican los ansiados sentimientos de liberación, los cuales adquieren total coherencia al ejemplificar, con sus vidas, la lucha contra la intromisión y dominación extranjera.

Un bandido del pueblo para Chile

En relación a esta tendencia, el historiador Claudio Rolle señala:

“De manera paralela se levanta una nueva lectura de parte de la historia de América y particularmente de los procesos de independencia, que es reinterpretada a través de canciones que exaltan a los libertadores y su legado...”²⁹

Esta necesidad de realizar una nueva lectura de nuestra historia, fue percibida por el poeta Pablo Neruda, que produjo una obra escénica al respecto, estrenada en 1967. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, reivindica al protagónico forajido como chileno y lo presenta como un “bandido honorable”. La obra expone que durante la fiebre del oro, en California, la mujer de Murieta es ultrajada y asesinada por los Galgos, un grupo de habitantes de San Francisco que manifestaba su hostilidad hacia los latinos. Capitaneados por un *Caballero Tramposo*, personificación del Tío Sam, realizaban múltiples linchamientos contra los que tildaban de “*indios y mestizos*”. Es así como Murieta se convierte en el romántico bandido vengador al que se unen todos los desesperados y víctimas de la injusticia.

Ante los O'Higgins, los Portales y los Prat, Neruda comprende la carencia de un héroe auténticamente popular, y encuentra en Joaquín Murieta al bandido

²⁸ En el sentido de quitar aquello que lo mantenía cubierto y oculto.

²⁹ Rolle Claudio, La Nueva Canción Chilena. El proyecto popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende, Pág. 3, en Revista Electrónica de historia: Pensamiento Crítico, nº 2, 2003, citada el 15 de febrero de 2012, disponible en www.pensamientocritico.cl

honorable que roba a los ricos para darles a los pobres, como la imagen perfecta del vengador de los indefensos.

Víctor Jara que trabajó en la escenificación y musicalización de la obra, se imbuyó del espíritu de la misma, con lo que posiblemente, observó su producción discográfica con este prisma de la nueva lectura de la historia de América y la exaltación de sus justicieros, englobando a algunos de los personajes de sus canciones bajo esta figura de bandido. En esta lógica es posible apreciar cuatro canciones del repertorio de Víctor dedicadas al distinguido Murieta.³⁰

“Este bandido (...) del cual vamos a cantar ahora, es un bandido que vivió (...) el fin de siglo pasado, imagínense como la historia se repite y fue acá bien cerquita, acá en California durante la época de la fiebre del oro. Llegaron de todas partes hombres hacia California (...) y se estableció con otros latinoamericanos: mexicanos, panameños, argentinos, brasileños y chilenos. Y este era chileno, se llamaba Joaquín Murieta. Y los versos de esta canción corresponden a una obra teatral, estrenada hace pocos años atrás en mi país, y la música es del compositor Sergio Ortega y (...) de Pablo Neruda son los versos de Joaquín Murieta”.³¹

En esta presentación que hace Víctor de *A Joaquín Murieta* en México, reconoce la influencia de la música y lírica de la obra escénica dirigida por Neruda en 1967, de la cual rescata la tesis del origen chileno del forajido. Cuestión que afirma, y no deja de ser menor, considerando que lo hace en México, territorio que, al igual que Chile, reclama para sí la nacionalidad del bandido, vinculando su origen al estado de Sonora.

En una presentación anterior, Víctor ya señalaba al prefaciarse la canción *Ya parte el galgo terrible*, la referencia a la obra de Neruda.

“...como les estaba diciendo Pablo Neruda y Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. (...) con la fiebre del oro del siglo pasado, partieron, ustedes saben,

³⁰ En la tesis de Inti Illimani se encuentra un buen análisis de la figura de Joaquín Murieta, a través de las canciones: *Ya parte el galgo terrible* y *Así como hoy matan negros*.

³¹ Jara Víctor, *A Joaquín Murieta*, disco compacto Víctor Jara en Vivo, México, PC mexicano, 1974.

muchos latinoamericanos a California y entre ellos, partieron claro, varios grupos de chilenos con sus familias. Y la leyenda de Murieta es que, después que los galgos, lo que después se llegó a llamar el Ku Klux Klan (...) asesinó a su mujer (...) Joaquín Murieta se convirtió en un bandido (...) que ayudaba a los pobres, robaba, etcétera, y defendía, principalmente (...) a la comunidad de latinoamericanos que era (...) la más golpeada por este grupo de, de yanquis que sostenían (...) que estos hombres le estaban robando su propia riqueza.”³²

Víctor entrega un panorama general de la historia de Murieta y el contexto Californiano en el cual se gestarán los actos de racismo que el bandido padecerá y combatirá.

“Cuando llegaron los chilenos a California, San Francisco era una caleta de 420 habitantes, seis meses después contaba con 6.000 y un año mas tarde llegaba a los 30.000 residentes.”³³

El hallazgo de oro atrajo, como señala Víctor, a población de todas partes. Mientras los norteamericanos debían embarcarse en Nueva York y doblar el Cabo de Hornos, en un viaje de cuatro meses para llegar a California, los latinos del Pacífico demoraban menos de la mitad de este tiempo, lo cual también contribuyó a acrecentar su número, en relación a éstos.

A los latinoamericanos, formados en siglos de explotación en los lavaderos de plata y oro, les resultaba más sencillo que a los yanquis la extracción del mineral precioso.

“Los yanquis ignorantes de este tipo de trabajo se veían burlados por los chilenos, pues cavaban verdaderos túneles sin sacar un gramo de oro, mientras los andinos con su ponchito y su corvo iban paso a paso, cavaban con

³² Jara Víctor, Introducción a Ya parte el galgo terrible, disco compacto En vivo en el aula magna de la universidad de Valparaíso, Chile, Warner Music Chile S.A., 2003.

³³ Inostroza Guillermo, Chilenos en California, en Proyecto de publicación electrónica de libros de historia, batallas de Chile, influencia de Chile en el Pacífico, Pág. 2, citado el 19 de febrero de 2012, disponible en <http://www.inoschile.cl/batallas/hist125.htm>.

su barreta, toman un poco de tierra, se dirige al río y casi por encanto logran una onza de oro”.³⁴

La horda de los galgos, que cuenta Víctor a quienes alude directamente en una de sus canciones, se formó, entre los incompetentes norteamericanos, que a través del saqueo y la muerte, pretendían revertir su in-experticia, y aplacar el odio y la envidia generada por la mejor fortuna de estos hábiles “indios” que les robaban la riqueza que les pertenecía.

En una de las jaurías de linchamiento que realizaban los xenófobos, es que se atravesaron en la vida de un grupo de latinos, integrados principalmente por chilenos y mexicanos, entre los que se hallaba Joaquín Murieta, como narra el historiador Guillermo Inostroza:

“Mas un centenar de ellos quiso vengarse de los fracasos que le propinaron los andinos, se lanzaron sobre un placer donde trabajaban un grupo de 10 personas en un alejado lugar. Los Galgos provistos de fusiles “cosieron” a los hombres y violaron a las mujeres antes de darles salvaje muerte. Joaquín Murieta, un joven llegado de Quillota según algunos y de Melipilla según otros fue dado por muerto y su mujer mexicana Carmen Félix fue violada brutalmente antes de morir. Todos los componentes de este grupo chileno-mexicano encontró horrible muerte, entre ellos Carlos Murieta, hermano de Joaquín”.³⁵

En este relato, se añade a la muerte de su mujer, el asesinato del hermano de Murieta.³⁶ Recuperado Joaquín de sus heridas, monta su corcel y reúne una legión de salteadores que actúan contra el norteamericano, resistiendo a la ferocidad de los galgos y solidarizando en la defensa de los latinos. Murieta se alza, de esta manera, como el símbolo de la resistencia y la ofensiva de la justicia, el héroe a seguir; lo cual le valió el precio puesto a su cabeza por el gobierno estadounidense y la creación de los Rangers de California, en 1853, para su captura. Persecuciones que le fortalecen como

³⁴ Idem.

³⁵ Ibíd., Págs. 3-4.

³⁶ Este crimen no figura en el relato histórico que presenta Víctor Jara. Pero es rescatado por otras fuentes, como la película *La máscara del zorro* que se inspira en su historia y se le hace referencia ficcionada. Alejandro Murrieta (Antonio Banderas) se convierte en el sucesor del legendario zorro que busca vengar la muerte de su hermano Joaquín Murrieta.

ícono rebelde de las intenciones, intrusivas, de Estados Unidos. Presagiando los destinos de Camilo Torres y del “Che”, al asumir esta postura confrontacional al control y dominio yanqui.

Manos agrestes

La canción *A Joaquín Murieta*, comienza relatando:

Con el poncho embravecido y el corazón destrozado

Galopa nuestro bandido, matando gringos malvados.

La pena por la pérdida de su amor y la ira por la forma en que se la arrebataron, empujan a Murieta a aplacar su cólera con la venganza justiciera de asesinar gringos malvados.

Al terminar la canción, Víctor comenta: *Y ya que estamos hablando de hombres buenos y hombres malos...* reafirmando la opción de situar al bandido, en el lugar de la bondad, más allá de que en su actuar cometa asesinatos y robe; actos que se ven justificados por el *corazón destrozado* que le han dejado.

La figura forajida de Joaquín Murieta promueve la comprensión de su posición, al compartirse las experiencias de la injusticia y al empatizar con la actitud activa de la justicia que rompe con la pasividad temerosa de la resignación.

En esta línea es que el pueblo atropellado, que muchas veces debe continuar bajando la cabeza ante los abusos, ve en Murieta al héroe popular, que realiza los deseos frustrados de su propia realidad.

El historiador inglés Eric Hobsbawm en su estudio *Rebeldes primitivos* de 1965, ya acuñaba el término bandidos sociales para referirse a las formas populares de resistencia. Tema que expande en su estudio de 1969, llamado *Bandidos*, en el que los retrata como individuos que vivían en los márgenes de las sociedades rurales, sobreviviendo del robo y del saqueo, y que frecuentemente eran vistos por la gente común como héroes o señales de resistencia popular.

Una canción en particular, culmina por hacer calzar la figura de Murieta en esta categoría de bandido, al estilo que el mismo Hobsbawn presentase en sus trabajos.

*Mi vida, ya llegó Joaquín Murieta
mi vida, a defender nuestra gente.*

*Mi vida, ya responde el corazón,
mi vida, por el rifle de un valiente.
Mi vida, ya llegó Joaquín Murieta.*

*Viva Joaquín Murieta
manos agrestes
sus ojos vengadores
traen la muerte.*

*Traen la muerte sí
rayo celeste
que me den un bandido
uno como éste.*

*Anda rayo celeste
manos agrestes.*

La cueca de Joaquín Murieta acentúa las manos agrestes de éste, como uno de los rasgos más notables del salteador.

Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, el término agreste significa:

1. adj. Campesino o perteneciente al campo.
2. adj. Áspero, inculto o lleno de maleza.
3. adj. Rudo, tosco, grosero, falto de urbanidad.

Lo primero, hace referencia a su condición campestre, situándolo en la característica del bandido social que se mueve en los márgenes de las sociedades rurales, como estipula Hobsbawn, tanto en su origen mismo, como en el lugar donde desarrolla su vida.

Lo segundo y tercero, se aplica a la persona de modales secos, alejado de la refinación, manifestando que no ha sido instruido en ellos. Además se sugiere la vinculación de la ciudad con una buena crianza al respecto, y por el contrario, a lo rural como inculto, al carecer de esta urbanidad.

Como hombre de campo, su escasa “educación formal” es una realidad patente reflejada en su trato rudimentario, lo cual convierte sus maneras en modos alejados de las “buenas costumbres” estipuladas por un sector moralista y preocupado de las “formas adecuadas” de la sociedad.

Conciente de todas las características que lo transforman en un personaje popular por excelencia, con su escasa preparación formal y su condición marginal, así como el aire justiciero de héroe popular que brinda su historia misma; Víctor Jara confirma *que me den un bandido, uno como éste*. Tal cual, un cuatrero del bajo pueblo, que en esta nueva lectura se destaca en su síntesis de la resistencia y la lucha antiimperialista por la liberación del continente. No como las figuras refinadas y emperifolladas que pululan como los próceres de la patria y los prohombres de la historia, y que además se vinculan a los altos sectores sociales, serviciales a la dominación yanqui; contra ellos *Que viva Joaquín Murieta, manos agrestes*.

¿Quién mató a Carmencita?

Víctor Jara pregunta: ¿Quién mató a Carmencita? es el encabezado de una entrevista realizada por el periodista Ramiro Sepúlveda al artista, publicada por el periódico *Puro Chile*, el 5 de junio de 1970, con motivo del reciente lanzamiento de su disco *Canto Libre*. En ella, Víctor comenta la historia que inspira una de sus canciones. Carmencita, una niña de 16 años se suicidó, sin que nadie pudiera saber las causas que la motivarán a tal acción. Joan Jara, la esposa de Víctor, en su libro *Víctor Jara un canto truncado*, complementa que

esta niña se quitó la vida estando bajo la influencia de las drogas y que “vivía en el mismo barrio sórdido en que Víctor había crecido”³⁷ por ello, el impacto que el suceso ocasionó en su persona.

*Con su mejor vestido bien planchado, iba
temblando de ansiedad sus lágrimas corrían
a los lejos gemidos de perros y bocinas
el parque estaba oscuro y la ciudad dormía.*

*Apenas quince años y su vida marchita
el hogar la aplastaba y el colegio aburría
en pasillos de radios su corazón latía
deslumbraban sus ojos los ídolos del día.*

*Los fríos traficantes de sueños en revistas
que de la juventud engordan y profitan
torcieron sus anhelos y le dieron mentiras
la dicha embotellada, amor y fantasía.*

Apenas quince años y su vida marchita...

*Huyó, Carmencita murió
en sus sienes la rosa sangró
partió a encontrar su última ilusión.*

*La muchacha ignoraba que la envenenarían
que toda aquella fábula no le pertenecía,
conocer ese mundo de marihuana y piscina
con Braniff International viajar a la alegría.*

*Su mundo era aquél, aquél del barrio Pila
de calles aplastadas, llenas de griterías*

³⁷ Op. Cit., Jara Joan, Pág. 202.

*su casa estrecha y baja, ayudar la cocina
mientras agonizaba otros se enriquecían.*

Los diarios comentaron: causa desconocida...

La canción aborda, principalmente, temáticas culturales. Una de ellas es la denuncia del *mundo de marihuana y piscina*, arquetipo de vida yanqui y los efectos de éste en el mundo popular. “Creo que a la juventud la desequilibran a muy temprana edad; ese es el contenido fundamental de la canción. Es un ataque a este mundo de fantasía, de ideal norteamericano de vida que crea la propaganda.”³⁸

Estilo de vida yanqui que Víctor desnuda, nuevamente, en su recital de La Habana, Cuba. Al presentar su canción *Las casitas del barrio alto*, explica que en las mansiones donde viven los ricos, de todas las ciudades del continente, impera este ideal de vida, en que el “buen vestir” y la posesión de un automóvil indican el grado de éxito de una persona. Con lo que condena el imperialismo cultural impuesto por Estados Unidos, a través del manejo y la influencia ejercida sobre los medios de comunicación, del continente y del mundo.

Al explicar *¿Quién mató a Carmencita?*, en su concierto en Valparaíso, 1970, Víctor señala: “Mucho se ha hablado sobre la... la música moderna, la enajenación, etc.”³⁹ En efecto, la consecuencia más preocupante de esta invasión cultural es la alienación, la cual es definida en una de sus acepciones, como el “proceso mediante el cual el individuo o una colectividad transforman su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debía esperarse de su condición”.⁴⁰

Los fríos traficantes de sueños en revista, afirma en uno de los versos de la canción. Sueños de mansiones, “bien vestir”, adquisición de lujos, etc., en

³⁸ Jara Víctor, *¿Quién Mató a Carmencita?*, Periódico Puro Chile, 5 de junio de 1970, citado el 20 de febrero de 2012, disponible en www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle2.asp?id=MC0019022

³⁹ Jara Víctor, Introducción a *¿Quién mató a Carmencita?*, disco compacto En vivo en el aula magna...

⁴⁰ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Alienación, Vigésima segunda edición, citada el 20 de febrero de 2012, disponible en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=alienacion

absoluta oposición a la vida sencilla del mundo popular de *calles aplastadas* donde las casas son estrechas y bajas. Víctor acusa que es la industria comunicacional la que en-ajena a la población, es decir la coloca en-lo-ajeno, haciéndola creer que su realidad es el mundo de fantasía del estilo de vida yanqui, desarraigándola de su propia historia y des-territorializándola de sus barrios, a través de un proceso de engaño perceptivo y distorsión mental de la realidad, llevado a cabo con sofisticadas estrategias de marketing psicológico. Con claridad, Víctor apunta las causas de este trastorno social hacia “el ambiente de enajenación que provocan los torcidos medios de información, y la miseria en la que está sumida la mayoría de nuestro pueblo.”⁴¹

Otra de las acepciones del concepto alienación, en términos psicológicos, la define de la siguiente manera: “Estado mental caracterizado por una pérdida del sentimiento de la propia identidad.”⁴² Este es el efecto ocasionado por la pérdida de ideas propias, debido a la influencia o dominación de otra(s), Carmencita, como nos dice el coro de la canción, *huyó* de su propia condición *de calles aplastadas*, posicionándose en una realidad ajena *de marihuana y piscina, que no le pertenecía*, influenciada por los torcidos medios de comunicación. Acto que le significó el abandono de su lugar original, culturalmente hablando; perdiendo así, sus elementos identitarios, al creer encontrarlos en otro sitio, extraño, asumiendo como suya una cultura que realmente le era ajena.

Conclusiones del capítulo

Jorge Gissi, en su libro *Identidad latinoamericana: Psicología y sociedad*, expone el concepto de etnocentrismo-alienado para explicar como la población del continente ha situado el centro de su identidad, de su cultura, en el exterior. Por lo que estipula que la identidad latinoamericana se caracteriza, históricamente, por enajenar su propia identidad, desconociéndola y ubicándose en universos culturales ajenos, es decir que el centro de su cultura

⁴¹ Jara Víctor, ¿Quién mató a Carmencita?, Periódico Puro Chile...

⁴² Ídem.

propia, es la que se encuentra en el extranjero. Así, Latinoamérica a sentido, constitutivo de su ser, lo español, lo francés, lo inglés y lo estadounidense en distintas épocas históricas.

El etnocentrismo-alienado es para Gissi, la neurosis del mundo moderno, que se apareja a una serie de trastornos como la ausencia de sentido.

Neurastenia y nihilismo padecidos por Carmencita, cuyos trastocamientos de su identidad cultural, generada, en gran parte por la distorsión de la realidad ocasionada por los torcidos medios de comunicación y la pobreza en la que se sumía su vida, la llevaron al suicidio.

¿Quién mató a Carmencita? es la canción, que a mi modo de ver, sintetiza, de mejor manera, la denuncia levantada por Víctor Jara, abarcando amplios aspectos de su complejidad.

Por una parte, pertenece al Retrato popular con que Víctor presenta la imagen de un sujeto que es Carmencita, un lugar *de calles aplastadas* y un acontecimiento, en este caso trágico, como es el suicidio de esta quinceañera.

Desde esta cotidianeidad popular, eleva la protesta cruda, al más puro estilo de *Preguntas por Puerto Montt*, donde identifica a los responsables del crimen y dirige a ellos, sus dardos certeros.

Los criminales se hallan en la maquinaria económica y comunicacional del imperialismo estadounidense, aquellos que producen la pobreza y la distorsión mental de la realidad, entre los pobladores populares del continente.

Así, la denuncia de la muerte de Carmencita, culpabilizando a los agentes del imperialismo norteamericano, se aúna a la columna vertebral que motiva la protesta de Víctor, en el periodo: la queja y condena del intervencionismo yanqui.



El imperialismo estadounidense es, para Víctor como, para gran parte de la sociedad del planeta, la causa del retraso, la pobreza y los padecimientos del pueblo, chileno, latinoamericano y mundial.

En la carátula de su álbum *Canto Libre*, publicado en 1970, por la disquera Odeón, se expresan los anhelos de libertad a través de su título, haciendo patente con la imagen de esta puerta cerrada con candado, el contraste entre los deseos y la realidad adversa a estos. Simbolizando el freno a la posibilidad de realización personal y colectiva, en los sectores populares, que impone la dominación norteamericana.

Martín Bowen, en *El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política* analiza que uno de los diagnósticos que motivaron las políticas culturales de la Unidad Popular, se refería a la necesidad de generar una actitud crítica hacia el capitalismo entre la población, para transformar al sujeto popular, desde su condición de mero consumidor de productos elaborados, en un agente crítico y creativo de su propia realidad.

Esta actitud crítica hacia el capitalismo, se refleja en el antiimperialismo presente en los temas de Víctor, como la comentada interpretación de *Basta*

ya, donde evidencia que el control yanqui recae sobre las riquezas del continente y sobre la vida misma de sus habitantes.

Así, como dice la canción, en relación a la muerte de Carmencita, *mientras agoniza otros se enriquecían*.

Para contrarrestar los perversos efectos de esta invasión, es que Víctor ofrece a sus bandidos, como una de las alternativas a la perniciosa penetración forastera. En términos culturales, promueve modelos a seguir, heroicos en la lucha antiimperialista, fomentando con su ejemplo el fortalecimiento de un sentimiento de pertenencia, robustecido por el carácter popular que destaca de ellos, forjando un sentir identitario entorno a sus figuras.

El bandido, como sujeto popular y lectura de lucha antiimperialista libertaria, confluye como modelo de identidad, que reafirma la propia condición de los sujetos populares, que miran, ya no como miserable su historia y geografía, sino que, re-valorada, la ven esplendorosa. Así las penurias de Angelita Huenumán son opacadas por la habilidad creadora de sus manos en el telar.

En su intención de dotar de tales elementos identitarios, Víctor pretende disminuir y llegar a anular la posibilidad de en-ajenación entre la población popular, reduciendo el atractivo seductor de lo ajeno, al elevar el encanto y fascinación por lo propio.

De aquí, la preocupación de Víctor por el Retrato popular, con lo que crea “un nuevo imaginario simbólico anti-imperialista que apela y rescata lo local alimentándose de la vía propia -latinoamericana y nacional...”⁴³

Ante lo ajeno, Víctor impone lo propio, ejemplo de ello son las canciones *El arado* y *El lazo*, por citar algunas, donde presenta a dos personas trabajadoras, del campo, como protagonistas de su canción. Pero el énfasis del título, resalta al instrumento y la creación. Es decir, llegamos a comprender al campesino a

⁴³ González Yanko, “Sumar y no ser sumados”: Culturas juveniles revolucionarias. Mayo de 1968 y diversificación identitaria en Chile, Sección Bicentenario, Pág. 11, Alpha, 2010, citada el 20 de febrero de 2012, disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art08.pdf>

través de sus herramientas de transformación y de la creación misma que emana de sus manos.

Resalta, así al sujeto popular en su condición crítica y creativa, capaz de construir su propia realidad, con los instrumentos y la experticia que posee.

La clasificación según temática, de las canciones de Víctor, para el periodo 1965 – 1970, muestra que un 35 % de su cantar estuvo referido al Retrato popular. Esto como contraparte del 32 % de canciones sobre Denuncia, la cual se sustentó principalmente en la acusación y condena del imperialismo norteamericano, y la complicidad de la oligarquía local con éste.

Es en esta relación que Víctor forjó el imaginario simbólico, que rescata lo local, como protesta misma, hacia el silenciamiento en que la cultura de elite mantuvo al mundo popular y hacia la intromisión foránea que pretende imponerse a su realidad y deformarla. Reafirmando y reivindicando la capacidad creadora del mundo popular.

1971 – 1973

La Esperanza

“Pedí permiso en el teatro para dedicarme más a componer y trabajar por la candidatura de la Unidad Popular. Mi labor política y artística tienen una repercusión mucho más directa, con la guitarra y el canto.”⁴⁴

La cita corresponde a la entrevista realizada a Víctor Jara por el periodista Ramiro Sepúlveda, la cual fue mencionada en el capítulo anterior, con motivo del lanzamiento de su disco Canto Libre.

Publicada por el diario Puro Chile, el 5 de junio de 1970, esta entrevista presentaba a un Víctor ansioso de destinar más tiempo al canto, y con éste participar en la candidatura de la Unidad Popular, como él mismo señala.

En la línea de las intenciones que planteaba en la entrevista, Víctor Jara presentará su renuncia al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. Sumándose así, a la realización de recitales por todo el país, en el contexto de la campaña electoral de la Unidad Popular, tal como lo pretendía.

“En esa época Isabel Parra, con Víctor Jara acompañándola en guitarra junto a Ángel Parra, hace un importante aporte a la campaña de Allende con su canción *En septiembre canta el gallo...*”⁴⁵

Víctor se destinó, a tiempo completó, a promover la campaña de la Unidad Popular en aras de las elecciones presidenciales del 4 de septiembre del mismo año, de la cual su candidato Salvador Allende resultaría victorioso. Apoyo que se extendió, luego, con arduo trabajo en vías de la ratificación del Congreso, el 24 de octubre. Consecuente, con su convicción, una vez asumido el poder ejecutivo, el 4 de noviembre, brindó su apoyo al gobierno popular hasta su fatídico final.

⁴⁴ Jara Víctor, ¿Quién mató a Carmencita?, Periódico Puro Chile...

⁴⁵ Op. Cit., Rolle Claudio, Pág. 5.

Sumergido en la laboriosa campaña y luego, extasiado de felicidad en la celebración del triunfo obtenido, Víctor editará su próximo disco en 1971, que llevará por título *El derecho de vivir en paz*.

Es decir, dentro de la lógica discográfica que estructura, en gran parte, este estudio, la nueva etapa que experimenta Víctor, que comienza históricamente en 1970, en las vísperas de las elecciones de septiembre, sólo se reflejará en términos de producción discográfica a partir de 1971. Esto, debido a que tras su renuncia al teatro en 1970, destinó la totalidad de su quehacer artístico y político a la campaña extendida y a la merecida euforia festiva de la victoria. Por ello, apeándose a la lectura histórica de sus canciones, es que este periodo en el cantar de Víctor, denominado La Esperanza, figura temporalmente entre 1971 y 1973.

“...entre la vasta producción que existió destaca nítidamente la contribución de Víctor Jara que, como pocos, refleja la evolución del sentido del cantar en un proceso revolucionario.”⁴⁶

Mientras en el periodo anterior, 1965 – 1970, la temática Denuncia, que daba nombre al capítulo, presentaba un 32 %; en el periodo a tratar, 1971 – 1973, esta disminuye a un 21 %.

En cambio, la temática Esperanza, que entre 1965 – 1970, presenta un 8 %, en el periodo a abordar, 1971 – 1973, aumenta a un 24 %, por lo que le da el nombre al presente capítulo. Si a este 24 % de Esperanza, se le sumase el 11 % de Propaganda, por presentar fuerte relación entre sí, arrojarían un 35 %. Propaganda ausente en el periodo anterior, por lo que hace su aparición, como temática de las canciones de Víctor a partir de 1971, en el contexto de la UP.

Otro de los cambios significativos experimentados por el cantar de Víctor, en este nuevo periodo, dice relación con su intención declarada de dedicar más tiempo a la composición.

⁴⁶ Rolle Claudio, La nueva canción chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende, Pág. 6, Actas del III congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular, citada el 21 de febrero de 2012, disponible en <http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf>

De hecho, las canciones de su autoría transitan de un 42 %, en su primera etapa, a un 52 % en la actual fase a tratar.

Aumento en la producción de las canciones de su autoría, que puede interpretarse, entre otras razones, en base a la demanda de composiciones relacionadas a los requerimientos mismos del compromiso adquirido. Es decir, se compone según la necesidad del proceso, abordando temáticas oportunas a su desenvolvimiento. Si se va a festejar, canciones para irradiar la festividad, si hay que fortalecer al gobierno popular, canciones para promover los trabajos voluntarios y aumentar la producción, etc.

Además, dado que el proceso revolucionario mundial es abordado, mayoritariamente a través de la vía armada, las canciones revolucionarias que Víctor interpreta, pertenecientes a la tradición popular o a otros autores, quedan sin efecto en un contexto de revolución democrática, debiendo recurrir a creaciones propias que se adapten a las particularidades del proceso chileno.

Otro dato, relevante a considerar, de esta clasificación de las canciones de Víctor Jara, según autoría, es que de los 17 temas pertenecientes a la tradición, entre 1965 – 1970, un 20 % proviene de la tradición chilena y un 47% de la tradición latinoamericana. Mientras, de los 12 temas tradicionales interpretados por Víctor entre 1971 – 1973, los de tradición chilena aumentan a un 92 % y los de tradición latinoamericana disminuyen a un 8 %.

Tendencia similar se observa entre las 26 canciones que Víctor interpreta de otros autores. De las 18 canciones, entre 1965 – 1970, un 28 % pertenece a autores chilenos y un 61 % a autores latinoamericanos; mientras entre 1971 – 1973, de las 8 canciones de este periodo, 56 % pertenecen a chilenos y 22 % a latinoamericanos.

Los datos exponen, que de la primera etapa de Víctor Jara a esta segunda a tratar, existe un aumento considerable del repertorio chileno entre su discografía que se relaciona de manera inversamente proporcional con el repertorio latinoamericano.

De lo cual puede inferirse, que el sentimiento latinoamericanista y la exaltación de los justicieros del continente, da pie atrás, si bien no completamente, sí de

forma considerable, para abrir paso a la confianza nacional en el desafío emprendido por la vía chilena al socialismo.

Cuestión corroborada por la clasificación de las canciones de Víctor según Ritmo. Donde el periodo 1965 – 1970 presenta un 48 % de ritmo nacional y un 45 % de ritmo andino y de América. Mientras, entre 1971 – 1973, el ritmo nacional aumenta a un 87 %, y lo andino y americano caen a un 11 %.

La Esperanza, se presenta entonces como un diálogo recíproco entre el proceso histórico chileno, de la llegada al poder de Salvador Allende, principalmente y la canción de Víctor Jara. Los cuales reflejan su evolución, en gran parte, asociados al curso del devenir revolucionario.

Cabe clarificar, que si bien la lectura histórica de las canciones de Víctor, en el periodo a abordar, se vincula al gobierno popular, a diferencia de otros artistas, Víctor Jara no manifiesta un cantar panfletario, o por lo menos no es la tónica generaliza en su composición, como les sucedió a otros en esta época.

“Es importante considerar que Allende contó con el importante apoyo de los músicos de la Nueva Canción Chilena que participaron activamente bajo el lema «no hay revolución sin canciones». Si bien algunos tenían un tono alegre y entusiasta, predominó el tipo de composición caracterizada por el sentido solemne y trascendente.”⁴⁷

Sólo en una de sus canciones, Víctor menciona el nombre de Salvador Allende y se cuentan con los dedos de una mano los temas donde nombra al Gobierno Popular. Considerando, que entre 1965 -1973 se trabaja con 113 canciones, las alusiones directas, mencionadas, resultan ser un porcentaje reducido. Si bien adhiere a la Unidad Popular, sus canciones no se vuelven un pasquín político. Por ello, a pesar de pertenecer, ahora, al oficialismo del gobierno, no pierde su condición artística y poética, que es esencialmente, popular.

⁴⁷ Rolfe Claudio, Del Cielito Lindo al Gana la Gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile, Pág. 12, IASPM, citada el 21 de febrero de 2012, disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

Vamos por ancho camino

En el disco *El derecho de vivir en paz*, editado en 1971, se encuentran, a mi modo de ver, las canciones más entusiastas y optimistas del universo discográfico de Víctor Jara. Ánimo que permanecería, potente, por buen tiempo, como refleja el comentario que emite, con orgullo, Víctor, en su recital de México: “...como estamos en mi país... que ya cumplimos un año... y ya se puede decir que así chiquititos nos pusimos pantalones largos...”⁴⁸



El cumplimiento de múltiples y significativos objetivos del programa de la Unidad Popular estimulaba este regocijo, la nacionalización de la gran minería del cobre que se celebra en el afiche, la estatización de áreas claves de la economía, la aceleración de la reforma agraria, el aumento del salario de todos los trabajadores, pagándolos con emisión de billetes forman parte de las metas cumplidas y de la consecuente felicidad cosechada.

Participando del triunfo y del primer año del gobierno popular, temas como *Abre la ventana*, *Vamos por ancho camino* y *Brigada Ramona Parra* expresan

⁴⁸ Jara Víctor, Ni chicha ni limoná, disco compacto Víctor Jara en México, Alerce, 1996.

la ilusión alegre que se vive en Chile, en ese momento. Creaciones que grafican el aumento de las canciones de la propia autoría de Víctor, que van de un 42% entre 1965 - 1970 a un 52% entre 1971 – 1973; respondiendo a las necesidades y los requerimientos propios del proceso revolucionario chileno que Víctor aborda de modo específico en sus composiciones. A través de estas piezas musicales, Víctor realiza una invitación a la ciudadanía a sumarse a este júbilo y a compartir los anhelos de mejores tiempos. Llamado fervoroso que efectúa con un tono empapado de confianza.

*María, abre la ventana
y deja que el sol alumbre
por todos los rincones
de tu casa.*

La estrofa contiene la invitación a la mujer de esta tierra a llenarse de esperanza, dejando que un nuevo sol ilumine su vida. En esta ocasión, el bienestar no se depositará *en la mesa del patrón*, parafraseando otra canción interpretada por Víctor. Esta luz sí entrará a la casa de María, nombre natural de una mujer del pueblo, que abriendo su ventana lo podrá comprobar. El mensaje es sencillo y directo, con un lenguaje simple para llegar al mundo popular, al que Víctor procura tocar y traspasar estos sentimientos.

*Pasó lo más cruel,
ahora tus ojos se llenan de luz
y tus manos de miel.*

María hace propia la esperanza, dejándola entrar a su hogar y a su vida misma. Ahora la irradia desde su mirada, con la que observa el momento seguro para superar las estrecheces de la pobreza; lo que confirma palpando la miel en sus manos, símbolo de la abundancia y la dulzura de la vida por venir.

*María...
Tu risa brota como la mañana*

brota en el jardín.

María.

Los versos con que concluye la canción, representan el nacimiento de la felicidad, por la mejor sociedad que se empieza a construir. La mañana de este nuevo día que comienza, anuncia que trae consigo la dicha a esta tierra y sus pobladores.

El texto, además presenta una evolución en el estado de conciencia del personaje de la canción. Primero, existe una invitación a María, en la que ésta es animada a abrir su ventana, para permitir que la esperanza ingrese a su hogar, y superar así los tiempos difíciles, dejando en el pasado *lo más cruel*, En una segunda instancia, María acepta el ofrecimiento dejando entrar la esperanza a su vida, la cual irradia en su mirada, como expresa el verso *ahora tus ojos se llenan de luz*. En un tercer y último momento, María florece de felicidad, suceden cosas nuevas en su persona, le brota la risa por la alegría del proyecto que se anima a construir y que podemos ver como alegoría en la figura del jardín.

Esta transformación, puede leerse como la declaración de intenciones de Víctor con respecto a esta canción, cuestión también presente en otros de sus temas. El objetivo es tocar al sujeto popular y alterar su conciencia, volcándola hacia la participación del proceso histórico vivido. Terminar de romper su estado pasivo, como analizábamos en el capítulo anterior, y encauzar sus fuerzas para convertirlo en un agente crítico y creativo, forjador de su propia realidad.

De igual forma, en la canción *Oiga pues m'hijita*, editada en un sencillo de 1971, Víctor ofrece la metamorfosis de un típico hombre del pueblo, narrada en el estilo picaresco del mundo popular.

El personaje de la canción, apegado al trago, se contenta con las festividades como el *Dieciocho* y otras, para disfrutar de la bebida y su bohemia.

Extendiendo la parranda más allá del fin de semana, incurriendo en la folclórica inasistencia laboral conocida como el San Lunes. Este hombre, como es común en los sectores populares, manifiesta su machismo haciendo callar a su mujer y dejándola a cargo de sus hijos durante sus jornadas de jarana,

situaciones retratadas por Víctor sin perder la diablura y el tono jocoso de la canción. Este donjuán apegado a la tradición, como buen personaje del pueblo, reprocha a su mujer sus intenciones de cambio, al trabajar por un mejor pasar para todos, junto a sus vecinos; por el contrario, se conforma con darle dinero *pa' parar la ollita* e intenta persuadirla con el verso *le parcho la fonolita y con dos catres 'tamos re flor*. Con su picardía característica, este hombre expresa su intención de mantenerse al margen de las pretensiones de cambio, y la laboriosidad que se le apareja, al explicar que: *Yo sé que usted y los vecinos ponen el hombro por los demás, y yo como empino el codo tengo la fuerza en otro lugar*.

De pronto, en la última estrofa, sucede un vuelco en la historia, donjuán se halla solo en la pica' en que acostumbra enfiestarse junto a sus compadres, de los que especula que *seguro encontraron pega*. Con su marcado lenguaje coloquial decide aventurarse y cambiar de rumbo. En los últimos versos del tema afirma: *voy a hacerle un empeñito, a ver m'hijita como me va, cómo sabe si me gusta ponerle pino a esta empaná*.

Versos con los que transmuta a este sujeto, cuyo ejemplo sugiere que transitar de la juerga hacia el trabajo comunitario, en ningún caso menoscaba su condición varonil, tan celosamente cultivada en los sustratos populares.

De este modo, *Abre la ventana* incita a la mujer popular, hogareña, a salir de su casa y trabajar por la construcción de su esperanza; y *Oiga pues m'hijita* alienta al macho tradicional, a variar su rutina, a ver el trabajo colectivo como una instancia alternativa de disfrute, en la que además puede compartir con su familia, con su mujer que ahora sale también de la vivienda con sus ojos llenos de luz.

*Ven, ven, conmigo ven,
ven, ven, conmigo ven.
Vamos por ancho camino,
nacerá un nuevo destino, ven.*

*Ven, ven, conmigo ven,
ven, ven, conmigo ven*

*al corazón de la tierra
germinaremos con ella, ven.*

*El odio quedo atrás
no vuelvas nunca,
sigue hacia el mar
tu canto es río, sol y viento
pájaro que anuncia la paz.*

*Amigo tu hijo va,
hermano tu madre va,
van por el ancho camino
van galopando en el trigo, van*

*Ven, ven, conmigo ven,
ven, ven, conmigo ven.
Llegó la hora del viento
reventando los silencios, ven.*

Vamos por ancho camino retrata de cuerpo y alma, el optimismo, la esperanza, la alegría y los sentimientos entusiastas vistos en las líneas anteriores.

Canción emblemática, ya que pesa sobre ella, el prestigio de ser considerada, por los cineastas chilenos, la primera pieza musical sobre la cual se realizó un videoclip en el país.

En el texto se reitera, constantemente la frase *Ven, ven, conmigo ven* como una forma de invitación a sumarse a este proyecto, expuesta, también en *Abre la ventana*. Transmitiendo confianza al invitado, al ofrecerle compañía en esta travesía, *conmigo ven*. Cuestión sumamente relevante, si pensamos en personajes, como el donjuán de *Oiga pues m'hijita*, arraigados a la tradición, temerosos del cambio que implica aventurarse a un rumbo nuevo.

Por lo que, Víctor motiva al receptor a dar el paso, argumentando con seguridad que *nacerá un nuevo destino*, el cual dejará a sus espaldas las penurias de su vida. Afirmando, categóricamente, que *el odio quedó atrás*, de

la misma forma en que le comunicaba a María que *lo más cruel* ya había pasado. Sentimiento de confianza que infunde sobre la familia, en general, al alentar con ilusiones a sus integrantes que se han embarcado en este proyecto, y al brindar seguridad a los parientes que ven a sus familiares emprender esta ruta. Tranquilidad contagiada al afirmar que *van por el ancho camino: Amigo tu hijo va, hermano tu madre va, van por el ancho camino, van galopando en el trigo, van*. Confianza y optimismo que tiene su correlación con el crecimiento de la temática Esperanza, en la clasificación de la creación musical de Víctor, la cual se eleva de un 8% entre 1965 – 1970 a un 24% entre 1971 – 1973.

“...y yo creo que es el objetivo fundamental de la canción auténticamente popular, y de la revolucionaria auténtica, es esa canción que moviliza los sentimientos del hombre, no cierto, que, que le produce estados de conciencia... crítica... que lo descubre a sí mismo... con el medio donde vive.”⁴⁹

La cita es elocuente al exponer los objetivos que busca Víctor en su cantar: movilizar los sentimientos y producir estados de conciencia crítica, en el mundo popular, hacia los que se dirige, preferentemente, su canto.

Condiciéndose, la invitación a trabajar por construir un nuevo Chile y la exaltación del protagonismo histórico de los sectores populares, al fomentar su capacidad creadora e inyectar una esperanza depositada en las propias manos del sujeto receptor. Concienciándolos de ser los albañiles de su destino, con lo cual combate los avatares de la alienación.

Víctor Jara, no sólo saca al pueblo del estado de omisión y ocultamiento, con que la sociedad de valores elitistas lo ignoraba, sino que lo sitúa como el actor social principal, devolviéndoles el habla. Su voz ya no se oirá como un susurro entre dientes, sino como un *rojo grito de libertad*, que anuncia su llegada, decidido a tomar el lugar que le corresponde, en la fragua de su porvenir.
Llegó la hora del viento, reventando los silencios, ven.

⁴⁹ Jara Víctor, Entrevista radiofónica de Nicomedes Santa Cruz a Víctor Jara, Programa radial “América canta así”, 30/06/1973, disponible en http://www.youtube.com/watch?v=wl-T7q2h_8c

Todos revolucionarios con el favor de mi Dios

“La pericono dice
vamos cantando,
con Salvador Allende
vengan los cambios”

La pericono dice, es la única canción donde Víctor menciona el nombre de Salvador Allende, para entonces candidato a la presidencia. Disponible en su disco *En vivo en el aula magna de la Universidad de Valparaíso*, grabación del 29 de mayo de 1970. Es el único tema registrado, donde Víctor difunde directamente la campaña de la UP, en el periodo previo a la elección presidencial. Recordamos que entonces, renunció al ITUCH para dedicarse a esta tarea, y que será en 1971 con *El derecho de vivir en paz*, que vuelva a editar material discográfico.

“Víctor Jara participará en el esfuerzo por llevar la imagen y el mensaje de Allende por todos los rincones de Chile y se integra al grupo de sostenedores del candidato de la Unidad Popular que proclamaron que no hay revolución sin canciones.”⁵⁰

Una vez que Salvador Allende es electo y asume como presidente de Chile, Víctor Jara mantendrá su compromiso con el, ahora, Gobierno Popular, al que brindará su apoyo en todos los flancos posibles, como Embajador Cultural del Gobierno desde su primer año y realizando conciertos, nuevamente, a favor de los candidatos de la UP, para la campaña electoral parlamentaria de 1973.

En 1971, Víctor edita su canción B.R.P. (Brigadas Ramona Parra), donde aplaude e impulsa la labor de los jóvenes muralistas que llenan *la patria de luz*, alumbrando *los muros* y despertando a *las calles del pueblo* con su claridad. Se aprecia en la canción el motivo de la esperanza y sus simbolismos en la luz, como observábamos en el apartado *Vamos por ancho camino*. Además, afirma

⁵⁰ Rolle Claudio, La Nueva Canción Chilena. El proyecto popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende, Págs. 4-5, en Revista Electrónica de historia...

directamente, respecto a la labor que realiza el muchacho tipo al que dirige sus palabras: *joven camarada que construyes tu esperanza*. Trabajo al que reconoce gran valor, ya que, al igual que el motivo de su canto, busca transformar, desde el mural en este caso, al poblador que observe las paredes de su barrio pintadas, para que puedan ver la realidad con el prisma que los motiva, con nitidez, por ello *las calles del pueblo despiertan con tu claridad*.

“Simultáneamente, el lenguaje popular de la comunicación por imágenes había adquirido una nueva expresión a través de la actividad de diversas brigadas muralistas que ya desde la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964 venían trabajando en diferentes espacios públicos, entre los que destacaron por su visibilidad los muros de los tajamares del Mapocho que se llenaron de colores y expresivas alegorías y consignas. A lo largo de los años que interesan a este artículo, el muralismo adquirió cada vez más visibilidad y en particular en los años del gobierno de la Unidad Popular alcanzó una especial relevancia como expresión de la creación plástica de la cultura de izquierdas.”⁵¹



⁵¹ Rolfe Claudio, De *Yo canto la diferencia* a *Que lindo es ser voluntario*: cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963 – 1973), Pág. 90, en Revista Cátedra de Artes, nº 1, PUC, Santiago de Chile, octubre de 2005.

Este muralismo, *expresión de la creación plástica de la cultura de izquierdas*, manifiesta letrística y visualmente, en el afiche complementario, su adhesión y pertenencia directa a la opción política comunista, con sus frases y simbolismos de la hoz y el martillo. Promoviendo, en esta ocasión concreta, una actividad, en una fecha específica en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, utilizando la imagen reiterada de manos, una de ellas extendida con la estrella relacionada a la revolución y a la búsqueda de un sueño, y otra con la paloma vinculada a la paz, portadora también de la estrella, sugiriendo la tranquilidad de un futuro mejor. Estas manos extendidas ofrecen, a modo de estímulo, atractivas posibilidades, mientras otra mano empuña una brocha proponiendo un compromiso de trabajo en post de estos sueños posibles; actuando como una secuencia viva desde la invitación a la acción creadora. Con una estética simple que facilita la comunicación directa, se empapan estas imágenes del blanco, azul y rojo de la bandera chilena; por lo que la mencionada estrella de la revolución y los sueños, es también la estrella de la bandera chilena, fusionada entre este tricolor con los sentimientos descritos y las emociones nacionales.

Creada en 1968, bajo lineamientos de la Juventudes Comunistas de Chile, la Brigada Ramona Parra lleva el nombre de una militante asesinada en una protesta en la Plaza Bulnes, de Santiago, en 1946. Desde la campaña del '70, persiguen conquistar todos los muros de las calles para Allende, como declara Alejandro "mono" González, un brigadista histórico. Sin duda que, es la identificación con su rol transformador, difusor y comprometido lo que estimula la canción dedicada.

Emblemático es el mural "El primer gol del pueblo chileno", que los muralistas pintaran junto a Roberto Matta, en la piscina municipal de la comuna de La Granja, en 1971, en la periferia sur de la capital, con motivo del primer aniversario del Gobierno Popular. Obra que fue borrada durante la dictadura y restaurada, posterior a ella.

En la línea de esta identificación con los adherentes a la UP, estampada en la canción tratada, Víctor busca agrupar a la mayor cantidad de gente posible hacia la participación en el proyecto de la UP.

Un ejemplo ilustrativo de la dedicación de Víctor por trabajar y sumar fuerzas para el beneficio del Gobierno Popular, se puede apreciar en el tema de Violeta Parra, *La Carta*, que el cantautor presenta en México y Cuba.

Víctor le cuenta y canta, al público, la historia que motivo a Violeta a realizar esta composición, diciéndoles que ella se encontraba en Europa cuando recibe una carta, en la que se entera que su hermano Roberto, fue apresado por participar de una protesta en la población José María Caro, en la periferia sur de la capital, donde vivía.⁵² Con la indignación que el hecho le produjo, Violeta dispara su ira, en los versos de esta canción, contra la clase política chilena, con presidente incluido, por el abuso de poder y la represión empleados. Luego de realizar sus descargos, culmina, su texto original, con la estrofa:

*Por suerte tengo guitarra
para llorar mi dolor,
también tengo nueve hermanos
fuera del que se engrilló.
Los nueve son comunistas
con el favor de mi Dios, sí.*

Víctor modifica esta estrofa final, siendo el cambio más significativo el que expresa, respecto a sus hermanos, cantando que son: *Todos revolucionarios con el favor de mi Dios, sí.*

Se trata de un detalle sutil, pero sumamente relevante, en cuanto evidencia la intención de incluir y sumar a la mayor cantidad de personas al proyecto popular, ampliando, con esta leve, pero aguda variación, el rango de identificación, que eventualmente provocaría, el término sustitutivo.

Con interpretaciones de canciones de Violeta Parra, como *La Carta*, se reconoce en términos concretos la tendencia del periodo 1971 – 1973, que refleja el aumento de piezas del repertorio nacional y su relación inversamente proporcional con las canciones del repertorio latinoamericano, que se ven disminuidas en comparación a la inclinación dada en el periodo anterior.

⁵² El dato exacto del lugar, es complementado a la información que entrega Víctor.

Según la clasificación por autoría, las piezas pertenecientes a la tradición nacional aumentan de un 20% entre 1965 – 1970 a un 92% entre 1971 – 1973, en directa relación con la disminución de las piezas pertenecientes a la tradición latinoamericana que van de un 47% entre 1965 – 1970 a un 8% entre 1971 – 1973. De igual forma, las canciones pertenecientes a otros autores, transitan de un 28% entre 1965 – 1970 a un 56% entre 1971 – 1973 de origen chileno y de un 61% entre 1965 – 1970 a un 22% entre 1971 – 1973 de origen latinoamericano. Proclividad patente, además, en la clasificación según ritmo y/o estilo, que aumenta de un 48% entre 1965 – 1970 a un 87% entre 1971 – 1973 de ritmo nacional y disminuye de un 45% entre 1965 – 1970 a un 11% entre 1971 – 1973 de ritmo latinoamericano.

Consciente del poder transformador de la canción, Víctor emplea esta cualidad en la dinámica de la acumulación de fuerzas, a favor del Gobierno Popular y la promoción del mismo, siendo la esfera laboral y productiva, el ámbito donde mejor se manifieste su fin propagandístico.

A comienzos de 1972, en una de las estrofas de la canción *La Bala*, editada como single junto a *Que lindo es ser voluntario*, Víctor entonaba unas palabras en relación al ámbito del trabajo:

*Con la pólvora del pueblo
se hace por fin la revolución,
siendo el campo de batalla
la producción, la producción.*

La alegoría de la revolución armada, es aplicada al camino tomado por Chile de la revolución democrática. No será en las sierras con guerrillas que se obtenga la victoria, sino con los trabajadores dando la pelea en sus lugares de labor.

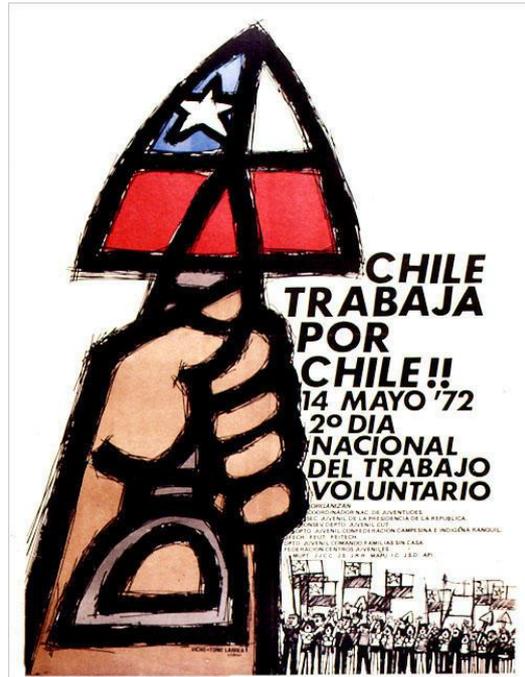
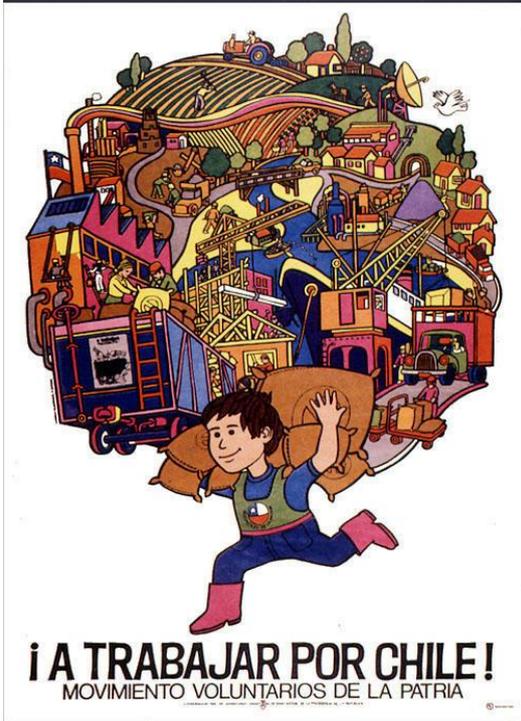
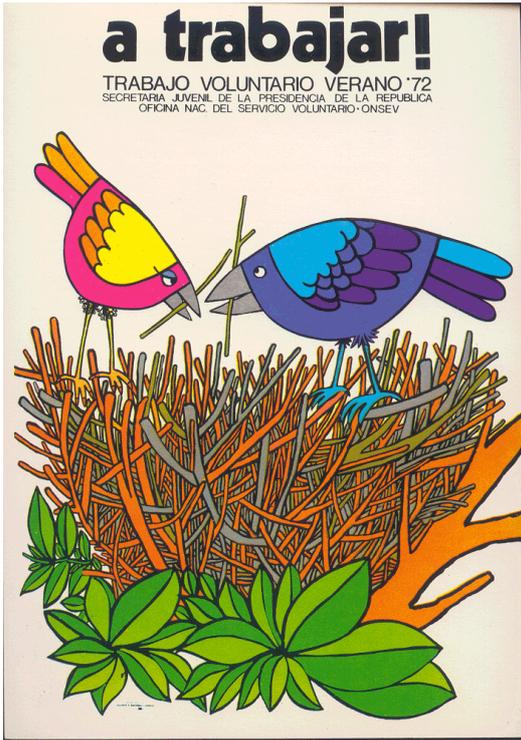
En su canción *Que lindo es ser voluntario*, del mismo single, señalado, Víctor recalca esta intención de concebir la esfera de la producción como un campo de batalla.

*Dale pala campesino, dale al arado.
Ahora son tiempos mejores pa' tu sembrado*

*Dale martillo a la mina, dale minero.
Dale más techo a las casas de los obreros*

*Compañera usted que endulza toda la tierra
a los especuladores no les de tregua.*

En las manos de los trabajadores se deposita la responsabilidad de combatir a los especuladores que buscan sabotear, con sus medidas deshonestas y malintencionadas estrategias, a la economía del gobierno. Además, se fortalece el sentido de clase y la solidaridad obrera, al vincular la producción del mismo trabajo desempeñado con el bienestar social de los demás compañeros trabajadores. Así, de los ingresos del estado, obtenidos de la minería, dependen los programas habitacionales para brindar hogar a los chilenos sin vivienda, como se puede desprender, interpretativamente, de algunos versos citados. Responsabilidad que fortalece el alto nivel de protagonismo que comienzan a adquirir los trabajadores en esta batalla de la producción. Con todas las tareas demandadas, los textos de Víctor estimulan al trabajo y mantienen sentimientos optimistas al respecto, los cuales reflejan el ambiente vivido a comienzos del año abordado: *Dale pala campesino, dale al arado. Ahora son tiempos mejores pa' tu sembrado.*



ORGANIZAN: COORDINADOR NAC. DE JUVENTUDES - ONSEV - DPTO. JUVENIL CUT - IS - JJCC - JRRR - MAPU - HC - FECH - FEUT - FEBES - FEITECH - FENCH - A.P.I. - SOC. - DPTO. JUVENIL RANGUIA - COMANDO NAC. FAMILIAS SIN CASA - SECRET. JUVENIL DE LA PRESIDENCIA.



Con las consignas *A Trabajar, A Trabajar por Chile y Chile Trabaja por Chile*, acompañadas de los signos de exclamación, al igual que la canción *Que Lindo es ser Voluntario* de Víctor, estos cuatro afiches buscan promover la iniciativa laboral espontánea y libre entre la ciudadanía con tal de apoyar y fortalecer al gobierno popular, a través de estas fervorosas convocatorias.

En uno de los afiches, se parafrasea este trabajo, con la laboriosidad de una pareja de aves al construir su nido, ramita a ramita, interpretándose libremente, este gran nidal como Chile donde cada ínfima ramita es vital para la edificación final, contribuyendo de manera directa en la conformación del gran hogar en el que estos pájaros esperan encontrar acogedor cobijo. Nuevamente, hallamos la referencia a la estrecha relación entre el trabajo individual y los designios de Chile, en otro afiche donde se aprecia la imagen de una mano empuñando una pala de mango corto, para usos cotidianos, generalmente utilizada para cavar pequeños huecos en la tierra en la tarea de introducir semillas o trasplantar flores u otras especies. Esta pala de placa triangular y puntiaguda, esta asida por una mano decidida que la empuña desde su mango medio, tomándose este trabajo, cuyo brazo robusto en exceso carece de muñeca, curtido en estas faenas y acrecentado en la determinación. En la placa, además se contempla la bandera chilena con todo su colorido, asociando la determinación laboriosa desde la cotidianeidad con la incidencia directa de esta actividad en la construcción del país. En un tercer afiche, aparece un joven cargando en sus hombros un mundo activo, laborioso, donde se observan los diversos paisajes nacionales, desde el campo, la ciudad, el puerto, las minas, en todos los cuales se trabaja con esmero y entusiasmo. Existe una armonía entre las personas y su espacio, apreciada de forma elocuente en la gran chimenea que no arroja smog, sino un colorido humo que le da más vivacidad a la geografía misma de la imagen general. El joven, cargado de ánimo y vitalidad, lejos de padecer por llevar la carga de este mundo sobre sus hombros, irradia la alegría y la satisfacción de desempeñar aquel trabajo vital, la gratificación y la convicción de cosechar el fruto futuro de este esfuerzo. Un mundo que, debido al trabajo conjunto de toda su población, es posible sostener sin agobio, ya que su peso se distribuye equitativamente entre todos sus habitantes. Un mundo vinculado a Chile por sus paisajes y elementos distintivos como los funiculares de

Valparaíso, y la expresa bandera chilena que este voluntario lleva en su pecho, vista al frente en su ruta. Un último afiche evoca a una familia, constituida, feliz, donde el padre, obrero, con una pala de mango largo y placa triangular en su mano y acostada al hombro, usada en la construcción, alude al trabajo por la patria, donde su mujer o su hija, le toma del brazo, sonriente, apoyándolo en la determinación. Su hijo con una bandera chilena sostenida en su pecho, insinúa recibir la educación acorde a trabajar por la patria, formación que se puede interpretar transmitida principalmente por la opción de sus padres. En síntesis, es una familia en donde cada uno de sus integrantes se vincula al engrandecimiento de Chile. De nuevo, es posible observar la armonía entre este trabajo humano y la geografía, se reitera la chimenea de humo colorido, y ante el paso de una gran retroexcavadora manejada por un contento obrero, siguen brotando y creciendo flores de tonalidades vivaces.

Todos los afiches, declaran el compromiso con la patria, a través de la labor voluntaria, del trabajo y del apoyo y aporte individual y específico que se funden en la acción colectiva, imbuida del común espíritu, aunado en la intención de estas propagandas.

El 4 de marzo de 1972, Víctor realiza un recital en La Habana, invitado por la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba. En la sala Che Guevara, desarrolla su concierto, emitiendo significativos comentarios sobre algunas de las canciones que ejecutó aquella jornada, referentes al apoyo, de corte propagandístico, otorgado a la esfera del trabajo y la producción del gobierno de la UP.

“Ahora, claro que sí, estamos haciendo la reforma agraria y la Unidad Popular a dicho que mil nueve seten... novecientos setenta y dos es el año de la muerte del latifundio en Chile. Esperamos, evidentemente, que así va a ser. Esta canción habla un poco, es una canción de trabajo, se llama el arado.”

Mientras en 1970 presentaba esta canción diciendo “Vamos a cantar un poco, ahora... canciones sobre el campesino...” y en 1971 comentaba “Esta canción...habla de un hombre que esta tan dentro de nosotros... los chilenos...”, ahora, en 1972, dirá que “es una canción de trabajo”.

Cambiando la motivación y presentación del tema, varía su enfoque desde un hombre campesino, que trabaja en nuestra tierra, hacia la acentuación de la actividad del trabajo, condicionando el hincapié del oyente, al dirigirlo hacia lo laboral, más que al retrato popular que originalmente manifestaba la composición.

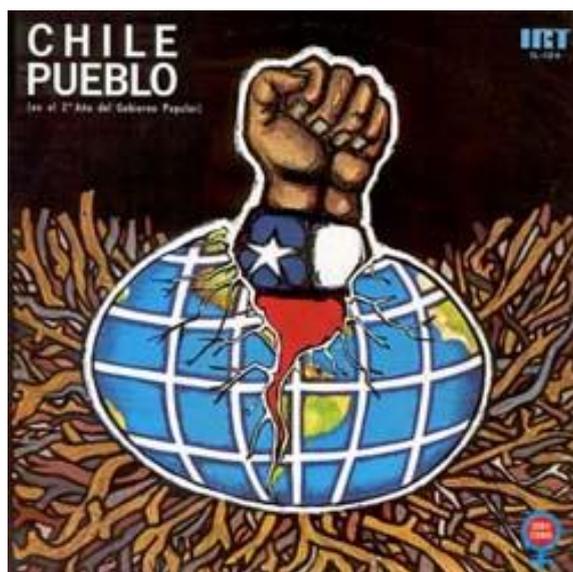
De la misma forma, presenta una canción que compuso en 1961, cuando pertenecía al grupo musical Cuncumén, re-significando el enfoque hacia su contenido al vincularla con las medidas y acciones de la política económica desarrollada por la Unidad Popular.

“Uno de los compañeros trabajadores, parte de la clase trabajadora de mi país más sufrida, junto con los mineros de la pampa salitrera, son los compañeros, los caras negras como se les dice, los compañeros mineros del carbón. En Chile, ya se nacionalizó la mina del carbón y ahora le pertenece a Chile y es dirigida por los trabajadores. Un obrero es el gerente general...”

La canción del minero, no está incluida en ningún disco o sencillo editado por Víctor como solista, por lo que su afán de traerla a colación, durante este recital, responde, en gran parte, a la intención propagandística y al contexto vivido vinculado al ámbito extractivo del mineral específico presente en el texto. Comunicando, además, los beneficios, revolucionarios, que la gestión gubernamental ha traído al pueblo, donde un obrero es, ahora, el gerente general.

La categoría Propaganda, según la clasificación temática, ausente en el periodo 1965 – 1970, surge entre los presentes años estudiados 1971 – 1973, representando el 11% total de la creación musical de Víctor para esta fecha señalada.

En esta orientación propagandística, marcada en lo relativo a la producción y el trabajo, es que la canción lanzada con el nombre *Muchachas del telar*, en un sencillo de 1971, será reeditada como *Obreras del telar*, para el disco colectivo Chile Pueblo, distribuido con motivo de la conmemoración del segundo aniversario del gobierno de Salvador Allende, acentuando en su título, aún más, el tono laboral ya explícito en su texto.



En esta carátula es posible observar, muchos de los elementos visuales ya analizados, como la mano empuñada y robusta, enlazada a Chile a través de la bandera patria, que sugiere presentar un mensaje universal, al brotar raíces desde el emblema nacional que se funden con el continente, transmitiendo, interpretativamente libre, un sentimiento nacionalista fusionado a un americanismo. El país está en el centro del planeta y se aprovecha el momento histórico para graficarlo y exhibir esta realidad a modo de reafirmación y difusión. Planeta cobijado por un nidal universal, que insinúa a este mundo, como un huevo que se quiebra, del cual emerge, cual polluelo, el proceso chileno con determinación; cuyas condiciones revolucionarias, acumuladas en la larga historia se gestaron al interior de esta cáscara hasta que la apretura, como olla de presión que estalla, no fue capaz de continuar la contención.

*A ti
te llamaría Ana
te llamaría Juana
te llamaría Rosa
te llamaría Hermosa.
Hilandera morena,
pequeña mariposa.
Obrera del telar.*

*Que fuiste
esclava de la fábrica
esclava de la máquina
esclava de un horario
esclava de un salario
Hilandera morena,
pequeña mariposa.
Obrera del telar.*

*Gira, gira, gira,
gira muchacha.
Gira el ovillo
de tu destino.*

*Gira, gira, gira,
gira muchacha.
Teje el hilo
de tu destino.*

*Tu vida está en el taller.
Ahí se podrán tejer
con tus manos y las demás,
de las que vistan la libertad.*

En esta canción Víctor, recurre a una convocatoria personalizada, señalando que *A ti, te llamaría...* y añadiendo luego, nombres propios, característicos, de mujeres de esta tierra, con la intención de individualizar el llamado a cada una de ellas, dentro de la colectividad de hilanderas que conforman, adquiriendo un trato más directo.

Fusionando la producción laboral, de cada una, con el destino mismo de su vida propia y la de sus compañeras. Afirmando que girando sus hilanderas, tejen, en conjunto, la dirección de su futuro: *Teje el hilo de tu destino... con tus*

manos y las demás. Con lo cual, nuevamente refuerza el sentimiento de clase de las obreras del telar, fortaleciendo su compañerismo y solidaridad.

Mensaje que es intensificado con el ruido ambiente de una(s) máquina(s) tejedora(s) trabajando, que acompañan la entonación del coro, pretendiendo provocar, en el público destinatario, la identificación con el sonido cotidiano del lugar de labor y las faenas desempeñadas habitualmente.

Las canciones analizadas reflejan que la intencionalidad tratada, en el apartado *Vamos por ancho camino*, adquiere tintes propagandísticos al extenderse, desde una invitación abierta, hacia un llamado, con características de requerimiento, hacia inicios de 1972, que exhorta al trabajador oyente a asumir una postura laboral más comprometida; avanzando hacia nociones de deber y misión, como lo expresan sus composiciones, al respecto, luego del paro de octubre del '72, donde el tema laboral se torna primordial y el plano productivo acusa urgencia.

“- Entrevistador:

Compañero ¿Qué opina, usted, de la crisis que estamos viviendo?
...y ¿Qué hay que hacer? (...)

- Obrero:

Hay que afrontarla no más y ponerle el hombro y seguir adelante pue.

- Entrevistador:

¿Y cómo?

- Obrero:

Trabajando más, produciendo más y ayudando al compañero presidente.”⁵³

El testimonio de este obrero, extraído del documental de Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile: El Poder Popular*, es representativo de la opinión general de los trabajadores, encontrada en este registro histórico audiovisual.

⁵³ Testimonios recogidos en Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile*, [videograbación], vol. 3: *El Poder Popular*.

Es tal el grado de conciencia del trabajador en el periodo, que ante la ausencia de medios de transporte, los obreros se las ingenian para llegar a sus lugares de trabajo, debiendo caminar largos trechos. Una mujer en su puesto de trabajo, aporta: "...incluso hubieron... mamitas, que vinieron con sus guagüitas en brazo a trabajar y otras esperando familia..."

En 1973, Víctor lanza un sencillo con las canciones *Marcha de los trabajadores de la construcción* y *Parando los tijerales*, que grafican esta acentuada tendencia. La primera de ellas, como su título lo dice, es una marcha, con características de himno, dada las expresiones de júbilo y entusiasmo, que transmiten sentimientos positivos, como alegría y celebración.

*Federación,
Federación de la Construcción.
Trabajador,
base y cimiento de la nación.
Federación,
nuestra bandera ha de flamear
allá en la altura del tijeral,
creando patria popular.*

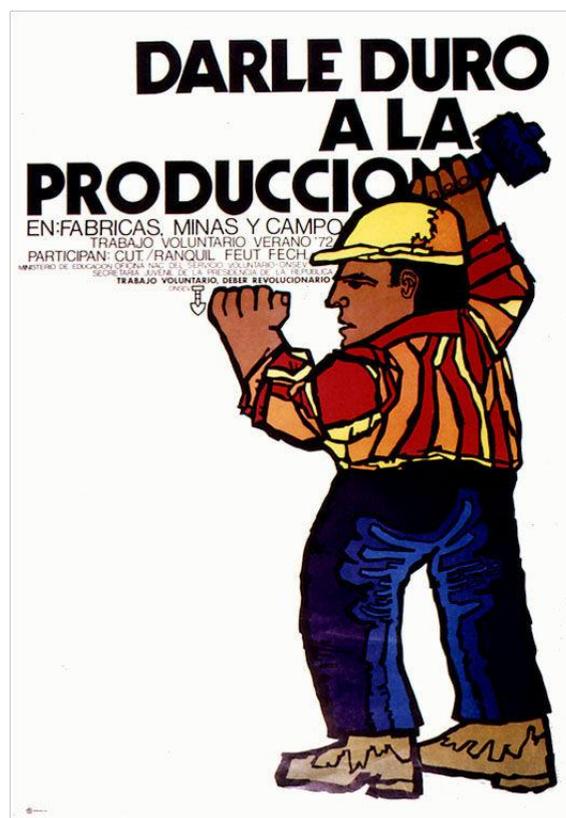
*Tomo el martillo y a golpear,
con el trabajo hay que triunfar,
con materiales de mi país
el socialismo hay que construir.
Tomo el martillo y a golpear,
con el trabajo hay que triunfar,
con nuestra fuerza y unidad,
pueblo de Chile avanza ya.*

Las metáforas ocupadas son sumamente manifiestas sobre la intención de fundir la actividad laboral del trabajador con la dirección del futuro, en este caso, de la patria. Figurando al obrero como la *base y cimiento de la nación*.

Fortaleciendo el mensaje al ocupar elementos que los identifiquen en sus faenas habituales, como el sonido ambiente de una construcción con que empieza la canción *Parando los tijerales*, una cueca en la que un albañil brinda *por el cemento y la plana... por el gramil y el martillo carpintero*, materiales y herramientas cotidianas de su trabajo; afirmando, de manera categórica, *por Chile me juego entero*, poniendo el énfasis, nuevamente, en la directa relación de su labor con los designios de la nación.

Idea reforzada en los versos *Tomo el martillo y a golpear, con el trabajo hay que triunfar, con nuestra fuerza y unidad, pueblo de Chile avanza ya*.

Reafirmando la conciencia de clase y la solidaridad entre el mundo popular, al relacionar el avance del *pueblo de Chile* con el trabajo desempeñado y la fuerza emanada de la unidad obrera.



El afiche con la consigna *Darle Duro a la Producción en fábricas, minas y campo* es elocuente en este sentido. La imagen del obrero, robusto, empuñando con decisión el martillo, calza con la estrofa mencionada: *Tomo el martillo y a golpear, con el trabajo hay que triunfar, con nuestra fuerza y unidad, pueblo de Chile avanza ya*. Además, entre las letras pequeñas del afiche se lee

Trabajo Voluntario, Deber Revolucionario, apelando a la conciencia del trabajador, su entendimiento y compromiso con la dicha venidera de Chile en directa concomitancia con su acción propia.

Propósito similar, transmite *Parando los tijerales*, en su estrofa: *Me mandaron construir una casa, una escuela, un camino, para que haya más justicia corripando mi destino*. Donde se entrelaza el trabajo de la construcción con el progreso del país, traducido en viviendas, establecimientos educacionales, infraestructura vial, todo lo cual implica una mejor calidad de vida para los sectores populares, desde donde se aprecia el sentido de clase del trabajador al alegrarse por contribuir al bienestar de sus congéneres, conciente de estar *corripando mi destino*, usando la jerga propia del obrero de la construcción. Comprendiendo que en el bienestar de los demás, está el suyo propio, es decir que en el progreso colectivo de todos (y no fragmentado del individualismo capitalista) se encuentra el fin mismo por el cual trabajar.

Fusionando, de esta manera, el porvenir particular, con el colectivo y el destino del pueblo con el de la patria, aspirando a la universalidad del mensaje y sus destinatarios; cuyo futuro, se conquista, efectivamente, luchando en el campo de batalla del trabajo y la producción.

La Población

En 1972, Víctor edita su disco conceptual *La Población*, en el que representa al mundo popular “no tradicional” con nueve canciones que giran entorno a la unidad temática que le da el título a su obra.

Como hemos revisado, el protagonismo histórico de los sectores populares, es destacado y promovido en las composiciones de Víctor; en especial, al exaltar el rol del obrero en la construcción del país, relacionando su trabajo con los destinos de la patria, incentivando la concepción de que a mayor producción, mayor bienestar social y progreso nacional. Víctor incorporará, a este protagonismo, a los integrantes del mundo popular “no convencional”; sujetos que no calzan en la categoría de obreros asalariados, por lo tanto el discurso

de trabajar duro en las fábricas y elevar la producción de la industria, no los toca de acuerdo a su realidad.

En la memoria de título "*La Población*" *Obra musical del cantautor chileno Víctor Jara, y su representación del mundo popular*, que guía gran parte de este apartado, los autores plantean en su conclusión que:

"Esta obra abarcó una temática innovadora para el momento de su creación, ya que incorpora la figura del *poblador* y de su *población* como temática central de un disco desarrollándola a través de nueve canciones. Este tema específico no había sido desarrollado por las obras de unidad temática de la NCCH y en general, tampoco en la mayoría de las creaciones del periodo, produciendo, *La Población*, una ampliación de la representación del mundo popular urbano de la época."⁵⁴

Los autores, revisan ocho obras musicales temáticas del periodo, de diversos integrantes de la Nueva Canción Chilena, y concluyen, que en todas ellas se expresó la necesidad de que los obreros asumieran un rol protagónico en la sociedad, retratando a un *pueblo movilizad*o.

Por lo que se desprende, respecto a la motivación de sus compositores, que inspirados en el pensamiento marxista en boga y apegándose, del modo más fiel a sus ideas, en el contexto chileno y latinoamericano, el protagonismo histórico, reflejado en sus obras, recae sobre el mundo popular obrero, cuyos sujetos son trabajadores asalariados de fábricas, industrias y empresas. Es decir, realizando una interpretación libre, que desde la lógica marxista-leninista, el obrero configuraría la vanguardia encargada de dirigir y movilizar al resto del mundo popular. Bajo esta mirada, los pobladores a quienes Víctor dedica este álbum, estarían determinados a seguir a los asalariados que los conducirían en esta movilización social.

Según esta lógica, el rol y la importancia que los autores de la memoria citada atribuyen a este álbum, resalta aún más, ya que Víctor no sólo incorpora en la

⁵⁴ González Javiera, Morales Danilo, Rojas Juan, Rubio Carlos, Tobar Nibaldo, *La Población Obra musical del cantautor chileno Víctor Jara y su representación del mundo popular*, Pág. 99, Santiago de Chile, s.n., presentada en UMCE para optar al título de profesor de educación musical.

escena a un nuevo componente popular, brindándole protagonismo; sino que lo hace cuando otras posturas reflejadas en la misma música guardan silencio a su respecto, sugiriéndole otra función menos relevante.

“...considerar a los obreros como los únicos representantes del mundo popular susceptibles de ser considerados sujetos históricos, resultaba extremadamente parcial.”⁵⁵

Víctor exalta al sujeto popular no tradicional, desde su rol protagónico en la creación de la población, construida a través de una toma de terreno. Para ello, se inspira en la toma de Herminda de la Victoria, llevada a cabo el 16 de marzo de 1967, como deja registrado el testimonio de una pobladora y una canción del mismo nombre en su disco.

Con lo cual Víctor, documenta en un álbum musical, un trozo de la historia del movimiento de pobladores que transformó el paisaje geográfico e histórico de Chile y Latinoamérica. Cabe destacar la utilización de diversos recursos musicales, teatrales, poéticos e históricos, que Víctor usa, conjuntamente para representar el mundo popular y para llegar a él, procurando una estrecha cercanía. En el trabajo referido, se encuentran los análisis respectivos que incorporan sonidos ambientes de gallos, perros y viento, así como el testimonio de pobladores de la toma y la participación de la actriz Bélgica Castro, que aporta su voz en la reproducción de diálogos y afirmaciones de sujetos populares al interior de las canciones. Todos estos elementos, fortalecen el trabajo discográfico y lo presentan como una muestra vanguardista para la época.

⁵⁵ Salazar Gabriel y Pinto Julio, Historia contemporánea de Chile, Tomo II, Pág. 96, Santiago de Chile, LOM 1999.



En la carátula del disco abordado, editado por el sello DICAP, se presentan a dos niñas, su imagen esta en blanco y negro, como sucedía con *Pongo en tus Manos Abiertas*, transmitiendo la sórdida pobreza, ausente de colores, sus miradas apagadas expresan tristeza, resignación, desdicha. Imagen tosca y a la vez enternecedora, al recurrir a la infancia y la femineidad, transfiriendo sobrecogimiento por la inocencia, indignación por la miseria y la injusticia. Remeciendo la conciencia y movilizando los sentimientos, el áspero cuadro contrasta con la colorida imagen de una mariposa que, en su simbolismo universal, encarna la metamorfosis, ya visualizada en anteriores creaciones musicales de Víctor. Representándose la necesidad de cambio y mayor libertad, a la vez la valentía requerida para emprender las transformaciones en este proceso de crecimiento.

Si pensamos la vida de la mariposa como etapas, diríamos que el huevo sería el principio, el nacimiento de alguna idea o proyecto, el capullo, el desarrollo de este proyecto y la mariposa, en este caso, es el producto, el logro del proyecto, ya sea consumado o ofreciendo sus primeros frutos.

Esta realidad esta cambiando, es lo que sugiere el conjunto visual del disco, ya que los sectores populares asumen participación y modifican su condición de sin techo a pobladores en su tomada población, con todas las variaciones que esto implica en el bienestar de sus vidas.

En la memoria citada, se divide la génesis de la población en dos partes semi-cronológicas. Una parte, compuesta por las cuatro primeras canciones, donde *se describe la situación de los pobladores, sus precarias condiciones de vida y sus deseos de vivir en un lugar digno*, hasta el momento mismo de la toma.

Otra parte, compuesta por las últimas cinco canciones refleja la población en desarrollo, hasta consolidarse como tal.

En la primera parte, se destaca para este análisis, la organización y unión de los pobladores, que fortalecidos en conjunto, efectúan victoriosamente la toma de terrenos, tejiendo los lazos de solidaridad, que permitirán, eventualmente, a futuro, desarrollar la conciencia de clase.

En la segunda parte, destacan la mención de sujetos populares, hasta ahora ajenos al protagonismo exclusivo del proletariado, en la música. En la canción *La carpa de las coligüillas*, Víctor realiza un diálogo con un grupo de mujeres que ejercen la prostitución al interior del terreno tomado. Sugiriendo que el beneficio de un suelo donde habitar, implica un trabajo colectivo, en el que todos deben participar.

*Compañera coligüilla,
siempre dispuesta a farrear,
aquí las farras son menos
y los trabajos son más.*

Manifestando un trato de igual a igual, al dirigirse a la mujer prostituta como *compañera coligüilla*, llamándole la atención en cuanto es una necesidad colectiva, el que se sumen, todos, al trabajo comunitario para fortalecer y consolidar el terreno tomado como una población propiamente tal.

De modo similar, en la canción *El hombre es un creador*, se describe a un poblador, empleado en diversos oficios, que se empodera en base a la unión con sus semejantes.

“Otro personaje que aparece en el disco es el ‘maestro chasquilla’, el típico factótum chileno, el hombre que, sin educación formal aprende mecánica, carpintería, a construir una casa, a mantener las fábricas en funcionamiento. ‘El hombre es un creador’, con su alegre melodía que se toca con un papel y un

peine, parece resumir la esencia de esa habilidad para sobrevivir contra toda adversidad...”⁵⁶

En la supervivencia contra la adversidad, este maestro chasquilla se hermana con sus iguales, enfrentando en conjunto los abusos padecidos bajo el trato brindado por los poderosos, señalando en su estrofa final:

*Aprendí el vocabulario
del amo dueño y patrón,
me mataron tantas veces
por levantarles la voz.
Pero del suelo me paro
porque me prestan las manos,
porque ahora no estoy solo,
porque ahora somos tantos.*

Víctor Jara, también en este periodo, 1971 – 1973, mantiene la categoría Retrato Popular, de la clasificación según temática, con un alto puntaje, 19%. Realizando la crónica de las coligüillas, el maestro chasquilla y demases del disco. Si a esta categoría se le suma el 23% de la categoría Picardía, que se refiere a las diabluras de estos mismos sujetos, paisajes e historias populares, retratadas, se obtiene un 42% para el periodo señalado. Con lo que se evidencia la permanencia de este eje articulador en el relato y fundamento de su creación musical.

En ambas canciones: *La carpa de las coligüillas* y *El hombre es un creador*, están presentes las ideas del trabajo colectivo y la solidaridad de clase, representadas en personajes populares “no tradicionales”, que desde su protagonismo en las actividades comunitarias contribuyen al bienestar social y al progreso del país como terminará de clarificarse en la última canción del disco.

⁵⁶ Op. Cit., Jara Joan, Pág.

La marcha de los pobladores es, prácticamente, un himno a la ocupación, donde Víctor, expresando entusiasmo y transmitiendo sentimientos positivos como la alegría, carga su texto de triunfalismo y de un fuerte sentido propagandístico, al fusionar la labor, en esta ocasión del poblador, con el progreso de la UP, y al fundir los destinos de la casa obtenida con el bienestar de los hijos y de la nación en general.

*Poblador, compañero poblador
con las banderas del gobierno popular.*

*Poblador, compañero poblador
por los hijos por la patria y el hogar.*

*Poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti.*

*Con techo abrigo y pan,
marchemos juntos al porvenir.*

De esta manera, Víctor exalta el protagonismo histórico de los pobladores, dentro de los cuales se encuentran prostitutas y maestros chasquillas, por nombrar los ejemplos vistos en este análisis, aspirando al protagonismo universal del mundo popular, sin predilecciones: *Poblador, compañero poblador, ahora la historia es para ti.* Valorando, en igualdad de condiciones, las creaciones populares emanadas del trabajo asalariado e informal. Todo lo cual suma beneficios para el gobierno popular y la dinámica de la acumulación de fuerzas que sustenta el proceso revolucionario democrático en Chile.

La cosa va pa' delante y no piensa recular.

“Era preocupante para la derecha ver la capacidad creadora y la sensibilidad de los artistas de izquierda comprometidos con el gobierno de Allende. Se daban cuenta de cuan poderosas podían ser las canciones y les intranquilizaba la capacidad de movilización que la NCCh podía desplegar en la cultura popular. Los numerosos actos culturales que involucraban a trabajadores,

estudiantes, empleados, dueñas de casa, etc., las invitaciones dirigidas a los sectores populares a sentirse protagonistas de la historia y la denuncia persistente de las estrategias de la derecha, que definían como subversivas o golpistas a través de sus creaciones, resultaron hechos alarmantes para la oposición al gobierno de Salvador Allende.”⁵⁷

Las dos grandes aristas que articulan la creación musical de Víctor Jara, de manera más directa con el proceso histórico, y que, por ende, le dan la denominación a los dos capítulos mayores de este trabajo, es decir, la Denuncia y la Esperanza, están contenidas y conectadas en la cita referida. Tanto la Esperanza, como invitación a participar del Gobierno Popular y exhortación a trabajar por fortalecerlo, con lo cual los sectores populares adquieren conciencia de su protagonismo histórico, y la Denuncia, como queja por la precariedad de la vida popular y la indefensión del pueblo, expuesto a los abusos de los poderosos, que en este contexto, además, adquieren conductas sediciosas, acusadas también en la creación musical de Víctor, se entrelazarán, hacia este periodo, como componentes y expresiones, del dinamismo y la reciprocidad entre causa-consecuencia, del clima de polarización y confrontación político-social que comienza a vivirse de forma explícita y radical en el país.

Las composiciones de Víctor hacia el año 1973, con la misma elocuencia con que se trenzaban con el desenvolvimiento histórico en años anteriores, ahora, formarán parte del desarrollo y del ambiente confrontacional de politización vivido en la sociedad. La apelación a la participación del pueblo y su protagonismo histórico, en contribución al Gobierno Popular, fortaleció la conciencia de clase entre los sectores populares, lo cual influyó en que éstos tomaran una posición comprometida, clara y definida en el espectro político y social que tendía a confluir hacia dos grandes bandos opuestos entre sí, asumiéndose una postura ideológica determinada.

⁵⁷ Rolfe Claudio, La nueva canción chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende, Pág. 12, Actas del III congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular...

“Bueno, ya cantamos algunas canciones de los que están arriba, algunas canciones de los que están abajo y algunas canciones también para los que están al medio, pero yo creo que llegó el momento de cantar una canción para aquellos que no están en ninguna parte. En Chile, nosotros decimos (...) a las personas que no tienen gusto a na’ o que no están en ninguna parte, les decimos que no son ni chicha ni limoná.”⁵⁸

En el último concierto de Víctor, del que se tenga registro, presentado en Agosto de 1973, en Lima, Perú, éste expone al presentar su canción *Ni chicha ni limoná*, la necesidad urgente, empujada por la realidad del momento, de tomar una decisión y asumir una posición concreta respecto al proceso histórico revolucionario por el que atraviesa Chile, increpando a los elementos neutrales de la sociedad, con un emplazamiento a abandonar su ambigüedad.

*Arrímese más pa’ aca,
aquí donde el sol calienta,
si uste’ ya está acostumbrao
A andar dando volteretas
y ningún daño le hará
estar donde las papas queman.*

*Usted no es na’.
No es chicha ni es limoná,
se lo pasa manoseando,
Caramba, zamba su dignida’.*

Junto con tomar la decisión de asumir una postura clara y definida, ubicándose en uno de los bandos confrontados, configurados en la dinámica social experimentada, caracterizada por una marcada politización, amplios sectores de la sociedad, escogen por igual, marchar sin retorno por los ideales compartidos y representados en su resolución.

⁵⁸ Jara Víctor, Habla de Ni Chicha Ni Limoná’, videograbación, Lima...



La consigna del afiche, *La revolución no la para nadie*, se condice con una de las frases de la canción citada: *y si uste' no está de acuerdo es cuestión de uste' no má'.* *La cosa va pa' delante y no piensa recular*, las cuales enfatizan la tendencia del periodo de continuar a toda costa por el camino emprendido en Chile. Decisión nacional, de un amplio sector del país, representada en las arboladuras de las banderas patrias, empuñadas y agitadas con euforia en el afiche, transmitiendo la potencia de esta convicción.

Gángsters de la sedición.

Con composiciones dedicadas a los sectores populares, que los incitan a la esperanza, otras, como *Ni chicha ni limoná'*, destinadas a *quienes titubean en un momento de decisiones fundamentales*; sólo basta referirse a aquellas creaciones musicales de Víctor, que apuntan a los sectores sociales residentes en los “barrios altos”, que en el clima descrito se vuelcan a la protesta contra el Gobierno Popular, mediante cacerolazos, paros, como el de los camioneros y otras acciones que comienzan a rayar en lo sedicioso. Un claro ejemplo al respecto, es expuesto, de manera notable, por el historiador Claudio Rolle, en uno de sus trabajos ya citados, el cual es remitido a continuación.

“V́ctor Jara representa un caso paradigmático del cambio en la contribución musical de la Nueva Canción Chilena al gobierno de la Unidad Popular. En efecto, no rehúye los temas contingentes y así lo muestra el vals *El desabastecimiento*, que se edita en el álbum *No volveremos atrás*, de 1973, en que fustiga con decisión y sarcasmo a la derecha que considera responsable del desabastecimiento y de conspiración. El texto es elocuente: “Señores voy a contarles lo del desabastecimiento que causa tanto tormento a gente tan refinada” explicando “se quejan de que no hay nada, que no soportan las colas, cuando quieren juntar rabia golpean las cacerolas” en abierta referencia a lo que entonces se había convertido en símbolo de la oposición al gobierno. El tono sarcástico de este vals se hace evidente en las estrofas culinarias en las que Jara entrega recetas para tolerar el desabastecimiento: “Aunque no soy erudito en el arte culinario, voy a darles una receta señoras del barrio alto: se toman tres miguelitos, se revuelven con linchacos y en salsa de karateca se lumpenea un buen rato” pasando luego a las alusiones más precisas y personales: “que no le falte el aliño, Vilarines y Sofofas, trece gramos de Hasbún para darle cuerpo a la sopa, y como plato de fondo osobuco a la Garsena con papitas Freitaditas y huevitos del Dunny Edwards”. La estrofa final es categórica en su ironía pues señala “usted que inventó la dieta y come a la americana, que se come a la familia Barros Luco y Barros Jarpa, como tiene neurastenia por cuestiones de comida, cuando recete otro paro, también pare la cocina.”⁵⁹

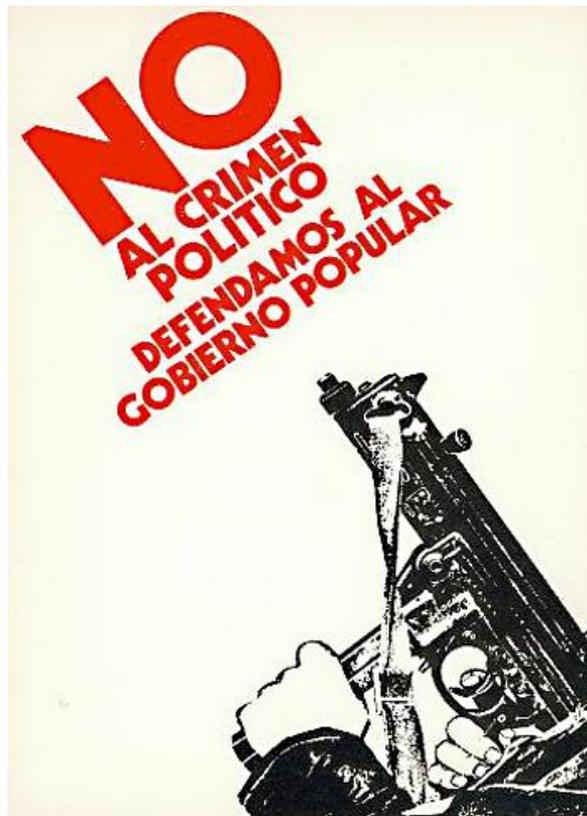
Como sugiere Rolle, en el trabajo mencionado, *en esta misma corriente se puede situar su satírica adaptación de «Little Boxes», de Malvina Reynolds, con el título de «Las casitas del barrio alto» en la que combina el sarcasmo con la denuncia y la crítica social.*

*Y el hijito de su papi,
luego va a la universidad
comenzando su problemática
y la intrínquilis social.*

⁵⁹ Rolle Claudio, La Nueva Canción Chilena. El proyecto popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende, Págs. 8-9, en Revista Electrónica de historia...

*Fuma pitillos en Austin mini,
juega con bombas y con política,
asesina generales,
y es un gángster de la sedición.*

La canción incluida en su disco de 1971, alude en sus estrofas finales al atentado que causó la muerte al Comandante en Jefe del Ejército, René Schneider, perpetrado, el 22 de Octubre de 1970, por un grupo de ultraderecha, en el que figuraban militares, ex-uniformados y estudiantes universitarios. Dado su apego a la constitución y la legalidad, lo cual respaldaría la asunción de Allende a la presidencia, el General Schneider se convertía en un obstáculo a los intereses conspirativos de la CIA, que financió la acción ejecutada por elementos facciosos de la oposición a la Unidad Popular. En el periodo intermedio entre la victoria electoral de Allende y la ratificación del triunfo por el Congreso, la intentona de secuestro devino en el asesinato del General Schneider, que opuso resistencia armada a sus captores, quienes respondieron a su fuego, impactándolo con tres balas que le ocasionaran la muerte el 25 de Octubre de 1970.



El afiche expresa la condena ante estas asonadas conspirativas con la clara consigna *No al crimen político Defendamos al gobierno popular*. Mensaje que podemos ejemplificar en la acción perpetrada contra el General Schneider que conllevó su muerte. Crimen de carácter político, por las garantías prestada a la legalidad, dada la postura constitucionalista del alto militar, que implicaría el resguardo de la llegada de Allende a la presidencia por parte de las Fuerzas Armadas. El cartel contrasta con el exuberante colorido visto en otros afiches propagandísticos del Gobierno Popular, esta vez, la metralla empuñada es graficada en negro, color simbólico de la muerte, y en cuya dirección de puntería se destaca la consigna en letras rojas, sugiriendo la sangre derramada.

“Resulta, también, que en estas casitas de barrio alto, que están en lomas, se concentran otro tipo de gente mala. En mi país mataron a un hombre, al cual, yo creo que, los chilenos le debemos, en gran parte, el triunfo del cuatro de Septiembre, al General René Schneider, y se descubrió que muchas de estas gentes que intervinieron, por supuesto... por supuesto, no directamente, eran de estas casitas.”⁶⁰

Al presentar la canción, en su recital de México en 1971, Víctor se remitía a denunciar a los autores intelectuales del crimen, mientras que para el año 1972, en su concierto en La Habana, Cuba, con mayores antecedentes, al respecto, acusaba a los autores materiales con un tono desafiante.

“Así como estos señores, dicen que hay que vestir con prolén y tener un Peugeot, bueno... así también manejan las universidades como lugares para los más privilegiados y para sus hijos. Cuando en Chile se mató, al Comandante en Jefe del Ejército, Comandante General René Schneider, se descubrió más adelante, que algunos de los hechores físicos habían sido alumnos de la Universidad Católica. Imagínense, ahí se cobijan. Ahí están todavía; pero de ahí los vamos a sacar también.”⁶¹

⁶⁰ Jara Víctor, *Las casitas del barrio alto*, disco compacto Víctor Jara en México...

⁶¹ Jara Víctor, *Las casitas del barrio alto*, disco compacto *Habla y Canta*, WARNER Music, 2001.

La canción *Las casitas del barrio alto*, nos permite de esta manera, apreciar en el tiempo, a través de las introducciones realizadas por Víctor en sus presentaciones, el grado de confrontación ascendente, en relación a la defensa de los derechos y los ánimos de justicia, que envuelven a la sociedad chilena, evolucionando desde la aguda denuncia hacia el apercibimiento. ...*de ahí los vamos a sacar*.

Claudio Rolle, en otro de sus trabajos, describe las múltiples funciones cumplidas por el grupo de músicos simpatizantes y militantes de la Unidad Popular, entre los que destaca a Víctor Jara, señalando que esta agrupación: “También respondió a la contingencia con canciones que comentaban combatidamente las incidencias de la política nacional asumiendo tonos decididos en la denuncia, la sátira e incluso la advertencia...”⁶²

Con lo que se evidencia que la polarización social penetra todos los ámbitos de la realidad, expresándose en la politización de los artistas, como se menciona en la cita, cuestión que vemos ejemplificada, en la recíproca comunicación entre el proceso histórico y la creación musical de Víctor Jara.

Yo no quiero la patria dividida

“Víctor no sólo apoyo a la Unidad Popular con sus canciones y las presentaciones con que las salpicó, sino que por primera vez en su vida y por sugerencia de Eliana pronunció discursos políticos. No era el momento de echarse atrás y decir: «No, no puedo. Soy un artista, no un político». Víctor se ponía muy nervioso, pues no estaba acostumbrado a ese tipo de oratoria, pero estaba dispuesto a hacer cuanto pudiera ser útil, y con su estilo espontáneo explicó por qué era necesario apoyar a cualquier precio al gobierno de la Unidad Popular e impedir que la oposición reaccionaria derrocará a Allende

⁶² Rolle, *Del Cielito Lindo al Gana la Gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile*, Pág. 13...

antes de que concluyera su mandato presidencial. Había que detener el rápido desarrollo del fascismo en Chile.”⁶³

Una manifestación de la politización vivida hacia 1973, en la vida de Víctor, está precisada en los discursos de definido corte político, que comienza a pronunciar por primera vez en su carrera hacia esta fecha. La abrupta novedad que Víctor introduce a sus quehaceres se ve impulsada por el apremio de frenar el fascismo que, en la mentalidad de las izquierdas del periodo, es visualizado como una conspiración de la extrema derecha para conquistar el poder a toda costa.



El poeta chileno, comunista, Pablo Neruda, que había incentivado, en Víctor y los artistas nacionales del periodo, el realce heroico de figuras populares a través de su obra escénica *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, tras convertirse en el segundo compatriota y tercer latinoamericano en recibir el Premio Nobel de Literatura en 1971, acrecentó su relevancia e influencia, sobre el mundo artístico chileno, en especial.

Víctor fue el encargado de dirigir el homenaje oficial realizado al poeta el 5 de Diciembre de 1972, en el Estadio Nacional, tras su regreso al país.

⁶³ Op. Cit., Jara Joan, Pág. 348.

Neruda, portador de la experiencia del proceso revolucionario y dictatorial español, y a la luz de los acontecimientos noticiosos del país, advirtió sobre los peligros de la guerra civil que se cernía sobre los hombros de Chile.

El 26 de Mayo de 1973, en una aparición en Televisión Nacional, el poeta reitera su recordatorio sobre los horrores padecidos por el pueblo español durante la guerra civil y advierte las intenciones de algunos chilenos, de arrastrar al país al mismo tipo de choque. En este mensaje, realizado en un tono apremiante, llama a los artistas e intelectuales de Chile y del extranjero a alertar al pueblo del verdadero peligro de un asalto al poder por parte de los fascistas, para hacerle comprender lo que una guerra civil significaría, realmente, en términos de sufrimiento humano.

Todo el movimiento cultural respondió al llamado de Neruda, se organizaron exposiciones y en la Plaza de la Constitución se celebró una maratón cultural al aire libre. *Duró varios días y asistieron cientos de artistas, poetas, grupos de teatro y de danza, músicos y conjuntos musicales. Además de actuar como cantante, la contribución de Víctor consistió en dirigir para el canal nacional de televisión una serie de programas que respondían a la advertencia requerida, apoyada en material documental de la Alemania nazi y la guerra civil española.*

*Yo no quiero la patria dividida,
ni por siete cuchillos desagrada,
quiero la luz de Chile enarbolada
sobre la nueva casa construida.*

*Yo no quiero la patria dividida,
cabemos todos en la tierra mía
y que los que se creen prisioneros
se vayan lejos con su melodía.*

*Siempre los ricos fueron extranjeros
¡Que se vayan a Miami con sus tías!*

*Yo no quiero la patria dividida,
se vayan lejos con su melodía.*

*Yo no quiero la patria dividida,
cabemos todos en la tierra mía.*

*Yo me quedo a cantar con los obreros
en esta nueva historia y geografía.*

En el texto de Pablo Neruda, adaptado y musicalizado por Víctor, respondiendo al llamado del poeta, se hace patente la intención primordial, de evitar la guerra civil, exponiendo reiteradamente *Yo no quiero la patria dividida, cabemos todos en la tierra mía*, alertando sobre el sufrimiento derivado de esta realidad latente, con la metáfora de la patria desangrada. Además, ante la eventual imposibilidad de compatibilizar los anhelos nacionales, el texto pretende desviar la confrontación evitando la opción del enfrentamiento, al declarar que *Siempre los ricos fueron extranjeros ¡Que se vayan a Miami con sus tías!* Incitando a quienes se creen prisioneros a irse lejos de este lugar que perciben como una cárcel. Sugiriendo recurrir a la opción tomada por algunos integrantes de la clase alta que se embarcaron en cruceros y abordaron, raudos, los aviones hacia el extranjero al conocer el triunfo de Allende. Opción que se mantuvo e incrementó al transcurrir del Gobierno Popular, donde la irrupción y desbordamiento social tensionó, aún más, el clima vivido en el país, acentuando el impulso aristocrático por escabullirse de la desagradable y peligrosa situación nacional.

Cabe destacar, que la opción para evitar el enfrentamiento es que la clase alta acepte habitar la gran casa construida con todas las normas de convivencia que su residencia implica, o bien se retire de ella y busque en el exterior la vivienda que le complazca. En ningún caso se insinúa que una alternativa sea el retroceso, o la negociación de los objetivos, del pueblo.

El título, *Aquí me quedo*, es manifiesto de esta determinación sin retorno analizada anteriormente. *Yo me quedo a cantar con los obreros en esta nueva historia y geografía*, expresa con firme convicción, la decisión asumida. La guerra civil se pretende evitar, no ingenuamente; sino sobre la

base de principios intransables, avalados legalmente por la fuerza y el derecho de la mayoría ciudadana que comparte el curso del proceso democrático y revolucionario chileno. No obstante, la presión de las masas sólo es efectiva en un sistema democrático, real, el cual implica el juego limpio y el respeto de la ley, quebrado por el desborde social, cuyas radicales demandas en tiempo y profundidad sobrepasan el burocrático funcionamiento de las instituciones, y además, por las acciones sediciosas a las que se vuelcan los poderosos y un gran número de opositores al gobierno, al ver amenazado el status quo que sustenta el sistema de vida al que adhieren.



El afiche con la consigna *No a la guerra civil*, encarna en el rojinegro la sangre y la muerte, siendo elocuente respecto de la adhesión del mundo artístico al llamado imperioso de Neruda que, como máximo referente cultural chileno con importantísimos galardones internacionales, poseía la agudeza de detectar las necesidades culturales del momento e influenciar a los artistas e intelectuales por los propósitos requeridos. Víctor responde, como ha sido señalado, desde diversos flancos de acción, siendo la composición de *Aquí me quedo*, su más representativa respuesta a la convocatoria nerudiana.

Esta pieza musical abre el disco póstumo, *Tiempos que Cambian*. Álbum inconcluso, editado en el extranjero en 1974, en el que se publican las últimas creaciones musicales de Víctor, las cuales transmiten los ánimos imperiosos por contrarrestar lo que comenzará a vislumbrarse como inevitable.

Laborando el comienzo de una historia, sin saber el fin

“Víctor tuvo la suerte de escapar varias veces de las agresiones de las bandas de Patria y Libertad cuando permaneció fuera hasta altas horas de la noche. (...) En otra ocasión en que nos dirigíamos al centro en la citroneta tuvimos que parar en un semáforo en rojo en la Avenida Colón, junto a un enorme Chevrolet de color azul claro. El conductor miró de costado, reconoció a Víctor, se inclinó para sacar un enorme cuchillo de la guantera y lo esgrimió ante nosotros, con el rostro demudado por el odio. Cuando el semáforo pasó al verde y los coches de atrás hicieron sonar las bocinas, el hombre arrancó con un espectacular chirrido de neumáticos. Eso sucedió a plena luz del día. (...) Incidentes de ese tipo ocurrían diariamente.”⁶⁴

Joan Jara, en su libro citado, describe el clima de odiosidad vivido en 1973, relatando las tentativas de agresiones y amenazas de muerte que recaían, a diario, sobre Víctor.

El recuerdo, pseudo-anecdótico, de aquella ocasión en que interpretó *Preguntas por Puerto Montt* frente a un público acomodado, debiendo huir del lanzamiento de objetos e insultos de los enardecidos oyentes, pasaba a formar parte, de un recurrente abanico de situaciones similares, que ahora, abandonaban el tono de chascarrillo, adquiriendo un acento preocupante, al variar de una reacción cuasi-espontánea de molestia, a la persecución y el hostigamiento, muchas veces planificado, hacia su persona.

El fantasma de la sedición, percibida a nivel nacional, se manifestaba directamente en la vida particular de Víctor Jara.

En 1970, Miguel Ángel Aguilera, de 18 años, militante comunista, miembro de las Brigadas Ramona Parra, fue asesinado en una manifestación contra la violencia, por el disparo de un policía de civil mezclado con la multitud. Víctor compuso en homenaje a Miguel Ángel Aguilera, su canción *El alma llena de banderas*, captando el fervor social del masivo funeral, cargado de furor y

⁶⁴ *Ibíd.*, Págs. 357-358.

determinación por el asesinato, expresando *el sentido de una lucha épica en la que hay que afrontar incluso la muerte*.

Hacia mayo de 1973, acontecía una situación similar, José Ricardo Ahumada Vázquez,⁶⁵ de 22 años, un joven obrero de la construcción, al que Víctor había conocido en las campañas parlamentarias de marzo, fue asesinado por una bala, al parecer disparada desde la sede central del Partido Demócrata Cristiano, mientras marchaba en una manifestación pacífica contra la violencia y el terrorismo de derecha, dejando a su esposa e hijo.

“Víctor se sintió muy afectado por su muerte. Había visto al joven trabajar con gran entusiasmo y dedicación, había conocido a su esposa y su familia y percibido la atmósfera que reinaba en su hogar. Imaginando sus pensamientos íntimos, Víctor escribió la canción «Cuando voy al trabajo» para Roberto Ahumada, una canción de amor con una premonición de muerte. La canción también expresaba los sentimientos de Víctor.”⁶⁶

La comparación de estas historias, de caracteres semejantes, a través de la conversión a canciones que realiza Víctor de ellas, expresan un apremio agravado hacia el año 1973.

Mientras la canción *El alma llena de banderas*, compuesta en 1970, culmina con la estrofa: *Aquí hermano aquí sobre la tierra, el alma se nos llena de banderas que avanzan contra el miedo. Avanzan, venceremos*. La canción *Cuando voy al trabajo*, del disco póstumo, compuesta hacia mediados de 1973, culmina cada estrofa con la frase: *Laborando el comienzo de una historia, sin saber el fin*. La convicción potente de los tres *Venceremos* finales, a viva voz, contrasta con la expresión melancólica del *Laborando el comienzo de una historia, sin saber el fin*.

Víctor adquiere conciencia directa sobre los peligros del fascismo, alertados por Neruda, vividos en persona a través de las intenciones de agresión y las amenazas de muerte referidas. Del mismo modo, a través de su entorno

⁶⁵ Mencionado, por Joan Jara, en su libro, como Roberto Ahumada.

⁶⁶ *Ibíd.*, Pág. 350.

cercano, comienza ya, a experimentar el sufrimiento humano, ocasionado por las acciones sediciosas y conspirativas agitadas por la ultra-derecha. Estas experiencias configuran los sentimientos y sensaciones transmitidas en sus últimas composiciones.

Vientos del Pueblo

“Compañero Salvador Allende:

Ha llegado el momento en que la clase obrera organizada en la Coordinadora Provincial de cordones industriales, el Comando Provincial de Abastecimiento Directo y el Frente Único de Trabajadores en Conflicto ha considerado de urgencia dirigirse a usted, alarmados por el desencadenamiento de una serie de acontecimientos que creemos nos llevará no sólo a la liquidación del proceso revolucionario chileno, sino, a corto plazo, a un régimen fascista del corte más implacable y criminal.

Antes, teníamos el temor de que el proceso hacia el Socialismo se estaba tranzando para llegar a un Gobierno de centro, reformista, democraticoburgués que tendía a desmovilizar a las masas o llevarlas a acciones insurreccionales de tipo anárquico por instinto de preservación.

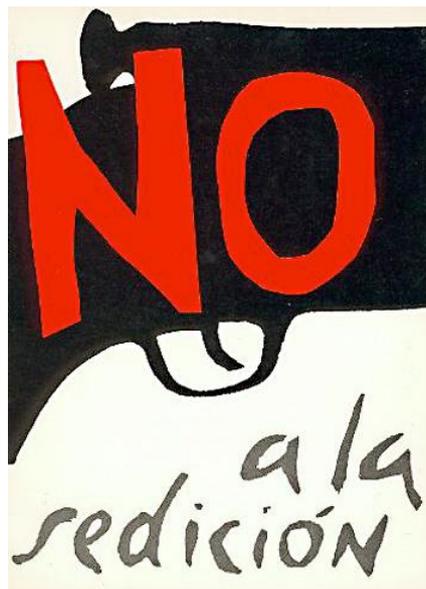
Pero ahora, analizando los últimos acontecimientos, nuestro temor ya no es ése, ahora tenemos la certeza de que vamos en una pendiente que nos llevará inevitablemente al fascismo.”⁶⁷

El texto pertenece al encabezado de la carta que la Coordinación Provincial de Cordones Industriales envió al Presidente Salvador Allende, el 5 de Septiembre de 1973, seis días antes del golpe de estado. En sus líneas se hace patente la nitidez analítica sobre el proceso histórico, realizada por esta organización social.

⁶⁷ Carta de la Coordinación Provincial de los cordones industriales al Presidente Salvador Allende, el 5 septiembre de 1973, en Gaudichaud Franck, Poder Popular y Cordones Industriales: testimonios sobre el movimiento popular urbano 1970 – 1973, Pág. 453, LOM, Santiago de Chile, 2004.

Del fragmento del documento citado, se evidencia que un grupo de la sociedad, no sólo prevé la posibilidad de un asalto fascista, sino que, además, expone el hecho, dada la situación, como una realidad a acontecer: ...*analizando los últimos acontecimientos... tenemos la certeza de que vamos en una pendiente que nos llevará inevitablemente al fascismo.* Se desprende, también, del balance nacional realizado, que la eventualidad de una guerra civil ya es una realidad en pleno desarrollo, que al situarla en la *pendiente* mencionada, avanza con igual rumbo ineludible.

Al asalto fascista que es percibido como un hecho, por algunas partes del cuerpo social, se suma el agravante de la actividad conspirativa de los sectores ultra-derechistas y facciosos de la oposición que, como señalábamos con anterioridad, reciben cuantiosos recursos financieros, materiales y logísticos, construyendo la resolución golpista.



En 1972, el presidente Salvador Allende, solicitó al pintor José Balmes la realización de un gran lienzo, con tal de exhibirlo de fondo en un escenario, para una manifestación en la que el gobernante brindaría un discurso. El artista, contribuyente del Gobierno Popular, aceptó inmediatamente y envió un boceto en el que se leía *No a la sedición*. El presidente le comunicó, tras agradecerle, que el mensaje era demasiado fuerte solicitándole una modificación. El lienzo final lo constituyó la figura de un arma y un gran *No*.

Hacia 1973, el mandatario vuelve a llamar a Balmes requiriendo, ahora sí, la confección del diseño original que éste le presentase tiempo atrás, con la imagen del arma y la frase *No a la sedición*. El artista accede, no obstante hace la salvedad al presidente de que quizás ya sea demasiado tarde.

Estos son los pormenores de la historia que el pintor José Balmes revela al referirse al afiche de su autoría presentado en la parte superior de la página.

El cartel político exalta, como en ilustraciones previas, el rojo y negro, simbólicos de la sangre y la muerte, atributos representativos de la amenaza militar a través del uso del arma de fuego del cuadro artístico.

Tanto este afiche como la carta analizada, expresan las ideas y reflexiones de un sector social, para el que las consecuencias de la escalada sediciosa fascista, a la luz de los acontecimientos, era una realidad consumada.

En esta línea de pensamiento se inscribe Víctor, con las composiciones *Vientos del Pueblo* y *Manifiesto*. Su compañera Joan, en su libro, se refiere al carácter profético de la primera y comenta respecto de la segunda, que en el transcurso de la composición de ésta, ella *sabía que Víctor estaba escribiendo su testamento*.

“Las huellas de ese trasfondo supersticioso y la sensibilidad a lo mágico acompañarían a Víctor a lo largo de toda su vida, ya fuera en pequeñeces, (...) o en cuestiones más importantes, como una extraña sensación premonitoria, casi una clarividencia.”⁶⁸

*De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera,
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras.*

*Los que quieren dividir
a la madre de sus hijos*

⁶⁸ Op. Cit., Jara Joan, Pág. 56.

*y quieren reconstruir
la cruz que arrastrara Cristo.*

*Quieren ocultar la infamia
que legaron desde siglos,
pero el color de asesinos
no borrarán de su cara.*

*Ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.*

*Ahora quiero vivir,
junto a mi hijo y mi hermano,
la primavera que todos
vamos construyendo a diario.*

*No me asusta la amenaza,
patrones de la miseria.
La estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.*

*Vientos del pueblo me llaman,
vientos del pueblo me llevan,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.*

*Así cantará el poeta
mientras el alma me suene
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre.*

Esta canción recoge la sensibilidad del momento en que se palpan los ánimos sediciosos puestos en curso, percibiéndose por algunos integrantes del cuerpo social, entre ellos Víctor, su actuar conspirativo inminente; ante lo cual, debe recurrirse a una alerta imperiosa y directa, comunicada sin tapujos. Así se efectúa, en la primera estrofa, esta advertencia urgente: *De nuevo quieren manchar mi tierra con sangre obrera, los que hablan de libertad y tienen las manos negras*. Graficando, por medio de estas *manos negras*, los actos conspirativos que las han teñido de este tono; color vinculado a la muerte, con el que se ilustraron las imágenes de metralletas empuñadas y armas de fuego, en los carteles contra el crimen político y la sedición.

Se desprende, además, de la frase *De nuevo quieren manchar mi tierra con sangre obrera*, que se pretende incurrir en la repetición de este derramamiento. La sugerencia sobre la reiteración de este proceder es evidenciada, en la tercera estrofa, al señalar que: *Quieren ocultar la infamia que legaron desde siglos, pero el color de asesinos no borrarán de su cara*, desnudando el histórico accionar conspirador en contra del mundo popular, que involucra crímenes como la matanza, lo cual está ejemplificado en la sangre obrera derramada.

Cabe señalar, que de las ocho estrofas que integran esta canción, siete pertenecen a la completa creación de Víctor; mientras una de ellas es tomada del poema *Vientos del pueblo me llevan*, de Miguel Hernández, de quien Víctor había musicalizado con anterioridad su texto *El Niño yuntero*, siendo incluida en la composición, modificándole tan solo una palabra.

El libro *Viento del Pueblo*, que contiene la estrofa y el poema señalado, fue escrito por Hernández, años antes de su muerte, hacia finales de la Guerra Civil Española, mientras combatía en el bando republicano. Las frases ocupadas, son los versos con que Hernández abre su poema, lectura a la cual Víctor, posiblemente, recurrió motivado por la influencia de Neruda y la búsqueda personal de un referente, compatible, que iluminase su actuar, en los comprometidos tiempos que vivía. Los versos con que Hernández finaliza su poema son los siguientes:

*Si me muero, que me muera
con la cabeza muy alta.
Muerto y veinte veces muerto,
la boca contra la grama,
tendré apretados los dientes
y decidida la barba.*

*Cantando espero a la muerte,
que hay ruiseñores que cantan
encima de los fusiles
y en medio de las batallas.*

En un análisis interpretativo libre, es probable pensar que el uso de aquella única y primera estrofa del poema señalado, incluida en la canción titulada de forma homónima a la oda, fuese el rastro intencionado dejado por Víctor para conectar con el poema de Hernández y las emociones implicadas, potenciando la transmisión de sentimientos y sensaciones, (sobre todo aquellas emociones vinculadas a la propia muerte, que eventualmente importunaban su pensamiento, dadas las intenciones de agresión y amenazas a su vida ya mencionadas) y fortaleciendo la idea de la reincidencia de la infamia sobre el sangramiento del pueblo y la lírica.

Ante la importuna idea de la muerte, los conatos de agresión y las amenazas a su vida; Víctor exclama con firmeza y convicción: *No me asusta la amenaza, patronos de la miseria. La estrella de la esperanza continuará siendo nuestra.* Sólida convicción, expresada por igual en su canción *Manifiesto*, en las frases: *...que el canto tiene sentido cuando palpita en las venas del que morirá cantando las verdades verdaderas*; declarando, con aires premonitorios, que hasta el momento de su muerte seguirá fiel a sus principios y pensamientos. Posiblemente, inspirado de manera directa, en particular, por las estrofas iniciales y finales del poema de Hernández, Víctor concluyese las de su canción en un sentido semejante, apuntando una conclusión personal, desde su labor lírica, presagiando de este modo su propio destino: *Así cantará el poeta mientras el alma me suene por los caminos del pueblo desde ahora y para siempre.* Y concentrado, quizás, en la trascendencia poética de

Hernández, proyectase su propia creación musical de un modo similar en otra locución de *Manifiesto*, a través de los versos: ...*canto que ha sido valiente, siempre será canción nueva.*

Con este llamado de alerta y esperanza, visionario, concluye la analítica interpretativa sobre la creación musical, troncada, de Víctor Jara.

Canto inconcluso, como los sueños revolucionarios chilenos, tronchados en el desarrollo hermoso de la perpetua esperanza.

Conclusiones del capítulo

En el capítulo recorrido, la creación musical de Víctor Jara avanza, en el contexto del triunfalismo popular por la victoria electoral de la candidatura de Salvador Allende, desde la invitación entusiasta a la ciudadanía a sumarse al júbilo y a compartir los anhelos de mejores tiempos, presentando al trabajo colectivo como una instancia alternativa de disfrute en la que se estimula a los sectores populares arraigados a la tradición a participar, hacia la sumatoria de fuerzas con tintes propagandísticos; al extenderse, desde una invitación abierta, hacia un llamado con características de requerimiento, que exhorta al trabajador a adquirir una postura laboral más comprometida; aproximándose hacia nociones de deber y misión. Esto luego del paro de Octubre de 1972, donde el tema laboral se torna primordial y el plano productivo acusa urgencia. Las composiciones de Víctor funden la actividad laboral del trabajador con los destinos de la patria por el trabajo desempeñado y la fuerza emanada de la unidad obrera. Fusionando el porvenir particular, de cada chilena y chileno, con el colectivo de sus compatriotas, y el destino del pueblo con el de la patria; lo cual, expresa en sus canciones, se conquista luchando en el campo de batalla del trabajo y la producción.

No obstante, la difusión y propaganda inicial del periodo abordado, no son la tónica esencial de la creación musical de Víctor; sino que comprenden los ejes temáticos y los arcos argumentales que permiten vincular de mejor forma sus composiciones con el proceso histórico. Señalábamos, con anterioridad, que en

sólo en una de sus canciones, Víctor menciona el nombre de Salvador Allende y que se cuentan con los dedos de una mano los temas donde nombra al Gobierno Popular. Considerando, que entre 1965 -1973 se trabaja con 113 canciones, las alusiones directas, mencionadas, resultan ser un porcentaje reducido. Se afirmaba, también, que si bien adhiere a la Unidad Popular, sus canciones no se vuelven un pasquín político. Por ello, a pesar de pertenecer, ahora, al oficialismo del gobierno, no pierde su condición artística y poética, que es esencialmente, popular.



“Víctor Jara también aportó su interpretación a la búsqueda de la identidad popular, al editar su LP *Canto por travesura* el año 73. El álbum, censurado el año 1966 por personeros ligados a la Iglesia Católica, contenía una serie de canciones campesinas tradicionales dedicadas a temas picarescos y humorísticos. La edición de este L.P. en un contexto como el del año 73’, marcado por la exacerbación del canto comprometido con la lucha ideológica imperante en el país, es sintomática de la intención del cantautor: devolverle el habla al pueblo sin escamotear el improperio, el decir diabluras (como su carátula indicaba), ni el habla “cochina”. Así, Víctor Jara –que sin duda no cantaba “por cantar”– mostraba una vía de compromiso popular diferente, signada por la comprensión positiva de las “diabluras” del pueblo. En cierta

medida Víctor logra politizar aquello que aparece como inocente, pero ya no en el sentido de la denuncia de la inocencia cómplice de la dominación burguesa, sino en el rescate de una forma de concebir el sentido de la vida cuyo potencial era –a nuestro entender– necesario para supervivencia de un proyecto destinado a restituir el habla al pueblo.”⁶⁹

Tal como se apunta en la cita, la publicación de este disco, cargado de diabluras y picardía, en el contexto del año 1973, caracterizado por la exacerbación del canto comprometido con la lucha ideológica en el país, no sólo desmarca a Víctor del tilde panfletario del arte, en general, de la época; sino que, además, manifiesta el norte siempre presente en su música: el pueblo. En esta línea de intenciones, se comprende en profundidad la realización de su obra poético-musical, conceptual, *La población*, de 1972. En este disco, exalta al sujeto popular, no-tradicional, al poblador de las tomas de sitio, constructor del paisaje geográfico e histórico de la periferia urbana, acentuando el trabajo colectivo de su actuar y la solidaridad de clase que forjan en su desarrollo. Enfatiza, además, su protagonismo histórico a través de actividades comunitarias que contribuyen al bienestar social y al progreso del país.

Análisis avalado por la estadística que grafica en la clasificación temática de la creación musical de Víctor Jara, para el periodo 1971 – 1973, un 23 % de composiciones pertenecientes a la categoría Picardía, 19 % a Retrato Popular y un 2 % sobre Amor y Desamor; mientras un 21 % corresponde a Denuncia, un 24 % a Esperanza y un 11 % sobre Propaganda.

Las tres primeras categorías mencionadas (Picardía, Retrato Popular y Amor y Desamor) vinculadas a la motivación netamente popular, suman un 44 % de la totalidad; mientras las tres últimas (Denuncia, Esperanza y Propaganda) relacionadas al plano político a través de la difusión y defensa del Gobierno Popular, suman un 56 % del total. Con lo cual, se manifiesta, que en una atmósfera sumamente politizada, la creación musical de Víctor, conservó su

⁶⁹ Bowen Martín, El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política, párrafo 39, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2008, [En línea], Puesto en línea el 21 enero 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/13732>. Consultado el 30 abril 2012.

equilibrio, adhiriendo a los requerimientos políticos, prácticos del momento, sin perder su fundamento esencial que, en su propio origen y raíz artística, es el pueblo.

Tras la observación del equilibrio expresado, es de señalar, que necesariamente, esta proporción se vio inclinada hacia composiciones empalmadas a la esfera política, dado el contexto de polarización social e ideológica vivido en el periodo.

El fortalecimiento de las convicciones, para algunos sectores sociales, se tradujo en la intención de continuar a toda costa por el camino emprendido, como expresaba Víctor en su canción *Ni chicha ni limoná*, donde, además, realizaba un llamado a los elementos neutrales de la sociedad a decidirse y tomar posición en uno de los dos grandes bandos en conflicto. Estos sectores, que avanzaban sin retorno por sus caminos trazados, vieron sus propósitos encontrados en la ruta, confrontándose en pensamiento y acción.

Algunos segmentos minoritarios de la izquierda abogaban por la revolución, inclusive violenta y armada si así se requiriese; mientras facciones de la oposición y grupos de ultra-derecha adoptaban estrategias conspirativas con tal de derrocar al gobierno, con una asonada militar, si fuese necesario, con la gran diferencia del cuantioso apoyo logístico y material brindado a estos últimos.

En la presentación de canciones como *Las casitas del barrio alto*, que contiene una cruda denuncia sobre el crimen del General Schneider, y composiciones como *El desabastecimiento*, Víctor responde, acusando y apercibiendo, al actuar sedicioso de los grupos facciosos que boicotean el Gobierno Popular, mediante cacerolazos, paros, como el de Octubre de 1972 y asesinatos políticos.

Ante la escalada de violencia y odiosidad, reacciona el poeta Pablo Neruda, que tras ser premiado con el Nobel de Literatura, incrementa su influencia sobre el mundo artístico, realizando un llamado urgente a frenar el fascismo y advertir sobre los peligros de la guerra civil.

A estas alturas, las acciones de hostigamiento y persecución, sobre Víctor, formaban parte de su cotidianeidad, así también, se volvía familiar el sufrimiento humano ocasionado por los actos conspirativos de la derecha. En este momento crucial, de apremiante clima, Víctor, emite un estremecedor llamado de alerta y esperanza. Advierte con urgencia, al igual que otros elementos sociales, la inminencia, dada la situación, de un asalto fascista al poder. A través de su profético *Vientos del pueblo* y su testamento, que es la composición *Manifiesto*, en palabras de su compañera Joan, Víctor declara que *la estrella de la esperanza continuará siendo nuestra*, augurando la trascendencia del sueño revolucionario, pese a todo afán por aniquilarlo, y la permanencia en la memoria de todos quienes entregaron su sangre a caudales por conseguirlo, entre ellos, de modo premonitorio, su propia pervivencia.

Conclusión Final

De las siete categorías de la clasificación según temática, del periodo de estudio 1965 – 1973, sólo dos de ellas concentran, en conjunto, el 53 % de la creación musical de Víctor Jara. Estas son el Retrato Popular con un 28 % y la Denuncia con un 25 %.

La Denuncia, junto al Retrato Popular, contribuye, grandemente, a construir la columna vertebral del cantar de Víctor Jara, enlazado al proceso histórico. Para el periodo 1965 – 1970, se enfoca en la protesta contra el intervencionismo estadounidense, queja propulsada en el contexto de la invasión yanqui a Vietnam. Mientras para el periodo 1971 – 1973, se desarrolla como acusación a los elementos sediciosos de la ultraderecha y la oposición facciosa, inculpándolos de las actividades conspirativas de sabotaje y asesinatos, en el contexto de polarización y radicalización de las convicciones que confrontaba a la sociedad.

El Retrato Popular, por su parte, en el periodo 1965 – 1970, representa al pueblo, consignatario de la esperanza, levantándolo de la ausencia y omisión

en la que estuvo inmerso, al otorgarle un rol primordial a los sujetos, paisajes y acontecimientos del mundo pobre, hasta entonces marginal, por medio de una revaloración artística y, más específicamente, lírico-musical.

En este afán de retratar al pueblo, se manifiestan las injusticias y desigualdades padecidas, dada la precariedad de su vida y la indefensión que lo expone a abusos y atropellos. En esta orientación es que se enroscan el Retrato Popular y la Denuncia, en su faceta crítica.

Entretanto, estas dos categorías, se entretajan en una dimensión creativa al exaltar figuras populares que contrarresten las imágenes del modelo estadounidense denunciado. Así, en el periodo 1965 – 1970, Víctor forja y aglutina en el *Bandido* un sentido de pertenencia, constructor de identidad, que al rescatar lo local, pretende enaltecer lo propio sobre lo ajeno. Del mismo modo, entre 1971 – 1973, por medio de su disco *La Población*, realza a los sectores populares, específicamente, a los no-tradicionales y marginales, que mediante el trabajo colectivo, configuran la solidaridad y la cultura popular. Resaltando, en este proceso, su capacidad creativa; tal como es expuesto en las travesías de un maestro chasquilla, en su composición *El hombre es un creador*.

“Con mi pura habilidad me las di de carpintero, de estucador y albañil, de gáster y tornero. Puchas que sería güeno haber teni’o instrucción, porque de todo elemento el hombre es un creador.”

En el disco *Canto por Travesura*, Víctor reúne un arsenal de picardía chilena, con lo que destaca la cultura popular y su enorme capacidad creativa. Todo ello, con el afán de reducir el atractivo seductor de lo extranjero, al elevar el encanto y la fascinación por lo que es propio. En esta reinterpretación y concienciación del pueblo, es que Víctor adhiere al proyecto de la Unidad Popular, vinculándose a sus objetivos políticos, al comprenderlos como una plataforma para el progreso material e inmaterial de los desposeídos. El desarrollo a través del *techo, abrigo y pan*, sumado al crecimiento intelectual propulsado en políticas culturales, influyeron en el abanderamiento de la creación musical de Víctor con el Gobierno Popular.

En este sentido, de férreo compromiso con el pueblo y el gobierno popular, es que Víctor volcase su sensibilidad y razón artística a contribuir con el desenvolvimiento de la esfera política, al percibirla como soporte de la fragua del bienestar de los pobres. De esta convicción se desprende su actuar congruente con ambos, hasta las últimas consecuencias de su vida misma.

Cabe destacar, en el desenvolvimiento de la creación musical de Víctor Jara, los aportes del cantautor a la resignificación de la música popular de raíz folclórica al ampliar el espectro rítmico, monopolizado en la tonada, hacia variados estilos como por ejemplo: cachimbo, canto a lo humano y a lo divino, vals, polca, cueca en sus múltiples variedades, chapecao, parabién, refalosa, mazurca, etc. Así también, integrando en la composición folclórica, recursos musicales diversos, como el uso de diferentes instrumentos autóctonos de Chile, Latinoamérica y el mundo: cuerdas como guitarra, cuatro, charango, vientos varios como trompetas, violines, quenás, percusiones como bombos, pianos, etc. Además de incorporar sonidos ambiente de animales, vientos, máquinas trabajando, etc., a sus discos para complementar y potenciar las atmósferas de sus creaciones. Agregando, por igual para ello, testimonios, intervenciones y teatralizaciones vocales a su repertorio. Alternando cantos solistas con colectivos, algunos en modalidades corales, en diálogo, a contrapunto, etc., sumando, la sucesión de cantos y recitados al estilo de cantata como sucede en *Preguntas por Puerto Montt*, por ejemplo. Abriéndose a posibilidades innovadoras como la experimentación registrada en la versión de *El derecho de vivir en paz*, donde el grupo *Los Blops*, acompañan la canción con decoraciones de guitarras rockeras, psicodélicas, propias de la influencia del rock clásico de los setenta, vinculado a la cultura *hippie*. O al uso de teclados, órganos y pistas de grabación, como se aprecia en *Aquí me quedo*.

A la evolución y modernización de la música popular de raíz folclórica, se añade el arsenal de transformaciones líricas realizadas por Víctor, tanto en sus recursos como en sus motivos; cuestión en la que descansó principalmente el análisis letrístico de este estudio. Levantando al otro, al personaje hasta entonces siempre ajeno, anónimo, silenciado, omitido; al sujeto inconcebible de ser nombrado o presentado como motivo poético, Víctor lo convierte en

protagonista, a los pobres, a los obreros, a los pobladores, al pueblo. A lo incómodo y velado, a las prostitutas, a los temas conflictivos y a las contradicciones. Todo abordado con un lenguaje directo, sencillo, contundente en metáforas campesinas y suburbanas.

Es de resaltar en Víctor Jara, en relación a la disciplina histórica, su contribución a la relectura de la historia latinoamericana y chilena, principalmente; al aporte de una nueva perspectiva explicativa, la cual se manifiesta en los *Bandidos* y *La Población*, la mirada crítica y creativa para comprender el acontecer forjador de su realidad e identidad contemporánea. Se distingue, además, como una experiencia referencial, el rescate de la memoria oral y popular que realiza en su obra conceptual mencionada. El uso del magnetofón y el trabajo selectivo del material y su utilización detallada en la toma de Herminda de la Victoria, apuntan su trabajo a los tiempos remotos de la Historia Social, metodizada y sistematizada por historiadores como Mario Garcés.

En síntesis, Víctor Jara promueve y participa de una vanguardia artística amplia, desde su creación musical y lírica, enlazada a otras ramas como el teatro y a algunas disciplinas como la histórica. Esta creación musical, se refiere a la composición de canciones propias, las cuales suman el 51 % de las piezas tratadas, y también, las interpretaciones de otro(s) autor(es) y las pertenecientes a la tradición popular, ya que Víctor modifica, sistemáticamente, la rítmica y poética de las canciones al ejecutarlas. Por todas las características mencionadas, Víctor Jara se presenta como un traductor preferencial del arte y la historia del periodo abordado. Su creación musical, concentra, refleja y contiene los sentimientos, las ideas, los deseos, los acuerdos y contradicciones, los acontecimientos y procesos, del periodo tratado, compareciendo como una fuente valiosa y una ventana por la cual asomarse a años cruciales de la Historia de Chile y del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Advis Luis y González Juan Pablo, *Lecturas Escogidas. Clásicos de la Música Popular Chilena. Volumen II 1960-1973 Raíz Folclórica*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000.

Carta de la Coordinación Provincial de los cordones industriales al Presidente Salvador Allende, el 5 septiembre de 1973, en Gaudichaud Franck, *Poder Popular y Cordones Industriales: testimonios sobre el movimiento popular urbano 1970 – 1973*, LOM, Santiago de Chile, 2004.

Correa Sofía, Jocelyn-Holt Alfredo, Rolle Claudio, *Historia del siglo XX chileno*, Ed. Sudamericana, Santiago de Chile, 2001.

Devés Eduardo, *Caudillismo y seducción (Elaboración de un modelo de comprensión del fenómeno caudillista a partir del pensamiento latinoamericano)*, en *Ensayismo y modernidad en América Latina*, compilación de Carlos Ossandon, ARCIS LOM, Santiago de Chile, 1996.

Illanes María Angélica, *Apocalipsis en el sur*, en *La batalla de la memoria, Ensayos históricos de nuestro siglo: Chile 1900 – 2000*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 2002.

Garcés Mario, *Tomado su Sitio: El movimiento de pobladores de Santiago, 1957 - 1970*, LOM, Santiago de Chile, 2002.

Gissi Jorge, Larraín Jorge y Sepúlveda Fidel, *Cultura e Identidad en América Latina*, Santiago de Chile, ICHEH, 1995.

Gissi Jorge, *Identidad Latinoamericana. Psicología y sociedad*, Santiago, Chile Psicoamérica, 1989.

González Javiera, Morales Danilo, Rojas Juan, Rubio Carlos, Tobar Nibaldo, La Población: Obra musical del cantautor chileno Víctor Jara y su representación del mundo popular, Santiago de Chile, s.n., presentada en UMCE para optar al título de profesor de educación musical.

Inostrosa Hilenia, Yo no canto por cantar... Nueva Canción Chilena y figura del cantautor (1964 – 1973), Pontificia Universidad Católica, Instituto de Historia, Santiago, 2006.

Jara Joan, Víctor Jara un canto truncado, Suma de Letras, Chile, 2001.

Monsalve Mauricio, Cántame el sueño: lectura histórica de Inti Illimani (1967 1990), Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile 2012.

Rolle Claudio, De *Yo canto la diferencia* a *Que lindo es ser voluntario*: cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963 – 1973), en Revista Cátedra de Artes, nº 1, PUC, Santiago de Chile, octubre de 2005.

Salazar Gabriel y Pinto Julio, Historia contemporánea de Chile, Tomo II, Santiago de Chile, LOM, 1999.

Salazar Gabriel, La violencia política popular en las Grandes Alamedas. La violencia en Chile 1947 - 1987 (una perspectiva histórico popular), Santiago de Chile, LOM, 1990.

LINKOGRAFÍA

Allende Salvador, Puerto Montt marzo 1969 Crimen colectivo y premeditado, Intervención de Salvador Allende en el senado de la República de Chile, 13 de marzo de 1969, Archivo Salvador Allende Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1990, consultado el 2 de marzo de 2012, disponible en <http://www.salvador-allende.cl/Documentos/1950-69/Puerto%20Montt%20Marzo%201969.pdf>

Bowen Martín, El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2008, [En línea], Puesto en línea el 21 enero 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/13732>. Consultado el 30 abril, 2012.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Alienación, Vigésima segunda edición, citada el 20 de febrero de 2012, disponible en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=alienacion

González Yanko, “Sumar y no ser sumados”: Culturas juveniles revolucionarias. Mayo de 1968 y diversificación identitaria en Chile, Sección Bicentenario, *Alpha*, 2010, citada el 20 de febrero de 2012, disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n30/art08.pdf>

Inostroza Guillermo, Chilenos en California, en Proyecto de publicación electrónica de libros de historia, batallas de Chile, influencia de Chile en el Pacífico, citado el 19 de febrero de 2012, disponible en <http://www.inoschile.cl/batallas/hist125.htm>.

Rolle Claudio, La Nueva Canción Chilena. El proyecto popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende, en *Revista Electrónica de Historia: Pensamiento Crítico*, nº 2, 2003, citada el 15 de febrero de 2012, disponible en www.pensamientocritico.cl

Rolle Claudio, La nueva canción chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende, Actas del III congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular, citada el 21 de febrero de 2012, disponible en <http://www.oocities.org/portaldemusicalatinoamericana/Rolle.pdf>

Rolle Claudio, Del Cielito Lindo al Gana la Gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile, IASPM, citada el 21 de febrero de 2012, disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

FUENTES DISCOGRÁFICAS

Conjunto Cuncumén: EL FOLKLORE DE CHILE VOL. V.
[1957] Album, Odeon.

Conjunto Cuncumén: VILLANCICOS CHILENOS.
[1959] Album, Odeon.

Conjunto Cuncumén: EL FOLKLORE DE CHILE VOL. VI.
[1960] Album, Odeon.

Conjunto Cuncumén: EL FOLKLORE DE CHILE VOL. IX.
[1962] Album, Odeon.

Victor Jara: LA COCINERITA.
[1965] Single, Demon.

Victor Jara: LA BEATA.
[September 1966] Single, Demon.

Victor Jara: VICTOR JARA.
[1967] Album, Demon.

Victor Jara: JA JAI.
[1967] Single, Arena.

Victor Jara: SOLO.
[March 1967] Single, Odeon.

Victor Jara: VICTOR JARA.
[1967] Album, Odeon.

Victor Jara + Quilapayún: CANCIONES FOLKLORICAS DE AMERICA.
[1968] Album, Odeon.

Victor Jara: PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS...
[Junio 1969] Album, Jota Jota.

Victor Jara: PLEGARIA A UN LABRADOR.
[Agosto 1969] Single, Jota Jota.

Victor Jara: CANTO LIBRE.
[1970] Album, Odeon.

Victor Jara: EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ.
[1971] Single, Jota Jota.

Victor Jara: NI CHICHA NI LIMONA.
[1971] Single, DICAP.

Victor Jara: EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ.
[Abril 1971] Album DICAP

Victor Jara: OIGA PUES M'HIJITA.
[1971] Single, DICAP.

Victor Jara: LA POBLACION.
[1972] Album, DICAP.

Victor Jara: LA BALA.
[1972] Single, DICAP.

Victor Jara: VENIAN DEL DESIERTO.
[1972] Single, DICAP.

Victor Jara: CAI CAI VILU.

[1972] Single, DICAP.

Victor Jara: A LOS TRABAJADORES DE LA CONSTRUCCION.

[1973] Single, DICAP.

Victor Jara: CANTO POR TRAVESURA.

[Septiembre 1973] Album, DICAP.

Victor Jara: MANIFIESTO.

[2001] Album, Warner Music.

Victor Jara: HABLA Y CANTA.

[2001] Single, Warner Music.

Victor Jara: EL RECITAL.

[1983] Album, Alerce.

Victor Jara: CANTO POR TRAVESURA + DESDE LONQUEN HASTA SIEMPRE.

[1990] Album, Fonomusic.

Victor Jara: VICTOR JARA EN MEXICO.

[Mayo 1996] Album, Alerce.

Victor Jara: EN VIVO EN EL AULA MAGNA DE LA UNIVERSIDAD DE VALPARAISO.

[Septiembre 2003] Album, Warner Music Chile.

Various: NO VOLVEREMOS ATRÁS.

[1973] Album.

FUENTES AUDIOVISUALES

Guzmán Patricio, La Batalla de Chile, [videgrabación], vol. 3: El Poder Popular.

Jara Víctor, Entrevista radiofónica de Nicomedes Santa Cruz a Víctor Jara, Programa radial "América canta así", 30/06/1973, disponible en http://www.youtube.com/watch?v=wl-T7q2h_8c

Jara Víctor, Último Concierto en Lima 1973, videgrabación, Lima, Perú, s.n., 1976. Disponible en www.youtube.com

FUENTES ICONOGRÁFICAS

Carátulas de los Discos:

Victor Jara: VICTOR JARA.

[1967] Album, Demon.

Victor Jara: VICTOR JARA.

[1967] Album, Odeon.

Victor Jara + Quilapayún: CANCIONES FOLKLORICAS DE AMERICA.

[1968] Album, Odeon.

Victor Jara: PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS...

[Junio 1969] Album, Jota Jota.

Victor Jara: LA POBLACION.

[1972] Album, DICAP.

Victor Jara: CANTO POR TRAVESURA.

[Septiembre 1973] Album, DICAP.

Obra Colectiva: CHILE PUEBLO: EN EL 2º AÑO DEL GOBIERNO POPULAR

[1972] Album, IRT.

Afiches y Carteles

Chile se pone pantalones largos. Ahora el cobre es chileno.

Brigadas Ramona Parra. Juventudes Comunistas de Chile. Museo de Arte Contemporáneo. Quinta Normal. 20 de Abril – 20 de Mayo de 1971.

A trabajar! Trabajo Voluntario Verano '72. Secretaria Juvenil de la Presidencia de la República. Oficina Nacional del Servicio Voluntario – ONSEV.

Chile Trabaja por Chile!! 14 Mayo '72. 2º Día Nacional del Trabajo Voluntario.

Chile Trabaja por Chile. 27 de Mayo. Tercer Día Nacional del Trabajo Voluntario.

A Trabajar por Chile. Movimiento Voluntarios de la Patria.

Darle duro a la producción. En fábricas, minas y campo. Trabajo Voluntario Verano '72.

La Revolución no la para nadie. Juventudes Comunistas de Chile.

No al crimen político. Defendamos al Gobierno Popular.

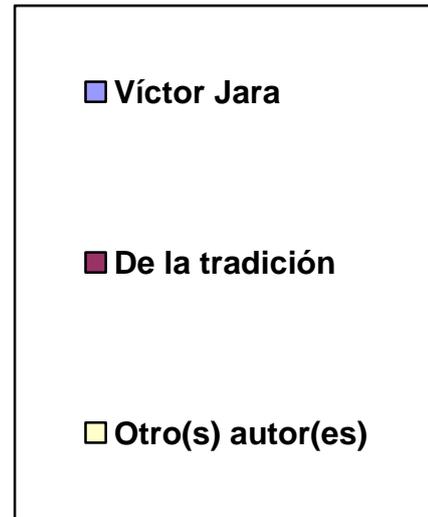
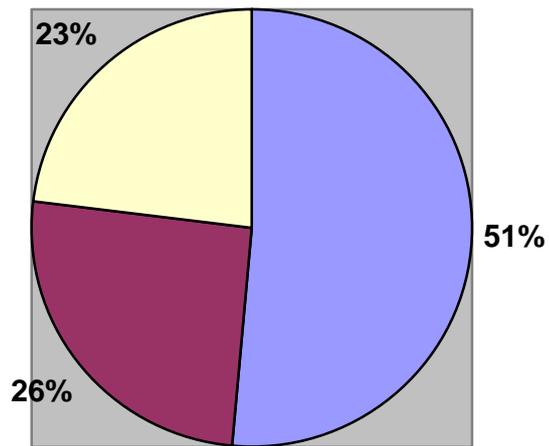
Premio Nobel al Compañero Neruda. Laurel de gloria para el pueblo..!
Homenaje del Partido Comunista de Chile.

No a la Guerra Civil.

No a la Sedición.

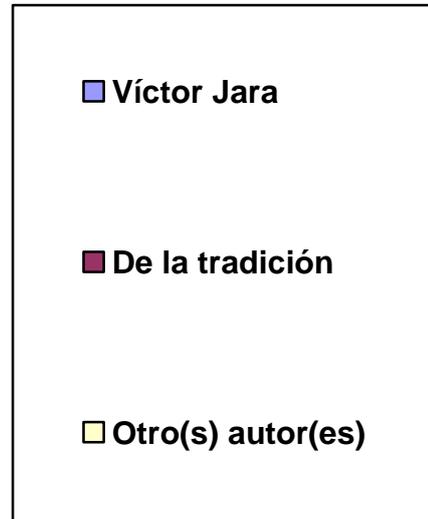
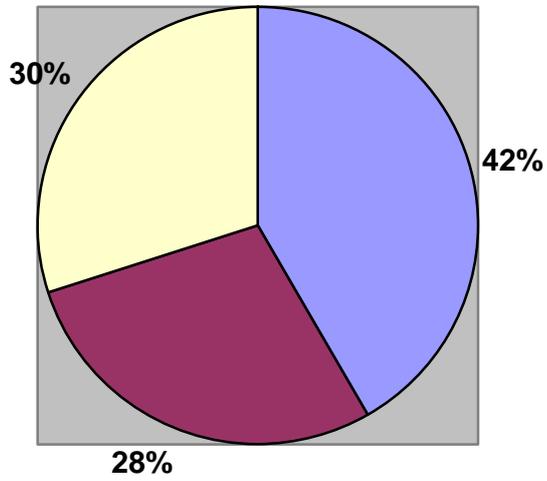
CLASIFICACIÓN SEGÚN AUTORÍA

1965 – 1973
113 CANCIONES.



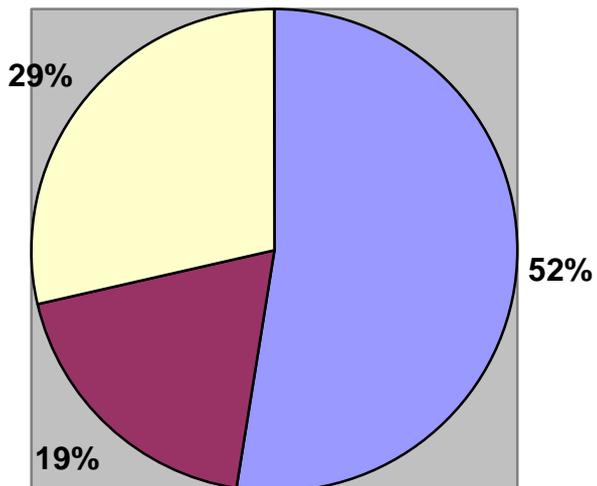
1965 - 1970

60 canciones.



1971 - 1973

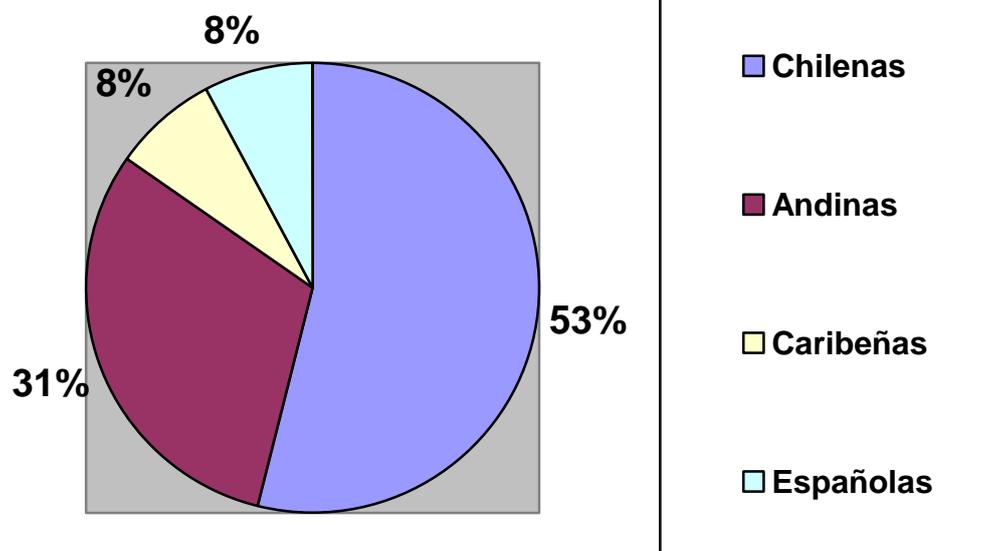
53 canciones



DE LA TRADICIÓN

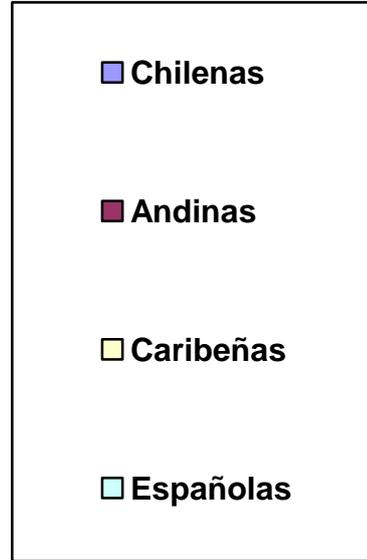
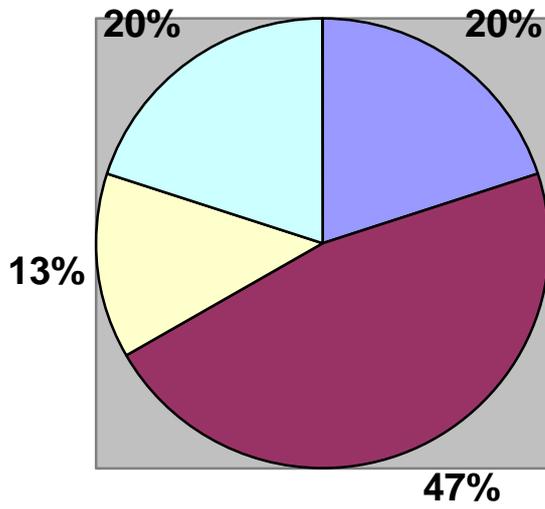
CLASIFICACIÓN SEGÚN AUTORÍA.

1965 – 1973
29 canciones.



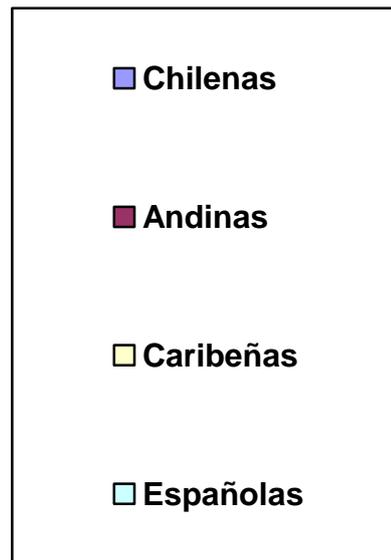
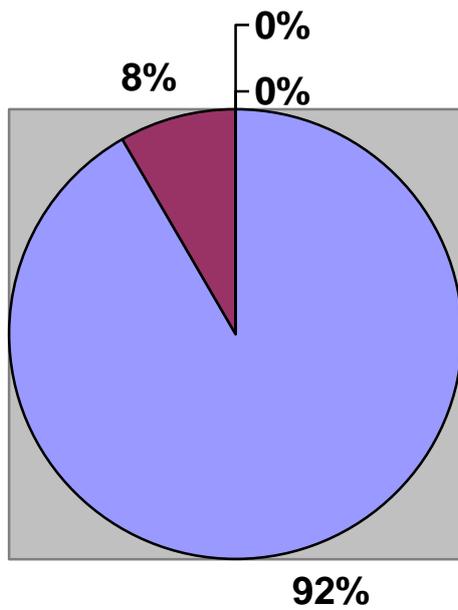
1965 – 1970

17 canciones.



1971 – 1973

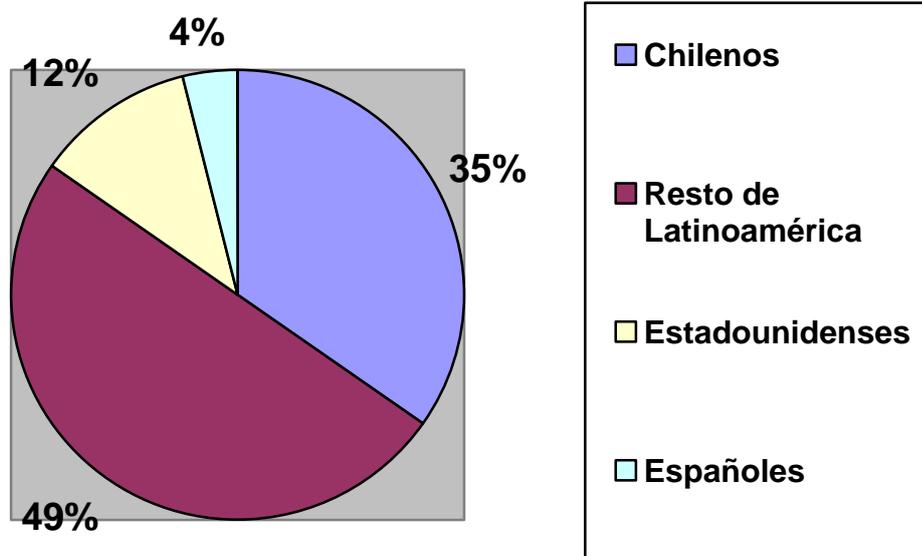
12 canciones.



OTRO(S) AUTOR(ES)

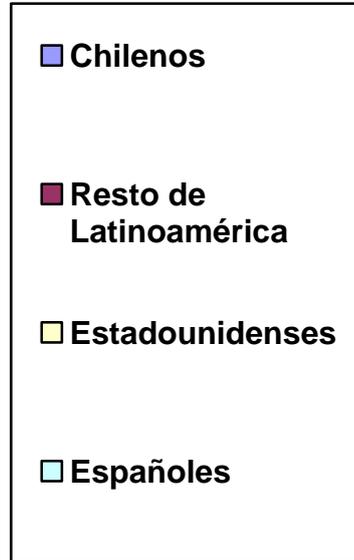
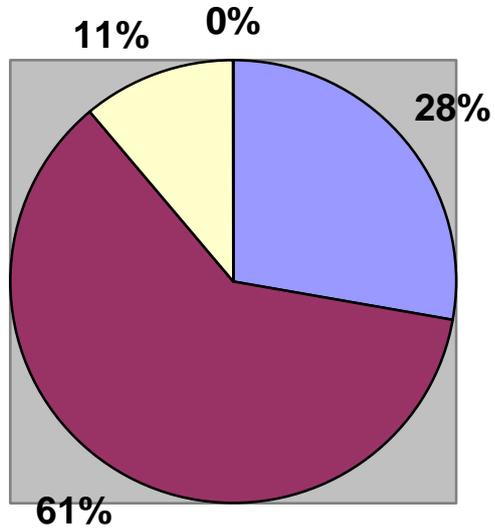
CLASIFICACIÓN SEGÚN AUTORÍA.

1965 – 1973
26 canciones.



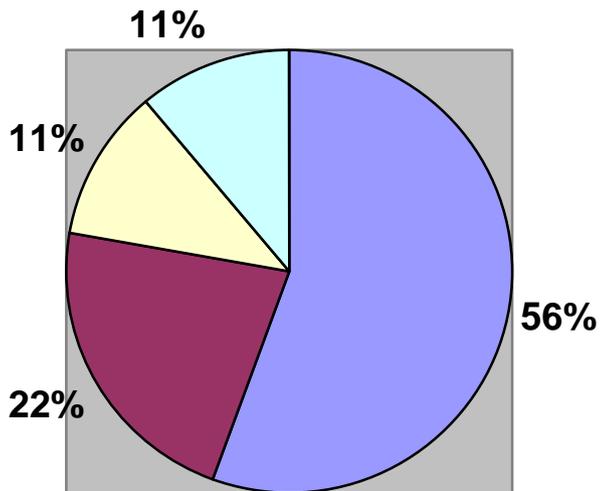
1965 – 1970

18 canciones.



1971 – 1973

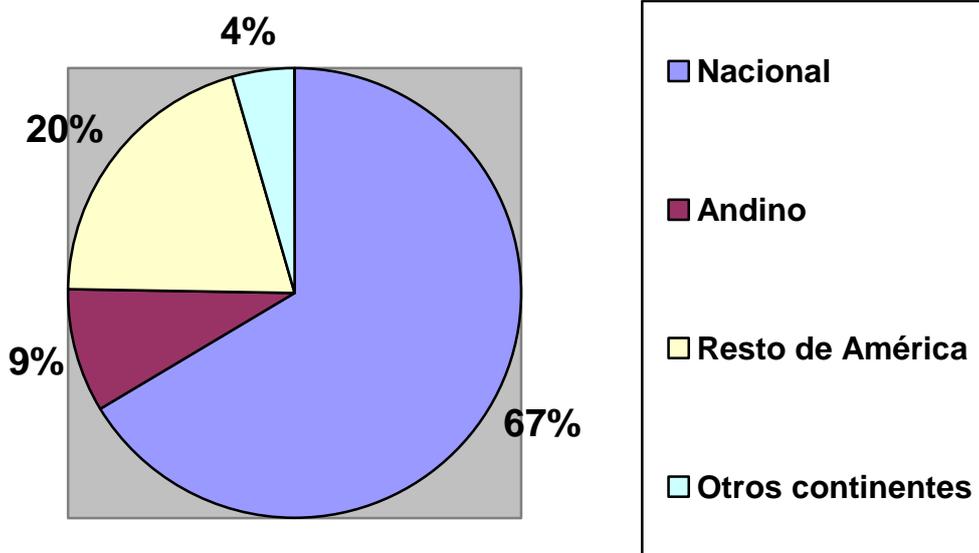
8 canciones.



CLASIFICACIÓN SEGÚN RITMO Y/O ESTILO

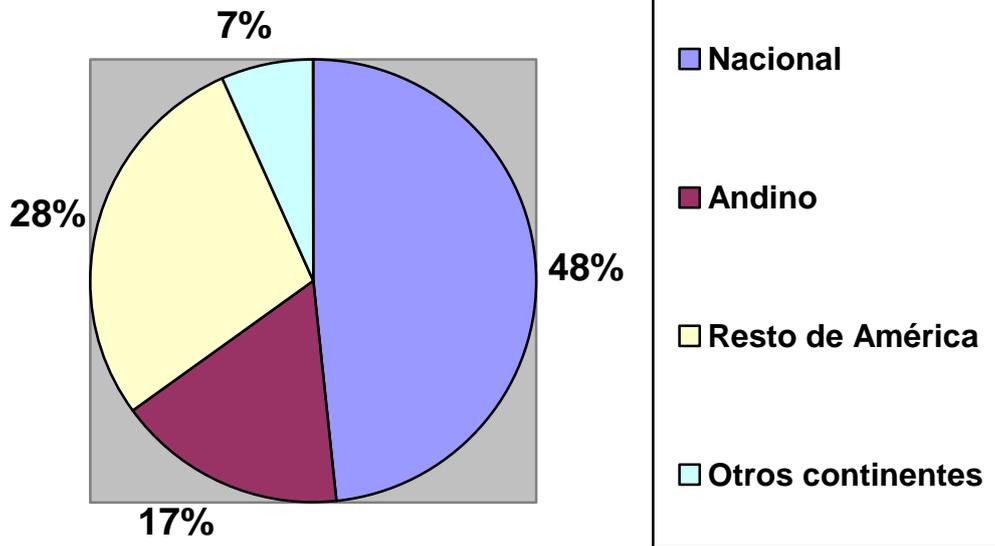
1965 – 1973

113 canciones.



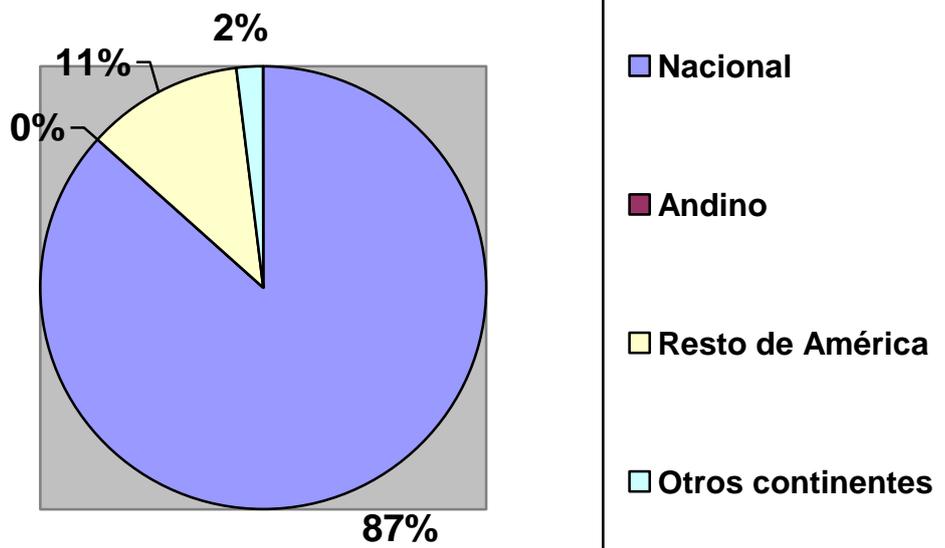
1965 – 1970

60 canciones.



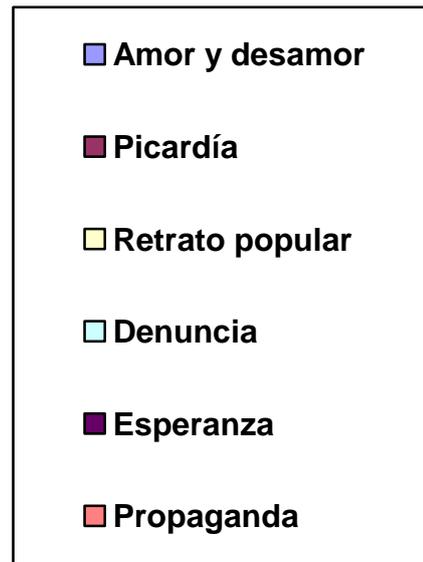
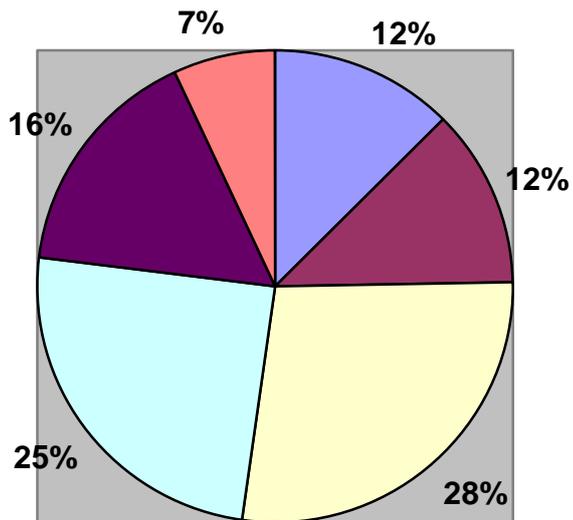
1971 – 1973

53 canciones.



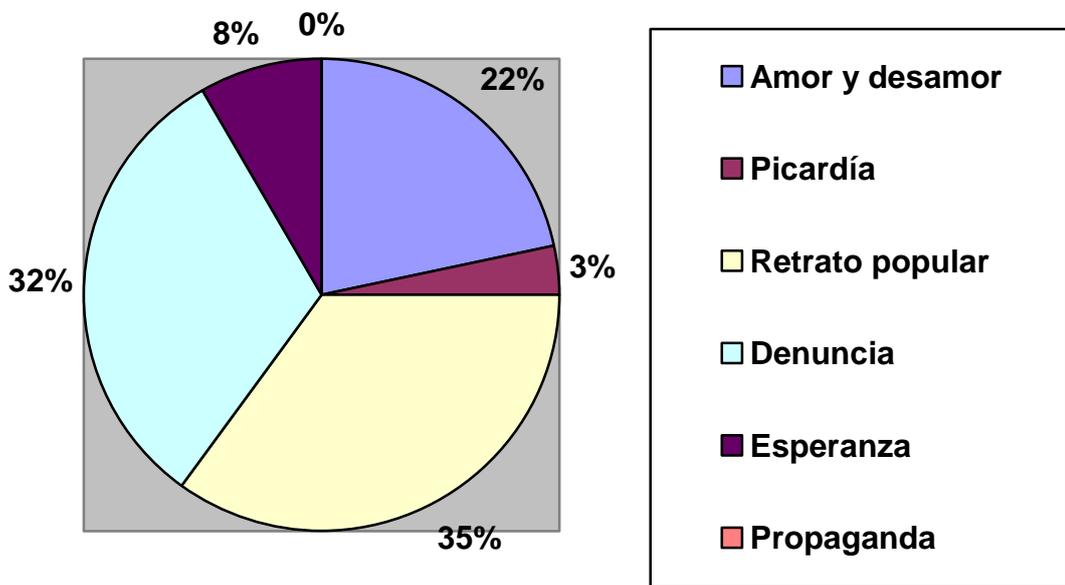
CLASIFICACIÓN SEGÚN TEMÁTICA

1965 – 1973
113 canciones



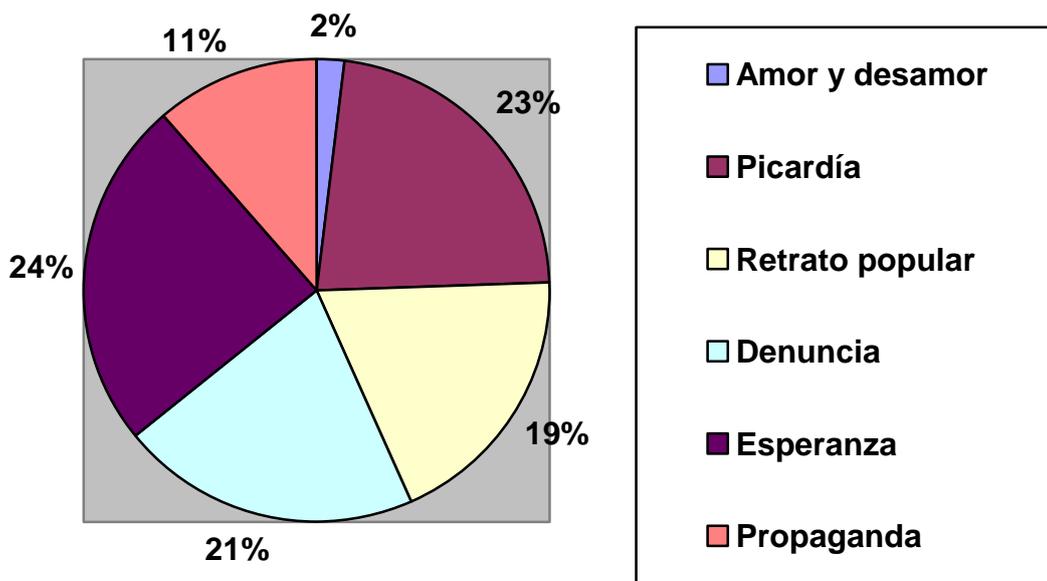
1965 - 1970

60 canciones



1971 - 1973

53 canciones



AÑO	NOMBRE	EDICIÓN	TIPO	CANCIONES
1966	Víctor Jara (Geografía)	En vida	Disco de estudio	1.- El arado 2.- El cigarrito 3.- La flor que anda de mano en mano 4.- Deja la vida volar 5.- La luna es siempre muy linda 6.- Ojitos verdes 7.- La cocinerita 8.- Paloma quiero contarte 9.- Que saco rogar al cielo 10.- No puedes volver atrás 11.- El carretero 12.- Jai jai
1967	Canciones folclóricas de América Latina	En vida	Disco de estudio / Colectivo	13.- Hush-a-bye 14.- Paloma del palomar 15.- Drume negrita 16.- El carrero 17.- Mare Mare 18.- Noche de rosas 19.- Gira, gira, girasol 20.- Peón del mandiocal 21.- El turururú 22.- El conejé
1967	Víctor Jara	En vida	Disco de estudio	23.- El aparecido 24.- El lazo 25.- Que alegres son las obreras 26.- Despedimento del angelito 27.- Solo 28.- En algún lugar del puerto 29.- Así como hoy matan negros 30.- El amor es un camino que de repente aparece 31.- Casi, casi 32.- Canción de cuna para un niño vago 33.- Romance del enamorado y la muerte 34.- Ay mi palomita
1968	En el galpón de Montevideo	En vida	Disco en vivo / Colectivo	35.- Porque los pobres no tienen 36.- Tierra de Ártigas
1969	Pongo en tus manos abiertas	En vida	Disco de estudio	37.- A Luis Emilio Recabarren 38.- A desalambrar 39.- Duerme, duerme negrito 40.- Juan sin tierra 41.- Preguntas por Puerto Montt 42.- Movil Oil Special 43.- Camilo Torres 44.- El martillo 45.- Te recuerdo Amanda 46.- Zamba del Che 47.- Ya parte el galgo terrible 48.- A Cochabamba me voy

1970	Canto Libre	En vida	Disco de estudio	49.- Inga 50.- Canción del árbol del olvido 51.- La pala 52.- Lamento borincano 53.- El Tinku 54.- Angelita Huenuman 55.- Corrido de Pancho Villa 56.- Caminando, caminando 57.- ¿Quién mató a Carmencita? 58.- Canto libre
1970	En vivo en el Aula Magna de la Universidad de Valparaíso	Posterior a su muerte	Disco en vivo	59.- Basta ya 60.- La pericona
1971	El derecho de vivir en paz	En vida	Disco de estudio	61.- El derecho de vivir en paz 62.- Abre la ventana 63.- Niño yuntero 64.- Vamos por ancho camino 65.- A la molina no voy más 66.- A Cuba 67.- Las casitas del barrio alto 68.- El alma llena de banderas 69.- Ni chicha ni limoná 70.- Plegaria a un labrador 71.- B.R.P. (Brigadas Ramona Parra)
1971	En México	Posterior a su muerte	Disco en vivo	72.- A Joaquín Murieta 73.- La hierba de los caminos 74.- La carta 75.- Los pueblos americanos
1971	Oiga pues m'hijita / Muchachas del telar	En vida	Sencillo	76.- Oiga pues m'hijita 77.- Muchachas del telar
1972	La bala / Que lindo es ser voluntario	En vida	Sencillo	78.- La bala 79.- Que lindo es ser voluntario
1972	Habla y canta	Posterior a su muerte	Disco en vivo	80.- Canción del minero 81.- Preguntitas sobre Dios 82.- Una palabra solamente
1972	Venían del desierto / Poema 15	En vida	Sencillo	83.- Venían del desierto 84.- Poema 15
1972	La población	En vida	Disco de estudio	85.- Lo único que tengo 86.- En el río Mapocjo 87.- Luchín 88.- La toma – 16 de marzo de 1967 89.- La carpa de las coligüillas 90.- El hombre es un creador 91.- Herminda de la victoria 92.- Sacando pecho y brazo 93.- Marcha de los pobladores
1973	Canto por travesura	En vida	Disco de estudio	94.- Brindis 95.- La palmatoria 96.- Venga a mi casamiento

				97.- Iba yo para una fiesta 98.- La edad de la mujer 99.- La cafetería 100.- La diuca 101.- La fonda 102.- Por un pito ruin 103.- La beata 104.- Adivinanzas 105.- Chincolito
1973	Marcha de los trabadores de la construcción / Parando los tijerales	En vida	Sencillo	106.- Marcha de los trabajadores de la construcción 107.- Parando los tijerales
1973	No volveremos atrás	En vida	Disco de estudio / Colectivo	108.- El desabastecimiento
1973	Tiempos que cambian	Posterior a su muerte	Disco de estudio	109.- Aquí me quedo 110.- Cuando voy al trabajo 111.- Manifiesto 112.- Pimiento 113.- Vientos del pueblo

Discos propios: 11

Discos colectivos/colaboraciones: 3

Sencillos: 4

CLASIFICACIÓN SEGÚN AUTORÍA

Se considera el año de edición.

NÚMERO	CANCIÓN	AÑO	AUTORÍA
1	El arado	1966	Víctor Jara
2	El cigarrito	1966	Víctor Jara
3	La flor que anda de mano en mano	1966	De la tradición
4	Deja la vida volar	1966	Víctor Jara
5	La luna es siempre muy linda	1966	Víctor Jara
6	Ojitos verdes	1966	De la tradición
7	La cocinerita	1966	De la tradición
8	Paloma quiero contarte	1966	Víctor Jara
9	Que saco rogar al cielo	1966	Víctor Jara
10	No puedes volver atrás	1966	Víctor Jara
11	El carretero	1966	Víctor Jara
12	Jai jai	1966	De la tradición
13	Hush-a-bye	1967	Otro(s) autor(es)
14	Paloma del palomar	1967	De la tradición
15	Drume negrita	1967	Otro(s) autor(es)
16	El carrero	1967	Otro(s) autor(es)
17	Mare Mare	1967	De la tradición
18	Noche de rosas	1967	De la tradición
19	Gira, gira, girasol	1967	Víctor Jara
20	Peón del mandiocal	1967	Otro(s) autor(es)
21	El turururú	1967	De la tradición
22	El conejé	1967	Víctor Jara
23	El aparecido	1967	Víctor Jara
24	El lazo	1967	Víctor Jara
25	Que alegres son las obreras	1967	De la tradición
26	Despedimento del angelito	1967	De la tradición
27	Solo	1967	Otro(s) autor(es)
28	En algún lugar del puerto	1967	Víctor Jara
29	Así como hoy matan negros	1967	Otro(s) autor(es)
30	El amor es un camino que de repente aparece	1967	Víctor Jara
31	Casi, casi	1967	De la tradición
32	Canción de cuna para un niño vago	1967	Víctor Jara
33	Romance del enamorado y la muerte	1967	De la tradición
34	Ay mi palomita	1967	De la tradición
35	Porque los pobres no tienen	1968	Otro(s) autor(es)
36	Tierra de Ártigas	1968	Otro(s) autor(es)
37	A Luis Emilio Recabarren	1969	Víctor Jara
38	A desalambrar	1969	Otro(s) autor(es)
39	Duerme, duerme negrito	1969	De la tradición
40	Juan sin tierra	1969	Otro(s) autor(es)
41	Preguntas por Puerto Montt	1969	Víctor Jara
42	Movil Oil Special	1969	Víctor Jara
43	Camilo Torres	1969	Otro(s) autor(es)
44	El martillo	1969	Otro(s) autor(es)

45	Te recuerdo Amanda	1969	Víctor Jara
46	Zamba del Che	1969	Otro(s) autor(es)
47	Ya parte el galgo terrible	1969	Otro(s) autor(es)
48	A Cochabamba me voy	1969	Víctor Jara
49	Inga	1970	De la tradición
50	Canción del árbol del olvido	1970	Otro(s) autor(es)
51	La pala	1970	Víctor Jara
52	Lamento borincano	1970	Otro(s) autor(es)
53	El Tinku	1970	De la tradición
54	Angelita Huenuman	1970	Víctor Jara
55	Corrido de Pancho Villa	1970	De la tradición
56	Caminando, caminando	1970	Víctor Jara
57	¿Quién mató a Carmencita?	1970	Víctor Jara
58	Canto libre	1970	Víctor Jara
59	Basta ya	1970	Otro(s) autor(es)
60	La periconca	1970	Otro(s) autor(es)
61	El derecho de vivir en paz	1971	Víctor Jara
62	Abre la ventana	1971	Víctor Jara
63	Niño yuntero	1971	Víctor Jara
64	Vamos por ancho camino	1971	Víctor Jara
65	A la molina no voy más	1971	De la tradición
66	A Cuba	1971	Víctor Jara
67	Las casitas del barrio alto	1971	Otro(s) autor(es)
68	El alma llena de banderas	1971	Víctor Jara
69	Ni chicha ni limoná	1971	Víctor Jara
70	Plegaria a un labrador	1971	Víctor Jara
71	B.R.P. (Brigadas Ramona Parra)	1971	Víctor Jara
72	A Joaquín Murieta	1971	Otro(s) autor(es)
73	La hierba de los caminos	1971	Otro(s) autor(es)
74	La carta	1971	Otro(s) autor(es)
75	Los pueblos americanos	1971	Otro(s) autor(es)
76	Oiga pues m'hijita	1971	Víctor Jara
77	Muchachas del telar	1971	Víctor Jara
78	La bala	1972	Otro(s) autor(es)
79	Que lindo es ser voluntario	1972	Víctor Jara
80	Canción del minero	1972	Víctor Jara
81	Preguntitas sobre Dios	1972	Otro(s) autor(es)
82	Una palabra solamente	1972	Víctor Jara
83	Venían del desierto	1972	Víctor Jara
84	Poema 15	1972	Víctor Jara
85	Lo único que tengo	1972	Otro(s) autor(es)
86	En el río Mapocjo	1972	Víctor Jara
87	Luchín	1972	Víctor Jara
88	La toma – 16 de marzo de 1967	1972	Víctor Jara
89	La carpa de las coligüillas	1972	Víctor Jara
90	El hombre es un creador	1972	Víctor Jara
91	Herminda de la victoria	1972	Víctor Jara
92	Sacando pecho y brazo	1972	Víctor Jara

93	Marcha de los pobladores	1972	Víctor Jara
94	Brindis	1973	De la tradición
95	La palmatoria	1973	De la tradición
96	Venga a mi casamiento	1973	De la tradición
97	Iba yo para una fiesta	1973	De la tradición
98	La edad de la mujer	1973	De la tradición
99	La cafetería	1973	De la tradición
100	La diuca	1973	Víctor Jara
101	La fonda	1973	De la tradición
102	Por un pito ruin	1973	De la tradición
103	La beata	1973	De la tradición
104	Adivinanzas	1973	De la tradición
105	Chincolito	1973	De la tradición
106	Marcha de los trabajadores de la construcción	1973	Víctor Jara
107	Parando los tijerales	1973	Víctor Jara
108	El desabastecimiento	1973	Víctor Jara
109	Aquí me quedo	1973	Víctor Jara
110	Cuando voy al trabajo	1973	Víctor Jara
111	Manifiesto	1973	Víctor Jara
112	Pimiento	1973	Víctor Jara
113	Vientos del pueblo	1973	Víctor Jara

TOTAL

Víctor Jara: 58

De la tradición: 29

De otro(s) autor(es): 26

1965-1970

Víctor Jara: 25

De la tradición: 17

De otro(s) autor(es): 18

1971-1973

Víctor Jara: 33

De la tradición: 12

De otro(s) autor(es): 8

SEGÚN AUTORÍA
De la tradición

3	La flor que anda de mano en mano	1966	De la tradición chilena
6	Ojitos verdes	1966	De la tradición andina
7	La cocinerita	1966	De la tradición argentina nortea
12	Jai jai	1966	De la tradición boliviana
14	Paloma del palomar	1967	De la tradición española
17	Mare Mare	1967	De la tradición venezolana
18	Noche de rosas	1967	De la tradición israelí
21	El turururú	1967	De la tradición española
25	Que alegres son las obreras	1967	De la tradición boliviana
26	Despedimento del angelito	1967	De la tradición chilena
31	Casi, casi	1967	De la tradición argentina nortea
33	Romance del enamorado y la muerte	1967	De la tradición española
34	Ay mi palomita	1967	De la tradición chilena
39	Duerme, duerme negrito	1969	De la tradición caribeña.
49	Inga	1970	De la tradición peruana
53	El Tinku	1970	De la tradición boliviana
55	Corrido de Pancho Villa	1970	De la tradición mexicana
65	A la molina no voy más	1971	De la tradición peruana
94	Brindis	1973	De la tradición chilena
95	La palmatoria	1973	De la tradición chilena
96	Venga a mi casamiento	1973	De la tradición chilena
97	Iba yo para una fiesta	1973	De la tradición chilena
98	La edad de la mujer	1973	De la tradición chilena
99	La cafetería	1973	De la tradición chilena
101	La fonda	1973	De la tradición chilena
102	Por un pito ruin	1973	De la tradición chilena
103	La beata	1973	De la tradición chilena
104	Adivinanzas	1973	De la tradición chilena
105	Chincolito	1973	De la tradición chilena

De la Tradición: 29

- 1.- Chilenas: 14
- 2.- Andinas: 8 bolivianas, peruanas y del norte de Argentina.
- 3.- Caribeñas: 2 venezolanas y colombianas.
- 4.- Españolas: 2

CLASIFICACIÓN SEGÚN RITMO O ESTILO

Se considera el año de edición.

NÚMERO	CANCIÓN	AÑO	RITMO O ESTILO
1	El arado	1966	Nacional
2	El cigarrito	1966	Nacional
3	La flor que anda de mano en mano	1966	Nacional
4	Deja la vida volar	1966	Andino
5	La luna es siempre muy linda	1966	Nacional
6	Ojitos verdes	1966	Andino
7	La cocinerita	1966	Andino
8	Paloma quiero contarte	1966	Nacional
9	Que saco rogar al cielo	1966	Nacional
10	No puedes volver atrás	1966	Nacional
11	El carretero	1966	Nacional
12	Jai jai	1966	Andino
13	Hush-a-bye	1967	Resto de América
14	Paloma del palomar	1967	Otros continentes
15	Drume negrita	1967	Resto de América
16	El carrero	1967	Resto de América
17	Mare Mare	1967	Resto de América
18	Noche de rosas	1967	Otros continentes
19	Gira, gira, girasol	1967	Nacional
20	Peón del mandiocal	1967	Resto de América
21	El turururú	1967	Otros continentes
22	El conejito	1967	Nacional
23	El aparecido	1967	Andino
24	El lazo	1967	Nacional
25	Que alegres son las obreras	1967	Andino
26	Despedimento del angelito	1967	Nacional
27	Solo	1967	Nacional
28	En algún lugar del puerto	1967	Nacional
29	Así como hoy matan negros	1967	Nacional
30	El amor es un camino que de repente aparece	1967	Nacional
31	Casi, casi	1967	Andino
32	Canción de cuna para un niño vago	1967	Nacional
33	Romance del enamorado y la muerte	1967	Otros continentes
34	Ay mi palomita	1967	Andino
35	Porque los pobres no tienen	1968	Nacional
36	Tierra de Artigas	1968	Resto de América
37	A Luis Emilio Recabarren	1969	Nacional
38	A desalambrar	1969	Resto de América
39	Duerme, duerme negrito	1969	Resto de América
40	Juan sin tierra	1969	Resto de América
41	Preguntas por Puerto Montt	1969	Nacional
42	Movil Oil Special	1969	Nacional
43	Camilo Torres	1969	Resto de América
44	El martillo	1969	Resto de América
45	Te recuerdo Amanda	1969	Nacional

46	Zamba del Che	1969	Resto de América
47	Ya parte el galgo terrible	1969	Nacional
48	A Cochabamba me voy	1969	Resto de América
49	Inga	1970	Andino
50	Canción del árbol del olvido	1970	Resto de América
51	La pala	1970	Nacional
52	Lamento borincano	1970	Resto de América
53	El Tinku	1970	Andino
54	Angelita Huenuman	1970	Nacional
55	Corrido de Pancho Villa	1970	Resto de América
56	Caminando, caminando	1970	Nacional
57	¿Quién mató a Carmencita?	1970	Nacional
58	Canto libre	1970	Nacional
59	Basta ya	1970	Resto de América
60	La pericona	1970	Nacional
61	El derecho de vivir en paz	1971	Nacional
62	Abre la ventana	1971	Nacional
63	Niño yuntero	1971	Nacional
64	Vamos por ancho camino	1971	Nacional
65	A la molina no voy más	1971	Resto de América
66	A Cuba	1971	Resto de América
67	Las casitas del barrio alto	1971	Resto de América
68	El alma llena de banderas	1971	Nacional
69	Ni chicha ni limoná	1971	Nacional
70	Plegaria a un labrador	1971	Nacional
71	B.R.P. (Brigadas Ramona Parra)	1971	Nacional
72	A Joaquín Murieta	1971	Nacional
73	La hierba de los caminos	1971	Otros continentes
74	La carta	1971	Nacional
75	Los pueblos americanos	1971	Nacional
76	Oiga pues m'hijita	1971	Nacional
77	Muchachas del telar	1971	Nacional
78	La bala	1972	Resto de América
79	Que lindo es ser voluntario	1972	Nacional
80	Canción del minero	1972	Nacional
81	Preguntitas sobre Dios	1972	Resto de América
82	Una palabra solamente	1972	Resto De América
83	Venían del desierto	1972	Nacional
84	Poema 15	1972	Nacional
85	Lo único que tengo	1972	Nacional
86	En el río Mapocjo	1972	Nacional
87	Luchín	1972	Nacional
88	La toma – 16 de marzo de 1967	1972	Nacional
89	La carpa de las coligüillas	1972	Nacional
90	El hombre es un creador	1972	Nacional
91	Herminda de la victoria	1972	Nacional
92	Sacando pecho y brazo	1972	Nacional
93	Marcha de los pobladores	1972	Nacional

94	Brindis	1973	Nacional
95	La palmatoria	1973	Nacional
96	Venga a mi casamiento	1973	Nacional
97	Iba yo para una fiesta	1973	Nacional
98	La edad de la mujer	1973	Nacional
99	La cafetería	1973	Nacional
100	La diuca	1973	Nacional
101	La fonda	1973	Nacional
102	Por un pito ruin	1973	Nacional
103	La beata	1973	Nacional
104	Adivinanzas	1973	Nacional
105	Chincolito	1973	Nacional
106	Marcha de los trabajadores de la construcción	1973	Nacional
107	Parando los tijerales	1973	Nacional
108	El desabastecimiento	1973	Nacional
109	Aquí me quedo	1973	Nacional
110	Cuando voy al trabajo	1973	Nacional
111	Manifiesto	1973	Nacional
112	Pimiento	1973	Nacional
113	Vientos del pueblo	1973	Nacional

TOTAL

1. Nacional: 75

2. Andino: 10

3. Resto de América: 23

3 USA

11 Sudamérica. La mayoría uruguayas y argentinas

5 Caribe

2 México

4. Otros continentes: 5 4 España y 1 Israel

1965 – 1973

1. Nacional: 29

2. Andino: 10

3. Resto de América: 17

4. Otros continentes: 4

1965 – 1973

1. Nacional: 46

2. Andino: 0

3. Resto de América: 6

4. Otros continentes: 1

CLASIFICACIÓN SEGÚN RITMO O ESTILO

Según ritmo nacional

Se considera el año de edición.

1	El arado	1966	Nacional
2	El cigarrito	1966	Nacional
3	La flor que anda de mano en mano	1966	Nacional
5	La luna es siempre muy linda	1966	Nacional
8	Paloma quiero contarte	1966	Nacional
9	Que saco rogar al cielo	1966	Nacional
10	No puedes volver atrás	1966	Nacional
11	El carretero	1966	Nacional
19	Gira, gira, girasol	1967	Nacional
22	El conejito	1967	Nacional
24	El lazo	1967	Nacional
26	Despedimento del angelito	1967	Nacional
27	Solo	1967	Nacional
28	En algún lugar del puerto	1967	Nacional
29	Así como hoy matan negros	1967	Nacional
30	El amor es un camino que de repente aparece	1967	Nacional
32	Canción de cuna para un niño vago	1967	Nacional
35	Porque los pobres no tienen	1968	Nacional
37	A Luis Emilio Recabarren	1969	Nacional
41	Preguntas por Puerto Montt	1969	Nacional
42	Movil Oil Special	1969	Nacional
45	Te recuerdo Amanda	1969	Nacional
47	Ya parte el galgo terrible	1969	Nacional
51	La pala	1970	Nacional
54	Angelita Huenuman	1970	Nacional
56	Caminando, caminando	1970	Nacional
57	¿Quién mató a Carmencita?	1970	Nacional
58	Canto libre	1970	Nacional
60	La pericona	1970	Nacional
61	El derecho de vivir en paz	1971	Nacional
62	Abre la ventana	1971	Nacional
63	Niño yuntero	1971	Nacional
64	Vamos por ancho camino	1971	Nacional
68	El alma llena de banderas	1971	Nacional
69	Ni chicha ni limoná	1971	Nacional
70	Plegaria a un labrador	1971	Nacional
71	B.R.P. (Brigadas Ramona Parra)	1971	Nacional
72	A Joaquín Murieta	1971	Nacional
74	La carta	1971	Nacional
75	Los pueblos americanos	1971	Nacional
76	Oiga pues m'hijita	1971	Nacional
77	Muchachas del telar	1971	Nacional
79	Que lindo es ser voluntario	1972	Nacional
80	Canción del minero	1972	Nacional
83	Venían del desierto	1972	Nacional

84	Poema 15	1972	Nacional
85	Lo único que tengo	1972	Nacional
86	En el río Mapocjo	1972	Nacional
87	Luchín	1972	Nacional
88	La toma – 16 de marzo de 1967	1972	Nacional
89	La carpa de las coligüillas	1972	Nacional
90	El hombre es un creador	1972	Nacional
91	Herminda de la victoria	1972	Nacional
92	Sacando pecho y brazo	1972	Nacional
93	Marcha de los pobladores	1972	Nacional
94	Brindis	1973	Nacional
95	La palmatoria	1973	Nacional
96	Venga a mi casamiento	1973	Nacional
97	Iba yo para una fiesta	1973	Nacional
98	La edad de la mujer	1973	Nacional
99	La cafetería	1973	Nacional
100	La diuca	1973	Nacional
101	La fonda	1973	Nacional
102	Por un pito ruin	1973	Nacional
103	La beata	1973	Nacional
104	Adivinanzas	1973	Nacional
105	Chincolito	1973	Nacional
106	Marcha de los trabajadores de la construcción	1973	Nacional
107	Parando los tijerales	1973	Nacional
108	El desabastecimiento	1973	Nacional
109	Aquí me quedo	1973	Nacional
110	Cuando voy al trabajo	1973	Nacional
111	Manifiesto	1973	Nacional
112	Pimiento	1973	Nacional
113	Vientos del pueblo	1973	Nacional

De ritmo nacional: 75

CLASIFICACIÓN SEGÚN TEMÁTICA

Se considera el año de edición.

NÚMERO	CANCIÓN	AÑO	TEMÁTICA
1	El arado	1966	Esperanza
2	El cigarrito	1966	Retrato popular
3	La flor que anda de mano en mano	1966	Amor y desamor
4	Deja la vida volar	1966	Amor y desamor
5	La luna es siempre muy linda	1966	Denuncia
6	Ojitos verdes	1966	Amor y desamor
7	La cocinerita	1966	Retrato popular
8	Paloma quiero contarte	1966	Amor y desamor
9	Que saco rogar al cielo	1966	Denuncia
10	No puedes volver atrás	1966	Denuncia
11	El carretero	1966	Denuncia
12	Jai jai	1966	Picardía
13	Hush-a-bye	1967	Retrato popular
14	Paloma del palomar	1967	Retrato popular
15	Drume negrita	1967	Retrato popular
16	El carrero	1967	Retrato popular
17	Mare Mare	1967	Retrato popular
18	Noche de rosas	1967	Amor y desamor
19	Gira, gira, girasol	1967	Amor y desamor
20	Peón del mandiocal	1967	Retrato popular
21	El turururú	1967	Retrato popular
22	El conejito	1967	Retrato popular
23	El aparecido	1967	Denuncia
24	El lazo	1967	Retrato popular
25	Que alegres son las obreras	1967	Picardía
26	Despedimento del angelito	1967	Retrato popular
27	Solo	1967	Amor y desamor
28	En algún lugar del puerto	1967	Retrato popular
29	Así como hoy matan negros	1967	Denuncia
30	El amor es un camino que de repente aparece	1967	Amor y desamor
31	Casi, casi	1967	Amor y desamor
32	Canción de cuna para un niño vago	1967	Retrato popular
33	Romance del enamorado y la muerte	1967	Amor y desamor
34	Ay mi palomita	1967	Amor y desamor
35	Porque los pobres no tienen	1968	Denuncia
36	Tierra de Artigas	1968	Denuncia
37	A Luis Emilio Recabarren	1969	Esperanza
38	A desalambrar	1969	Denuncia
39	Duerme, duerme negrito	1969	Denuncia
40	Juan sin tierra	1969	Retrato popular
41	Preguntas por Puerto Montt	1969	Denuncia
42	Movil Oil Special	1969	Denuncia
43	Camilo Torres	1969	Retrato popular
44	El martillo	1969	Esperanza
45	Te recuerdo Amanda	1969	Amor y desamor

46	Zamba del Che	1969	Denuncia
47	Ya parte el galgo terrible	1969	Denuncia
48	A Cochabamba me voy	1969	Denuncia
49	Inga	1970	Retrato popular
50	Canción del árbol del olvido	1970	Amor y desamor
51	La pala	1970	Denuncia
52	Lamento borincano	1970	Retrato popular
53	El Tinku	1970	Retrato popular
54	Angelita Huenuman	1970	Retrato popular
55	Corrido de Pancho Villa	1970	Retrato popular
56	Caminando, caminando	1970	Esperanza
57	¿Quién mató a Carmencita?	1970	Denuncia
58	Canto libre	1970	Esperanza
59	Basta ya	1970	Denuncia
60	La periconá	1970	Denuncia
61	El derecho de vivir en paz	1971	Esperanza
62	Abre la ventana	1971	Esperanza
63	Niño yuntero	1971	Denuncia
64	Vamos por ancho camino	1971	Esperanza
65	A la molina no voy más	1971	Retrato popular
66	A Cuba	1971	Esperanza
67	Las casitas del barrio alto	1971	Denuncia
68	El alma llena de banderas	1971	Esperanza
69	Ni chicha ni limoná	1971	Denuncia
70	Plegaria a un labrador	1971	Esperanza
71	B.R.P. (Brigadas Ramona Parra)	1971	Propaganda
72	A Joaquín Murieta	1971	Retrato popular
73	La hierba de los caminos	1971	Denuncia
74	La carta	1971	Denuncia
75	Los pueblos americanos	1971	Denuncia
76	Oiga pues m'hijita	1971	Esperanza
77	Muchachas del telar	1971	Propaganda
78	La bala	1972	Denuncia
79	Que lindo es ser voluntario	1972	Propaganda
80	Canción del minero	1972	Denuncia
81	Preguntitas sobre Dios	1972	Denuncia
82	Una palabra solamente	1972	Esperanza
83	Venían del desierto	1972	Esperanza
84	Poema 15	1972	Amor y desamor
85	Lo único que tengo	1972	Retrato popular
86	En el río Mapocho	1972	Retrato popular
87	Luchín	1972	Retrato popular
88	La toma – 16 de marzo de 1967	1972	Retrato popular
89	La carpa de las coligüillas	1972	Retrato popular
90	El hombre es un creador	1972	Retrato popular
91	Herminda de la victoria	1972	Retrato popular
92	Sacando pecho y brazo	1972	Retrato popular
93	Marcha de los pobladores	1972	Propaganda

94	Brindis	1973	Picardía
95	La palmatoria	1973	Picardía
96	Venga a mi casamiento	1973	Picardía
97	Iba yo para una fiesta	1973	Picardía
98	La edad de la mujer	1973	Picardía
99	La cafetería	1973	Picardía
100	La diuca	1973	Picardía
101	La fonda	1973	Picardía
102	Por un pito ruin	1973	Picardía
103	La beata	1973	Picardía
104	Adivinanzas	1973	Picardía
105	Chincolito	1973	Picardía
106	Marcha de los trabadores de la construcción	1973	Propaganda
107	Parando los tijerales	1973	Propaganda
108	El desabastecimiento	1973	Denuncia
109	Aquí me quedo	1973	Denuncia
110	Cuando voy al trabajo	1973	Esperanza
111	Manifiesto	1973	Esperanza
112	Pimiento	1973	Esperanza
113	Vientos del pueblo	1973	Esperanza

TOTAL

Amor y desamor	:	14
Picardía	:	14
Retrato popular	:	31
Denuncia	:	28
Esperanza	:	18
Propaganda	:	8

1965-1970

Amor y desamor	:	13
Picardía	:	2
Retrato popular	:	21
Denuncia	:	19
Esperanza	:	5
Propaganda	:	0

1971-1973

Amor y desamor	:	1
Picardía	:	12
Retrato popular	:	10
Denuncia	:	11
Esperanza	:	13
Propaganda	:	6

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Epígrafes	5
Presentación	6
Introducción	8
Presentación de las fuentes	9
Metodología	12
Plan y diseño del escrito	13
Contexto histórico	15
Estado de la música de raíz folclórica (1960 – 1973)	23
Reseña de la vida de Víctor Jara	31
Capítulo 1: La Denuncia (1965 – 1970)	36
- El retrato popular	36
- Usted debe responder, Señor Pérez Zujovic	42
- La canción rebelde	44
- La figura del bandido	49
- Un bandido para el pueblo de Chile	53
- Manos agrestes	57
- ¿Quién mató a Carmencita?	59
- Conclusiones del capítulo	62
Capítulo 2: La Esperanza (1971 – 1973)	67
- Vamos por ancho camino	71
- Todos revolucionarios con el favor de mi Dios	77
- La población	92
- La cosa va pa' delante y no piensa recular	98
- Gángsters de la sedición	101
- Yo no quiero la patria dividida	105
- Laborando el comienzo de una historia sin saber el fin	110
- Vientos del Pueblo	112
- Conclusiones del capítulo	118
Conclusión final	122
Bibliografía	126

Linkografía	128
Fuentes discográficas	130
Fuentes audiovisuales	133
Fuentes iconográficas	134
Gráficos.....	137
Tablas.....	147