

PAISAJES CHILENOS NATURALES, URBANOS Y SIMBÓLICOS EN LA OBRA POÉTICO-MUSICAL DE VÍCTOR JARA

La intención del presente artículo es marcar un recorrido por los espacios humanos de Chile en las canciones de Víctor Jara desde el micro-paisaje del hogar, hasta el proyecto de la patria como “el gran hogar” (“Marcha de los pobladores” en Jara, 1972), rastreando así un hilo central de la obra que permite abordar la constancia de la ética artística de Jara y la riqueza experimental de su interés artístico. Este estudio se centra en el análisis textual de las letras de Jara, partiendo de una mirada filológica, no obstante, aplicando un acercamiento integrador. Examina la obra poético-musical en su trasfondo histórico-social, en el contexto del arte chileno y latinoamericano, así como en el de los movimientos de revival musical de la época.

IDENTIDAD, CANCIÓN Y PAISAJE

La producción y la recepción musical desde los años sesenta en Chile empezó a concebirse cada vez más como la expresión de la identidad personal, cultural y política del artista y de su público. El rechazo o identificación con obras musicales se pasó a basarse en los valores que transmitió la letra, la instrumentalización¹, el género escogido: las cuestiones estéticas, ciertos sonidos se relacionaron estrechamente con actitudes políticas. En este ambiente de polarización de la vida cultural, los músicos de la Nueva Canción Chilena ofrecían el contrapunto a la Nueva Ola, tendencia extranjerizante a imagen de las modas musicales

¹ Es revelador la estricta prohibición de los instrumentos andinos en los años de la dictadura de Pinochet, por su asociación a la Unidad Popular. El tema instrumental “Charagua” de Víctor Jara, interpretado por Inti-Illimani bajo su asesoramiento para la Televisión Nacional de Chile contribuyó a la difusión masiva del sonido andino. “Camilo Fernández: ‘Charagua’ hacía que, según [Pedro] Ewing, el gobierno de Allende se asociara a la música nortina. Yo, que era el único chileno de los convocados, le respondí que qué culpa tenía el norte del uso que le había dado el Gobierno. Recuerdo que mi ejemplo fue: ‘Es como si usted nos prohibiera usar la bandera chilena porque se enarboló en muchísimas tomas’. Su reacción fue, para mí, inesperada. Me dio la razón inmediatamente: ‘Entonces les pido, por favor, que pongan la música del norte por un tiempo en el freezer’. Freezer: ésa fue la palabra. Y ahí terminó la reunión” (García, 2013: 171).

anglosajones² impulsadas por los medios de comunicación masivas, al neofolklore³ “con sus pompas de jabón y sus multicolores fantasías” (Jara en Rodríguez, 2015: 77) que venía asociándose cada vez más a la derecha política. Asimismo, los artistas de la Nueva Canción desearon influir en el ideal nacional, integrar nuevas identidades, en el discurso político-social de Chile. El conocido lema de Salvador Allende, “No hay revolución sin canciones. Cantamos a la mujer, al obrero, al campesino y al estudiante” (*El Siglo*, 30 abril 1970: 13), enumera algunas de las alteridades que el movimiento deseaba movilizar. Los destinatarios de la Nueva Canción⁴ eran pues unas capas hasta entonces sin representación política y que a pesar de constituir una mayoría no formaron parte de la visión del país. La obra musical del popular cantautor, docente universitario y director de teatro, Víctor Jara, desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del movimiento de la Nueva Canción y de la convicción de estos artistas de que la “poesía cantada” sí que puede generar cambios sociales. Jara, de origen campesino, hijo de un inquilino iletrado, entendió bien la necesidad de llegar a estas capas muchas veces analfabetas. Las letras de sus canciones responden a esta necesidad inmediata de comunicarse de forma directa con su público, mediar mensajes tanto de un valor humano universal, como de una naturaleza política, inminente. En sus propias palabras:

“Nuestro deber es luchar segundo a segundo por darle a nuestro pueblo [...] su propia identidad; su identificación con el folklore que es el lenguaje más auténtico que cada pueblo posee y a través de las canciones revolucionarias, ayudarlo a entender su realidad, la de sus amigos y la de sus enemigos y a través de la música, sin esquema de

² Cabe señalar que la Nueva Canción no rechazó la propuesta de la música rock de la época, como evidencian entre otros los proyectos de fusión musical de Ángel Parra y *El derecho de vivir en paz* de Jara. Este disco contó con la colaboración de Los Blops como “an experiment in ‘invading the cultural invasión’” (Jara, 1984: 157) en palabras de la viuda de Jara. El guitarrista del conjunto participó en la grabación de “Abre la ventana” ajustando su toque del tiple a un lenguaje rockero, mientras que toda la banda colabora en la canción que da nombre al disco, el himno contra el imperialismo estadounidense dedicado a Ho Chi Minh (en cuanto a su trabajo en el teatro, en 1969 Jara dirigió la obra estadounidense *Vietrock* de Megan Terry). No olvidemos que la década de los sesenta era el escenario de la beatlemania y el propio Víctor Jara se confesaba admirador de los cuatro de Liverpool. No obstante, advirtió del efecto alienante que podía tener la música anglosajona en la juventud latinoamericana, cuya realidad no correspondía a la de estas canciones. Véase también Farías Zúñiga, 2014: 139-161.

³ Aunque “no se puede olvidar el papel estimulador primigenio que cumplió el neofolklore...” (Advis Vitaglich, 1996: 246).

⁴ La valoración de la efectividad del movimiento en “llegar al pueblo” ha sido una cuestión compleja, ambivalente desde el inicio, a la vez que un reto para los artistas quienes solo contaban con el apoyo esporádico de los medios de comunicación y tenían que enfrentarse a la falta de recursos para poder llevar su música a públicos más extensos, marginales. Algunos hitos como la fundación del sello discográfico DICAP y la elección de Salvador Allende ciertamente acarrearón nuevas posibilidades en este aspecto. Aun así, la importancia cultural de estos artistas no coincide con la difusión masiva de su música y con la aceptación de su obra en las capas populares. Es difícil hacer generalizaciones sobre trayectorias tan diversas, los autores se muestran divididas en cuanto a esta cuestión. De todos modos, estamos frente a un punto no tan evidente.

popular o culta, ayudar a nuestro pueblo a desenmascararlo todo, a transformarlo todo [...]” (Jara, 1973)

El tono militante proviene del sentido de amenaza a la identidad, una sensación compartida en estos tiempos tanto por los alineados con ideologías de izquierda, como por los conservadores y partidarios de la derecha. Es así que los discursos políticos y musicales de ambas orientaciones amenazaron no solo la agenda política del otro, sino “sus nociones de ser, de familia, de libertad y de nación”⁵. Los ataques violentos en la prensa de la época contra la figura de Jara⁶, incidentes como el del St. George’s College⁷ evidenciaron ya la descabellada acumulación de tensiones políticas que tocaban las canciones de Víctor Jara, identificadas plenamente con el proyecto del gobierno popular de Salvador Allende. La profundidad de esta brecha entre dos visiones de Chile se manifestó en la brutalidad de su tortura y asesinato. La trayectoria vital de Víctor Jara y su ética ha pasado a formar parte de su obra, recontextualizando sus letras. Lo social y lo artístico forman una unidad inseparable en sus canciones.

La identidad del ser humano, según la visión expuesta en la obra poético-musical de Víctor Jara, surge de las complejas interrelaciones entre el hombre y su entorno, su tierra. El paisaje es portador de tradiciones culturales, musicales, ofrece al ser humano su sustento vital, como también su oficio y trabajo, condiciona la cosmovisión del sujeto, sus posibilidades de desarrollo. Jara ofrece una nueva visión de la sociedad chilena, alejada ya de la concepción romántica, aristocrática y de la esquematización idílica del folklore. Su referencia siempre está en lo concreto y actual, no obstante, no se trata de una representación naturalista o panfletesca⁸. Recorre los paisajes humanos chilenos desde la intimidad de los hogares, pasando por los barrios ricos y las poblaciones marginadas de las grandes urbes, lleva a la canción el mundo propio de tipos autóctonos al paisaje natural del país, hasta crear paisajes simbólicos, atemporales tan específicos en sus detalles, no obstante universales en su contenido. Como director de teatro tiene un interés en establecer una escenografía propia para cada paisaje, guía

⁵“their notions of self, family, liberty and nation” (Mularski, 2014: 239), la traducción al castellano es mía.

⁶El caso quizás más sorprendente es la acusación que apareció en la portada de *La Tribuna* el 7 de agosto de 1971 (“Jara y Alarcón sorprendidos en rara refalosa”) que “Víctor había sido detenido en una fiesta de homosexuales con niños pequeños, que se había prolongado toda la noche, ‘bailando una cueca pervertida’” (Jara, 2001: 287). Como bien afirma Nandorfy: “...it is interesting to note that the intentionality here is to connect cueca — traditional rhythm and dance — to leftist politics, further associated with sexual perversion or feminization, and debauchery” (Nandorfy, 2003: 195)

⁷ Después de interpretar “Preguntas por Puerto Mont” en St. George’s College, canción que protesta contra la Masacre de Puerto Mont y que interroga Edmundo Pérez Zujovic, Ministro del Interior del gobierno de Eduardo Frei, las pedradas del público (alumnos entre quienes se encontraba el hijo del mencionado ministro) le fuerzan a abandonar el escenario. El artículo “Incidentes por penetración marxista en colegio católico” de *El Mercurio* desata un vivo debate.

⁸ Aunque no rehúye del panfleto y, de este modo, el acercamiento panfletesco sí que se filtra en la obra.

al oyente a veces a través de pistas mínimas, otras veces con una concepción plenamente teatral, con voces contrastadas y sonidos ambientales no musicales. Su inquietud le instiga a experimentar de disco en disco, con nuevos escenarios y tipos, sin embargo, algunos motivos y técnicas textuales enlazan toda la obra.

MOTIVOS RECURRENTES Y REELABORADOS

Antes de ahondar en el análisis detallado de las canciones, consideramos oportuno resaltar algunos símbolos y motivos relativos a la conexión entre el ser humano y su entorno. Jara recontextualiza y reelabora estos motivos a lo largo de toda su obra. Adelantamos este breve repaso a modo de leyenda, asimismo, el lector podrá apreciar la presencia de estos motivos en las letras y en los análisis que siguen el presente apartado.

Los límites del paisaje chileno; la montaña, el mar y los astros, rodean las escenas de las letras de Jara y constituyen el horizonte del ser humano. Jara conjuga estos elementos con gran sensibilidad, aprovechando la aparente sencillez y transparencia de estos motivos, para enriquecerlos con nuevos significados. Este característico juego de sentidos asociados a un mismo símbolo tiene un ejemplo revelador en “Plegaria a un labrador”. La montaña como imagen poética evoca en el contexto de la canción tanto el imaginario bíblico, como la realidad geográfica de Chile. Una tercera asociación posible se relaciona con la cosmovisión de las culturas prehispánicas, el culto a las montañas sagradas. La palabra “levántate” tiene, además, una melodía ascendente. Jara aprovecha aquí la técnica de la *pintura de palabras* que permite la expresión sonora del significado del texto (Valdebenito Cifuentes, 2014: 54). En realidad, toda la canción sigue esbozando un recorrido ascendente hasta el catártico “amén” final⁹. Como ha comentado Luis Advis: “mediante la intensificación de los elementos y la aceleración y crescendo de la última sección, se lograba un positivísimo carácter climático” (Advis Vitaglich, 1996: 250). Asimismo, letra y música constituyen una unidad significativa capaz de movilizar asociaciones y sensaciones diversas en tan solo una frase. Al mismo tiempo, el ejemplo presentado es paradigmático en cuanto a la capacidad de Víctor Jara para transmitir mensajes

⁹ Patricio Castillo, miembro fundador de Quilapayún y colaborador de Jara, compartió una fuente de inspiración para esta canción: “Cuando empieza la parte B, yo puse unos acordes allí que no eran ni míos, sino que estaban influenciados por un disco que tenía de Led Zeppelin. Es un crescendo que viene siendo la parte álgida del tema, porque la canción que me presentó Víctor a mí era plana, empezaba y terminaba igual. Ese tipo de cosas las discutíamos cotidianamente y él siempre se lo tomaba muy bien. [...] Y siempre cagados de risa porque ese tipo de hallazgos nos producían una gran felicidad” (Castillo entrevistado por Jurado y Morales, 2003: 57). Como ya hemos mencionado, influencias de la música rock de la época se filtraron en la Nueva Canción. Este caso menos evidente que los anteriormente tratados, ofrece un ejemplo interesante en cuanto al afán experimental no solo de Jara, sino de su entorno musical, que no rehuyó de inspirarse en géneros y sonoridades muy distintas.

políticos, crear un arte funcional que comunica directamente con su público y a la vez, transmitir valores humanos universales con una simbología, un imaginario asequibles, pero no simplistas.

El cantautor ñublense recurre en muchos casos a símbolos “puros” heredados del folklore. El fuego, el agua, el viento, la luz pertenecen a estos símbolos elementales que se conjugan en toda la obra. En “Abre la ventana” (Jara, 1971) nos presenta una escenografía simbólica basada en el motivo de la entrada de la luz al hogar de la protagonista¹⁰. La victoria de la Unidad Popular suscitó gran optimismo entre una parte de la sociedad. Jara identifica la luz solar revitalizadora (“Tu risa brota como la mañana / brota en el jardín”¹¹) que inunda el hogar de los chilenos quienes toman una parte activa en el nuevo proyecto nacional¹² con las posibilidades de un futuro mejor. La luz dorada se refleja en la imagen de la miel dando la sensación de abundancia.

Sin embargo, el sol también se concibe como fuerza lejana indiferente en la obra, que paradójicamente no arroja luz sobre la verdad, así aparece en “Caminando, caminando” (Jara, 1970): “Es difícil encontrar / en la sombra claridad / cuando el sol que nos alumbra / descolora la verdad”. La canción narra la búsqueda de la libertad en primera persona de singular en un paisaje simbólico. Aquí aparece el tópico del camino. El camino aparece en un sentido existencial, metafísico en canciones como “El carretero” (Jara, 1966)^{13 14}, en un sentido amoroso en “El amor es un camino que de repente aparece” (Jara, 1967). Mientras que en “Vamos por ancho camino” (Jara, 1971) el fin es político. Con una inversión del bíblico camino angosto de la redención, Jara invita al oyente a unirse a él en un paisaje que enumera muchos de los símbolos ya comentados¹⁵ (“El odio quedó atrás / no vuelvas nunca, mira hacia el mar / tu canto es río, sol y viento / pájaro que anuncia la paz”).

En cuanto a la fauna, es la paloma (o el vuelo de la paloma) el símbolo más frecuente. Junto a usos tradicionales, populares como símbolo del amado, de la esperanza, de la libertad, en otras canciones aparece con un sentido militante: “El verso es una paloma / que busca donde

¹⁰ “María, / abre la ventana / y deja que el sol alumbre / por todos los rincones / de tu casa”.

¹¹ Una vez más a pesar de la estructura asequible, la letra juega con la polisemia de la palabra “brotar”, evocando el mundo vegetal y al agua.

¹² “no basta nacer, crecer, amar, / para encontrar la felicidad”

¹³ “A veces pierdo la huella / mientras el corazón da un vuelco / ¿cuándo mi vida tendrá / el camino que yo quiero?”

¹⁴ Es interesante notar que aún en canciones de contenido simbólico el punto de referencia del cantautor es una vivencia concreta: “we travelled into the wheat-growing zone of Traigen and then on until we reached Temuco. [...] We drove for miles without seeing a single human being, through lush pasture-land and cornfields, occasionally passing the high wrought-iron gates of a latifundio, or a wooden ox-cart with a peasant sitting patiently behind the yoked oxen, deep in his own thoughts. This, too, became one of Victor's songs, ‘El carretero’” (Jara, 1984: 91)

¹⁵ Tanto en esta canción como en “El carretero” se resalta la situación auroral como promesa de la llegada de un nuevo día y futuro.

anidar; / *estalla* y abre sus alas / para volar y volar” (Jara, 1970, la cursiva es la nuestra). El ritmo de la batería reminiscente de una marcha militar refuerza esta sensación, la cual se contrasta con los instrumentos de viento que imitan el trino de un pájaro¹⁶. El vuelo de la paloma conlleva la llegada de un futuro de cambios¹⁷.

En definitiva, de toda la simbología de Jara el elemento más sobresaliente son las manos. A pesar de no provenir del mundo natural, es el motivo que establece el contacto entre el paisaje, la tierra y el ser humano, permite pues hacer y deshacer la armonía de su entorno, construir un hogar, un país, un futuro o destruirlo. Jara tenía un intenso interés artístico en el poder asociativo y expresivo de las manos como evidencia la constante reelaboración de este motivo. Las manos son la única posesión del hombre pobre, sin tierra, son los medios para conseguir el sustento vital¹⁸, son herramientas de trabajo¹⁹ ²⁰ pero también son capaces de unirse con las manos de los compañeros²¹ y con las manos del amado²². Las manos llevan sobre sí mismas la huella de su interacción con el entorno, la tierra. Para la carátula del disco *Pongo en tus manos abiertas*²³ (DICAP, 1969) Víctor Jara eligió una fotografía de las manos trabajadoras de un campesino²⁴,

¹⁶ En cuanto a la elaboración visual del álbum homónimo, cabe señalar que la paloma cumplió, una vez más, una función importante: “for Canto Libre he [Jara] insisted on the outer cover being a close-up of a decayed, padlocked door, and when the sleeve was opened, a flying dove seemed to soar out of it” (Jara, 1984: 160)

¹⁷ “Nunca es tarde, me dice ella / La paloma volará, volará, volará / Como el yugo de apretado / Tengo el puño esperanzado / Porque todo cambiará” (Jara, 1966). En esta última palabra la tonalidad pasa de menor a mayor, enfortaleciendo la concepción de un cambio positivo, aliviador.

¹⁸ “Y mis manos son lo único que tengo / Y mis manos son mi amor y mi sustento” en “Lo único que tengo” (Jara, 1972).

¹⁹ “Aprieto firme mi mano / Y hundo el arado en la tierra” en “El arado” (Jara, 1966). “Sus manos siendo tan viejas / Eran fuertes pa’ trenzar, / Eran rudas y eran tiernas / Con el cuero ‘el animal” en “El lazo” (Jara, 1967). “Sus manos bailan en la hebra / Como alitas de chincol / Es un milagro como teje / Hasta el aroma de la flor” en “Angelita Huenuman” (Jara, 1970).

²⁰ En las canciones de Jara el saber y ética tradicionales de trabajo se plasma sobre todo en la mano. “El Lazo” (Jara, 1967) y “Angelita Huenuman” (Jara, 1970) presentan, la misma reivindicación del saber del pueblo. En el primero, el acto de trenzar entrelaza a la figura del viejo con una cadena atemporal de motivos naturales y con su propia tradición lírico-musical. El chamal de la tejedora mapuche se convierte en el vestigio de su orden tradicional. Víctor Jara reivindica estas identidades marginales, restituyendo su valor a través del saber tradicional de trabajo.

²¹ “Levántate y mírate las manos / para crecer, estréchala a tu hermano” en “Plegaria a un labrador” (Jara, 1969). “Los estudiantes chilenos / Y latinoamericanos / Se tomaron de las manos / Matatiretirundín” en “Movil Oil Special” (Jara, 1969). “Corazón a corazón / Pie con pie, mano con mano / Como se le habla a un hermano” en “A Cuba” (Jara, 1971).

²² “Por eso quiero gritar / No creo en nada / Sino en el calor / De tu mano con mi mano” en “La luna siempre es muy linda” (Jara, 1966)

²³ El título del disco corresponde a las primeras líneas de la canción “A Luis Emilio Recabarren” en la cual integra al fundador del movimiento obrero chileno y del Partido Comunista de Chile como fuerza natural en el paisaje chileno.

²⁴ Como resalta Joan Jara: “Victor was always concerned with the visual appearance of his albums. The sleeve had to reflect what he wanted to convey with the songs. Sometimes he specifically commissioned photographers to produce pictures which would do this” (Jara, 1984: 160). *Pongo en tus manos abiertas* fue el segundo LP del nuevo sello, DICAP (Discoteca del Cantar Popular) que grabó alrededor de 60 discos de la Nueva Canción entre 1968 y 1973 (Salinas Cañas, 2013: 204). La fotografía es de Mario Guillard, mientras que el diseño pertenece a Vicente y Antonio Larrea. Los hermanos Larrea son los innovadores visuales detrás de algunas de las portadas más icónicas de la Nueva Canción Chilena, “integrating influences from Pop Art, social realism and high-contrast

las crestas de las palmas cubiertas de tierra esbozan un micro-paisaje producto de la relación entre el hombre y la tierra, de su condición social. Apoyándose en el imaginario bíblico, Jara expresa una relación semejante entre los actos de Edmundo Pérez Zujovic y la condición de sus manos: “Señor Pérez, su conciencia / la enterró en un ataúd, / y no limpiarán sus manos / toda la lluvia del sur”²⁵. Conocemos también que Jara tenía una especial sensibilidad para aprovechar el poder expresivo de las manos sobre el escenario en su dirección de conjuntos musicales y en el teatro: “Eduardo Carrasco recuerda que una de las cosas que más marcaba Víctor como elemento expresivo del grupo Quilapayún, era el uso de las manos en todas sus posibilidades” (Sepúlveda Corradini, 2001: 78)²⁶. Los soldados responsables de su tortura entendían claramente la importancia de las manos del artista como símbolos (y en un sentido práctico también): callar el músico empezó con la destrucción de sus manos²⁷. No obstante, aún en aquellos momentos Jara escribe desde una responsabilidad comunitaria y necesidad artística incuestionables: “Somos cinco mil aquí. / En esta pequeña parte de la ciudad. / Somos cinco mil. / ¿Cuántos somos en total / en las ciudades y en todo el país? / Somos aquí / diez mil manos que siembran / y hacen andar las fábricas. [...] Somos diez mil manos menos / que no producen. / ¿Cuántos somos en toda la patria?” (Jara, 1996: 337-338). La mano a través de una estructura metonímica (*pars pro toto*) representa a todo el ser humano. Las manos son lo esencial, lo más significativo de la existencia física del ser humano por su capacidad de relacionarse con el

photography” (Vilches, 2018: 85). Además, “el trabajo de los Larrea constituye un antecedente importante de la relación entre el Nuevo Cine y la Nueva Canción, pues sus colaboraciones articulan una identidad visual entre películas como *el Chacal*, *Valparaíso, mi amor*, *Ya no basta con rezar*, y *Los Testigos* con varios de los discos de Quilapayún, Inti-Illimani y Víctor Jara, entre otros” (Guerrero, Vuskovic; 2018: 180).

²⁵ Otro ejemplo similar se halla en los primeros versos de “Vientos del pueblo” (Jara, 1974): “De nuevo quieren manchar / mi tierra con sangre obrera / los que hablan de libertad / y tienen las manos negras”. La canción fue destinada para el proyecto *tiempos que cambian*, disco que quedó inconcluso con la muerte del cantautor. Jara se basa aquí en el poema homónimo de Miguel Hernández, a quien tenía una especial admiración. La guerra civil española tenía una fuerte repercusión en la Nueva Canción Chilena (como en otros ámbitos de la cultura chilena también, cerniéndose sobre Chile con la advertencia de lo que puede producir la polarización política, pensemos tan solo en la obra de Pablo Neruda). El cancionero de la guerra civil fue retomado entre otros por Rolando Alarcón y Quilapayún (bajo la dirección de Jara). Víctor Jara incluyó en su repertorio “La hierba de los caminos” de Chicho Sánchez Ferlosio. Véase también de la Ossa Martínez: 2014: 63-80.

²⁶ Sepúlveda recoge otras memorias de interés como los siguientes: ‘Ana Reeves cuenta que en *Antígona*: “Víctor tuvo un hallazgo muy bonito. Nos dijo: “vamos a usar máscaras, pero las máscaras van a ser nuestras manos...” y empezó a mostrarnos. Me acuerdo cuando lo dijo moviendo sus manos, tapándose los ojos, o la boca... a mí me encantaban sus manos”’ O “Nelson Villagra ... nos cuenta: “Yo creo que tiene que haber sido de sus tiempos de mimo, porque cuando estaba contento se le abrían mucho los dedos...” (Sepúlveda Corradini, 2001: 78-79).

²⁷ A continuación, se cita un fragmento de un doloroso testimonio anónimo que narra el suceso: Llega el jefe del “campo de prisioneros” y propone: “Cortémosle las manos a este chucha de su madre”. Le da de golpes con su garrote. “¡Canta ahora, huevón! ¡Levántate!”, ordena. Lo colocan inclinado con las manos en un caballete y empiezan a pegarle sobre las manos y las muñecas hasta que estas se transforman en masas sanguinolentas. Todo esto se desarrolla en un pasillo. En el Estadio hay cinco mil prisioneros y muchos alcanzan a presenciar la tortura” (Villegas, 2013: 133).

entorno. Cuando se le niega a las personas esta posibilidad, pierden su identidad, libertad, su capacidad creadora, su humanidad.

DEL HOGAR A LA PATRIA

Hogar y cosmovisión en el entorno rural

La necesidad de tener un espacio propio, una tierra donde construir un hogar es un anhelo básico, universal del ser humano. La pertenencia a un hogar es la raíz de nuestra identidad, es la promesa de un futuro personal y la del futuro de las generaciones que vienen. Es también la piedra angular de todas las otras necesidades del ser humano. “Sin techo, es como vivir sin pan, / sin pan, es como vivir sin vida, / sin razón, sin fe, sin justicia, / sin esperanza, sin alegría” (Jara, 1972) nos cantan los “pobladores” en los símiles enarbolados en polisíndeton. Esta visión acompaña toda la producción musical de Víctor Jara. La intimidad del hogar es el escenario de las luchas personales, de la vida familiar, condiciona y refleja la cosmovisión de su habitante. Las canciones tempranas del cantautor tienen una marcada carga autobiográfica, hunden sus raíces en sus vivencias personales y en su niñez. Mariela Ferreira, compañera de Jara en el conjunto Cuncumén, destaca que el cantautor musicaliza “los recuerdos del niño Víctor Jara acompañando a su padre campesino en el surco de la tierra, pero visto ya con conciencia de adulto” (citada en Acevedo et al., 1996: 34). En estas canciones tempranas se problematizan las inquietudes centrales del campesinado chileno: el fatigoso trabajo físico sobre tierras que no les pertenecen, las privaciones materiales y espirituales. Asimismo, la vida cotidiana del sujeto y de la familia se sujeta sobre los pilares del trabajo y la religiosidad: lo que debería ser su sustento vital y espiritual, forma una constelación restrictiva.

“La luna siempre es muy linda” (Jara, 1966, véase anexo 1.) recuerda en primera persona el hogar de la familia Jara en Lonquén, a la vez que reflexiona sobre las relaciones familiares en el entorno de la pobreza campesina en Chile y sobre el refugio fútil de la religión. La simetría de la estructura de la canción delata una clara conciencia épica. Las primeras dos estrofas de la canción recogen imágenes de la infancia de Jara, del ámbito de sus padres (notemos la prevalencia del sustantivo en las enumeraciones). Se delinean los límites de la casa, el piso (que es la tierra misma), las murallas y entre ellos las sábanas de la cama matrimonial, símbolo de la relación desequilibrada entre los padres. La figura paternal está ligada a la ausencia (“el hueco en la muralla” se asocia a la vez al estado deteriorado de la casa) y al barro. Las limitaciones

del entorno y de las relaciones que perpetua²⁸ obliga a los padres a “refugiarse” en la fe. La letra refleja la práctica religiosa, las supersticiones rurales, en el motivo de “pagar la fe”. La pobreza material de la familia casi le imposibilita el acceso al estrato elevado de la religión, no obstante, cumplir con el pago significa desatender las necesidades primarias de la familia. La línea melódica del tercer y cuarto verso en cada estrofa (por ejemplo, “Las velas siempre encendidas / Hay que refugiarse en algo”) evoca la monodia religiosa. A pesar de abandonar su vocación religiosa, el paso de Jara en su juventud por el seminario de la Orden de los Redentoristas despertó su interés en “la música sacra —en particular el canto gregoriano— y los elementos teatrales de la misa propiamente tal” (Jara, 2001: 67)²⁹, una herencia de la cual la obra de Jara retoma elementos. El aprovechamiento de los hipertextos religiosos³⁰ en “Plegaria a un labrador” (véase anexo 2.) es quizás el ejemplo más destacado en este sentido (a pesar de su escepticismo hacia la postura religiosa ortodoxa)³¹. Jara “reza” al labrador, una figura universal con tintes bíblicos y le da una presencia textual muy marcada: la capacidad de creación está en las manos del labrador de la tierra.

No obstante, la denuncia personal de “La luna siempre es muy linda” ofrece otra resolución, la cual se hace evidente en la segunda mitad de la canción. Las dos estrofas recitadas en el centro y al final de la composición involucran una ralentización del ritmo y la reducción de la intensidad del acompañamiento. El minimalismo de lo performativo en estos fragmentos fortalece la tensión del texto. Frente a la clímax musical de las últimas frases de las estrofas cantadas, que siguen haciendo eco en los oídos del oyente, el punto culminante de la letra se encuentra en las recitaciones. La primera de estas estrofas ofrece un retrato invertido de las experiencias, subrayando con la repetición anafórica la imposibilidad de romper la dinámica de la vida familiar y la futilidad de las oraciones. Esta primera sección recitada, abre camino a consideraciones más generales sobre el poder represivo, “pasivizador” de la religión, situando esta cadena perpetua bajo el ciclo indiferente de los astros. Desde este punto “se produce una

²⁸ Estas relaciones se expresan en papeles se podría decir casi teatrales de autoengaño: “Jugando al ángel y al diablo / Jugando al hijo que no va a nacer”

²⁹ “The most enduring and positive parts of this experience for Victor were the sacred music, Gregorian chant in particular, and the theatrical elements of the mass itself” (Jara, 1984: 35-36), traducción por Margarita Cavándoli.

³⁰ Del padrenuestro y la avemaría, en concreto.

³¹ Jara conjuga el imaginario bíblico con el paisaje chileno y con un fin socio-político, apela al campesino a unirse al proceso de construcción de una sociedad justa, se podría decir en el espíritu de la teología de la liberación (la libertad formal de la letra parece ser reflejo del afán de libertad expresada por la canción). Joan Jara comenta que la canción en cuestión “era un reflejo del renovado interés de Víctor por la poesía y los valores humanistas de la Biblia, en una época en que se estaba acrecentando la comprensión entre católicos progresistas y marxistas en Latinoamérica” (Jara, 2001: 220). La figura de Camilo Torres era especialmente influyente en el surgimiento de esta nueva conciencia católica-socialista. Víctor Jara incluye la canción de Daniel Viglietti dedicado al sacerdote-guerrillero en *Pongo en tus manos abiertas* (DICAP, 1969).

fragmentariedad de la fe religiosa situada en la praxis misma de la rebelión del sujeto ante sus circunstancias” (Vilches, 2004: 203). Víctor Jara “canta al amor como único refugio del hombre” (Jara sobre el papel de la canción de protesta, 1978: 22) plasmada en el motivo del calor de las manos juntadas. Preguntas retóricas cierran el tema que hacen evidente la fuerza del amor y vida humanos frente a cualquier poder represivo.

Jara introduce una dialéctica novedosa entre tierra y cielo en estas canciones iniciales de su carrera musical. Esta es la antítesis subyacente de “La luna siempre es muy linda”. Jara presenta toda la vida del ser humano en contacto, en intercambio constante con la tierra, su identidad solo puede ser concebida en relación con esta. Es así como todos los valores, valores absolutos de la existencia humana se relacionan con la tierra. El cielo es intangible e indiferente en cuanto a nuestras penurias o es un escape. Jara plantea preguntas similares en “Qué saco rogar al cielo” (Jara, 1966, véase anexo 3.). En la canción en cuestión, Jara presta su voz al campesino otra vez, situándolo entre tierra y cielo en un paisaje simbólico, estilizado. Su entorno, no obstante, es portador de una tradición lírico-musical. En una entrevista de 1967 para *El Musiquero* Jara afirmó que “En general, mis temas se basan en ritmos tradicionales, sobre todo aquellos que versan sobre la vida de los campesinos”³². Para llevar a la canción el mundo del labrador, Víctor Jara parte del canto a lo humano, Juan Pablo González señala la modalidad, la melodía gradual y el acompañamiento arpegiado de la guitarra como elementos reaprovechados de esta tradición (González Rodríguez, 2009: 402). No pone límites entre la naturaleza viva, personificada, el ser humano autóctono y su música: todos estos componentes pertenecen a una unidad de complejas interrelaciones. Es así que ambienta las canciones que retratan una persona y su etorno en la tradición lírico-musical correspondiente. Asimismo, para traer algunos ejemplos, al cantar “a Cuba” recurre al son y la guajira³³, recrea el mundo de Angelita Huenumán citando la tradición musical mapuche³⁴.

³² *El Musiquero*, vol. 6, año 3, no. 43, 07/1967: 21. Disponible en:

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:64885> (última consulta: 27.11.2022.)

³³ Víctor Jara, en el espíritu americanista de la Nueva Canción, integrará sonidos y géneros de distintos puntos del continente. Como bien afirma González, “Es así como incorpora el festejo afroperuano, con ‘Ingá’; el corrido mexicano, con el ‘Corrido a Pancho Villa’ [y ‘Juan sin tierra’], y el son puertorriqueño, con ‘Lamento borincano’”. Lo que es más sorprendente es el gesto de incorporar al folklore norteamericana (en lengua inglesa) a su repertorio, a través de la inclusión de la nana de estadounidense, “Hush a bye” en *Canciones folklóricas de América* (Odeon, 1967), disco en colaboración con Quilapayún.

³⁴ Esto se manifiesta en el uso de los cascabeles y en la repetición de las estructuras melódicas. Juan Pablo González destaca la asimilación de la tetrafonía y de trazos de la rítmica mapuche, como rasgos que dialogan con esta cultura indígena (González Rodríguez et al., 2009: 406). La identidad está arraigada en la tierra misma y en las tradiciones, así vemos en fragmentos como „La sangre roja del copihue, Corre en sus venas Huenumán” (“Angelita Huenumán” en Jara, 1970).

De entre, los motivos naturales de la canción, se destaca la “espiga colorá”, una asimilación del imaginario socialista (transnacional). Jara hace hincapié, una vez más así, en el esfuerzo conjunto de las manos puestas al servicio de las ideas “liberadoras”, las cuales al entrar en una relación fructuosa con la tierra, con sus propios raíces pueden lograr un verdadero cambio en la vida, no solo del campesino, sino de todos los chilenos.

El hogar y la infancia

El hogar no solo es el entorno íntimo donde se desenvuelve la cosmovisión del sujeto, sino el espacio del desarrollo de los niños. Ellos son los que más ansia y necesidad tienen de pertenecer a un hogar, encarnan y garantizan el futuro. Desde un interés social, pertenecen a las capas más vulnerables. Víctor Jara desde sus primeras canciones tiene un interés por el mundo y el cancionero infantil. Para *Canciones folklóricas de América* (Odeon, 1967), colaboración con Quilapayún, escribió el tema infantil “Gira, gira, girasol” y puso música al poema de Carlos Préndez Saldías, en “El conejito” (ejemplo del humor que se lograba a través del uso teatral de la voz cantada). En este mismo disco se incluyeron dos canciones de cuna, “Hush a bye” del cancionero estadounidense y “Drume negrita” de Eliseo Grenet. El interés de Jara en la canción de cuna se plasma también en su versión de “Duerme, duerme negrito” (Jara, 1969)³⁵. En este último tema podemos apreciar la presencia de técnicas textuales tradicionales, presentes en muchas culturas del mundo como los motivos de la ausencia de los padres por sus tareas, frecuentemente vinculada a la promesa de un regalo correspondiente a la edad y sexo del niño, elementos de amenaza para el niño *malo* o insomne, vocablos gemelos, rítmicos (“Chacapumba, chacapum”). Aquí el arrullador, aprovecha el canto para presentar el trabajo de la madre, el cual, curiosamente, en este caso se convierte en crítica social (“No le pagan, sí / Duramente, sí / Va tosiendo, sí / Va de luto, sí”). Un elemento por el cual podía ser especialmente atractivo para Jara.

En “El niño yuntero” (Jara, 1971), Jara musicaliza el poema homónimo de Miguel Hernández³⁶, ofreciéndonos una imagen de la infancia campesina trabajadora. La canción adopta cinco estrofas de la obra original, convirtiendo una en estribillo y manteniendo, al final, la línea descriptiva-argumental del poema de Hernández. La representación de esta alteridad es auténtica por las raíces campesinas de los dos artistas, a la vez que opera desde una perspectiva distanciada por la formación y trayectoria vital de Hernández y Jara. Conviene notar, que se

³⁵ originalmente del folklore venezolano e interpretado por Atahualpa Yupanqui

³⁶ Este poema de Miguel Hernández fue adoptado un año más tarde por Joan Manuel Serrat (gran figura del Nova Cançó catalán) y ha inspirado varios artistas del ambiente flamenco después, entre otros, a Enrique Morente y Carmen Linares.

acercan la obra del poeta español y el cantautor chileno por sus capacidades de inspirarse en lo popular (en el género de la nana³⁷, entre otros), el interés en la religiosidad campesina, y dolorosamente, la prematura muerte como consecuencia de la marcada militancia política de ambos. Joan Jara afirma que “[Víctor Jara] Tenía sus obras completas [las de Hernández] y un ejemplar de la Biblia en su mesilla de noche” (Jara, 2001: 359)³⁸. Entre las imágenes bíblicas del poema incluidas en la canción³⁹, “el sudor / es una corona grave / de sal para el labrador”, evoca otras letras de Jara, basadas en el papel del “sudor” en la vida campesina como atributo del trabajo físico y símbolo de la sincronía física con la tierra: “El sudor me hace surcos / Yo hago surcos a la tierra / Sin parar” (“El arado” en Jara, 1966). La imagen de la corona aparece también en otras letras de Jara, por ejemplo “La tarde baila en las nubes / cubre de sangre los cerros / una corona de buitres / acompaña al carretero” (“El carretero” en Jara, 1966). El acto de labrar la tierra cobra un sentido simbólico, existencial en “Empieza a vivir, y empieza / a morir de punta a punta / levantando la corteza / de su madre con la yunta”, del mismo modo que en “Yo también abro la tierra / y con ella abro mi fe” (Ibid.) en la letra de Jara.

Frente al niño trabajador del campo, Víctor Jara retrata el niño vago de la ciudad en “Canción de cuna para un niño vago” (Jara, 1966, véase anexo 4.). Víctor Jara parte de la referencia concreta de los niños de Santiago refugiados por la noche debajo de los puentes extendidos sobre el Río Mapocho (Joan Jara menciona la zona cercana al Mercado Central⁴⁰, donde el cantautor pasó parte de su infancia y adolescencia). Jara adopta una situación novedosa frente a la canción de cuna tradicional en la cual la figura del arrullador es típicamente femenina y cercana al niño (madre, abuela, nodriza, etc.). Aquí el arrullador comunica con el niño por la ausencia de cualquier figura adulta que pudiera asumir el papel. La pobreza material le quita al niño su infancia, el sueño es la única vía de escape. La desolación del paisaje urbano, nocturno

³⁷ El redescubrimiento y recontextualización de la nana como género literario en la primera mitad del siglo XX por los grandes poetas de las generaciones vanguardistas en España ha dado lugar al florecimiento de las canciones de cuna literarias en lengua española. El interés de poetas de la generación del 27 como García Lorca (pensemos en su discurso sobre “Las nanas infantiles” o su archiconocida nana de *Bodas de Sangre* [1933]), Gerardo Diego (véase su “Canción de cuna” de 1922 publicado en *Imagen*, de rasgos dadaístas y dedicada a Céline Arnould, poeta ultraísta) o Vicente Aleixandre (“El niño murió (Nana en la selva)” de *Historia del corazón*, 1954) por la nana, se tiñó no solo, de la intención de la recogida y la apropiación de la poesía popular, sino de un interés vanguardista por el inconsciente y el sueño, las sombras y monstruos de este. Es así que los límites de la nana se expandieron y llegaron a abarcar cuestiones que de antemano no se consideraban conciliables con el género, pese a la riqueza de los contenidos de la canción de cuna tradicional.

³⁸ “He kept his complete works, together with a copy of the Bible, on his bedside table” (Jara, 1984: 215), traducción por Margarita Cavándoli.

³⁹ También “Me duele este niño hambriento / como una grandiosa espina”.

⁴⁰ “Groups of children, 6 to 12 years old perhaps, but with the faces of old men and women, used to make their homes underneath the bridges, particularly near the Central Market, where the stall-holders threw rotten fruit and rubbish over the embankment. At night they slept huddled together with a collection of stray dogs who kept them company” (Jara, 1984: 88)

está reforzada por la textura metálica del dinero y la imagen de la ciudad como “jaula”. El flujo repetitivo de la melodía nos recuerda del agua del río, del vuelo del sueño y de la luna sobre la ciudad. Como bien afirma Valdebenito Cifuentes, “la constante renuncia a fijar una zona tonal [...] hace percibir la línea melódica como una monodia despegada, [...] que transita independiente de su ubicación métrica” (2014: 54). Esta monodia se concuerda con la monotonía repetitiva de la canción de cuna. El arrullador repite y combina los fragmentos libremente, bajando cada vez más el tono, hasta que el niño se duerma. Al cumplir con su finalidad, el cante se puede interrumpir. La canción de Jara traza este mismo recorrido. Frente a la monodia melódica el bongó improvisa libremente sobre el ritmo de la canción, evocando los ruidos lejanos de la ciudad: la lluvia, a lo mejor, o “el golpear de los cascos de los caballos sobre el pavimento urbano” (Valdebenito Cifuentes, 2014: 54). Creando así un paisaje-sonoro, no-textual.

La lucha por un hogar para los hijos

La visión de la ciudad como “jaula”, como lugar de residencia forzoso e inhospitable, se repite en otras canciones de Jara también. La resiliencia humana, no obstante, es capaz de sobreponerse a los retos que presenta la gran urbe. El hombre necesita el calor del amor y logra hacer un hogar aún de la ciudad⁴¹. La metáfora del niño como pájaro frágil, con los motivos del “vuelo” y la “jaula” se plasman en “Luchín” (Jara, 1972, véase anexo 5.). El tema nos ubica en el entorno de la población callampas a través de la grabación de un niño recitando una cantilena. Víctor Jara aplica esta técnica en varias canciones del disco *La Población* (DICAP, 1972), incluyendo testimonios sobre la fundación de la Población Herminda de la Victoria y aun ruidos ambientales. Estas voces pertenecen a las pobladoras y cuentan en primera persona su lucha por tener una casa para sus niños⁴². “Yo trabajo con grabadora en mano. Para este disco así llegué a Herminda de la Victoria, a la Violeta Parra, a la Luis Emilio Recabarren, a Lo Hermida, a Los Nogales (la población de mi adolescencia), a La Victoria, al Cortijo, etcétera” (Jara, 1978: 34-35) contó Víctor Jara. Por una parte, esta técnica significa una vuelta a los comienzos de Jara como músico y folklorista, a su labor recopiladora. Jara recalcó siempre lo crucial que es el contacto personal con el pueblo como artista popular: “Este disco me deja como experiencia que la mejor escuela para el cantor es la vida; pero la vida de los demás, vivida junto a ellos, y

⁴¹ Así lo presenta Jara en otras letras como en las archiconocidas líneas de “Te recuerdo Amanda” (Jara, 1969): “suena la sirena / de vuelta al trabajo / y tú caminando / lo iluminas todo; / los cinco minutos / te hacen florecer” La luz, el “florecimiento” de Amanda es el contrapunto a la frialdad del paisaje industrial.

⁴² El testimonio de una pobladora refuerza esta idea: “Cuando ya tengamos las casas... Si es lo que más uno ha deseado, tener una casa pa’ los niños, porque uno siempre añora tener algo, pero para sus hijos; que uno después se puede morir y queda para ellos, queda algo para ellos” (“Marcha de los pobladores” en Jara, 1972)

no la vida de los demás vista desde un ‘taller de creación’” (Jara, 1978: 35). Por otra, “esas ‘enunciaciones’ minoritarias aparecen como verdaderas huellas de las voces subalternas, transformando la pieza discográfica en una singular mezcla entre disco conceptual, radioteatro grabado y archivo de la palabra” (Osorio Fernández, Figueroa Rodríguez, 2018: 175). Aun al dar voz a experiencias y traumas colectivos, el cantautor ñublen parte de lo personal y concreto⁴³. La canción recrea el entorno material de la casa, notemos los motivos recurrentes de la humedad, del barro, y el mundo del juego del niño, ambos poblados por los animales de la familia. El niño sumergido en juego no tiene conciencia de sus circunstancias (en otra canción sobre las inundaciones y tormentas que golpean las poblaciones, aparece esta misma idea: “Un niño juega en medio / De la tormenta / Que es capitán de un buque / Que se dio vuelta” [“En El Rio Mapocho” en Jara, 1972]). La última estrofa abre este mundo al oyente para que este interviniera en ello: la invitación rima con el final del “Niño yuntero”. Los versos octosilábicos nos remiten a la tradición del canto a lo poeta (aunque Jara no aplica la forma tradicional de las décimas).

En “Herminda de la Victoria” (véase anexo 6.) Jara desarrolla uno de los núcleos temáticos centrales del disco. Es la continuación del tema “La Toma (16 de Marzo de 1967)”. Los pobladores obligados a buscar un terreno nuevo por la cíclica inundación del río Mapocho (la canción “En El Rio Mapocho” es una narración épica sobre la resistencia humana frente a los elementos acompañada por la grabación del viento de una tormenta, el coro de voces también imita al viento, así logrando la sumersión del oyente en el paisaje cantado), deciden tomar por la noche el terreno para construir su nuevo hogar. “La Toma (16 de Marzo de 1967)” (iniciado por la memoria de una pobladora, quien ambienta la escena) narra esta toma de terreno puesta en peligro por la ofensiva de la policía. La canción contrasta las voces, actitudes de los pobladores durante estos momentos tensos con una verdadera concepción teatral (Jara contó con la colaboración de su amigo, el dramaturgo Alejandro Sieveking en la elaboración del disco). El ritmo exaltado de la canción empuja adelante como los propios pobladores hasta la victoria agridulce. En la oscuridad una bala perdida alcanzó a Herminda, la criatura de una de las pobladoras: “...Apúrele... te imaginas... una casa... / cállate, corre... al fin, al fin... / ¿qué fue eso?... ya llegamos... / ¿y la Herminda?... duerme...” (Jara, 1972). La población recibió su nombre en recuerdo de ella. El testimonio de la compañera Amelia abre la canción cuya letra fue una colaboración con Sieveking. El tema nos remite al canto al angelito, práctica popular de cantar al inocente niño fallecido todavía no manchado de pecado, quien así puede subir al

⁴³ En el caso de Luchín se basa en la figura de un niño enfermo a quien atendieron durante algunas semanas. Luchín fue adoptado luego por Quena Arrieta

cielo e intervenir por sus padres (los versos octosilábicos evocan el canto a lo divino). La mariposa como símbolo de metamorfosis, mancha de color en medio del barro (una vez más las alusiones a la humedad, son varias) encuentra su representación visual en la carátula del disco⁴⁴: una mariposa coloreada puesta sobre la fotografía en blanco y negro de alto contraste de dos niños. Como bien afirma Nicolás Román, Jara “da un papel central a los niños en la fundación de este nuevo espacio urbano popular” (Román, 2017: 450).

LAS CARAS DE LA CIUDAD

No debemos perder de vista que estas últimas canciones pertenecientes al entorno de la ciudad tienen como telón de fondo el proceso que describe González Rodríguez: “el surgimiento de sectores populares urbanos, cada vez mayores, que hacen evidente el déficit habitacional de las grandes ciudades de Chile, es uno de los rasgos que influyen en la paulatina radicalización política y social de fines de los años cincuenta y, especialmente, sesenta” (González Rodríguez et al., 2009: 35). En este proceso tenemos que situar no solo a la aparición de nuevas poblaciones en los márgenes de la ciudad (y así de nuevos tipos humanos que surgen de este nuevo entorno⁴⁵), sino también las ya bien consolidadas mansiones del barrio alto o “la casa estrecha y baja” (“Quién mató a Carmencita” en Jara, 1970) de los obreros. Asimismo, las canciones rastrean las desigualdades sociales de la capital del país según su topografía.

Frente a la individualidad y heterogeneidad de las voces del pueblo, Jara traza un retrato colectivo de los vecinos del barrio alto de Santiago. El estilo de vida de estos personajes es intrínsecamente ligado a su hábitat natural y recrea en miniatura la sociedad de bienestar, de consumo anglosajón, hasta se podría decir el “American way of life”. “Las casitas del barrio alto” (véase anexo 7.) es una reelaboración intensa en cuanto a letra del original “Little boxes” de Malvina Reynolds (popularizada por Pete Seeger, figura clave del American Folk Revival⁴⁶), adaptando la idea de la uniformidad artificial al contexto sociopolítico de Chile. Jara rescató algunas de las prácticas de la canción original como propias de la élite universal, no obstante,

⁴⁴ Fotografía y diseño gráfico: Vicente y Antonio Larrea

⁴⁵ Jara retrata “el maestro chasquilla” (Jara, 1984: 200) en “El hombre es un creador” como símbolo del ingenio y capacidad de adaptación de los pobladores. También presenta una canción en forma de diálogo entre los pobladores y las prostitutas, cuya carpa fue uno de los primeros en montarse después de la toma del terreno (“La carpa de las coligüillas” en Jara, 1972).

⁴⁶ No podemos olvidarnos de que la Nueva Canción Chilena se enmarca en una tendencia internacional del replanteamiento de la música folklórica y de movimientos de protesta. Así nace la Nueva Trova cubana, el Nuevo Cancionero argentino o el American Folk Revival, el Nova Cançó catalán.... Se conoció las canciones de los artistas estadounidenses en el ámbito chileno, Jara conoció personalmente a Phil Ochs y ya había adaptado “If I had a hammer” de Pete Seeger.

estos componentes anglosajones cobran una nueva capa de ironía, ya que son ajenos a Chile, los abundantes anglicismos transmiten el lenguaje propio, la jerga de la capa retratada. Esta parodia mordaz repleta de diminutivos tiene una alegre melodía de polka con un toque casi infantil, pero con algunos acordes discordantes. La articulación amanerada, demasiado clara, correcta y rígida, contribuye a la sensación de artificialidad, tiene un efecto humorístico, a la vez que complementa al *staccato* del acompañamiento y la melodía⁴⁷. La abundancia de diminutivos fortalece estas técnicas, ya que contribuye a la sensación de amaneramiento, concuerda con el tono infantil (ya presente en la letra inglesa, pensemos en la abundancia de polisíndeton o en expresiones como “ticky-tacky”). La letra de Jara tiene menos repeticiones, los diminutivos le propician una manera de conservar el ritmo de la canción original. En contraste, el primer y último verso de algunas estrofas se alarga, mientras pausa el toque de la guitarra, causando un efecto de suspense que da hincapié a ciertos elementos de la letra (“esperando un Peugeot”, “y la intringulis social”). Otras veces deja suspendida la palabra en el aire y deja vibrar a las cuerdas de la guitarra. Jara emplea muchas de estas técnicas en “El desabastecimiento” (Jara, 1973), creando una sonoridad similar para su “receta” destinada a las señoras del barrio alto. Afectación y violencia se mezclan con un característico tono juguetón y con ingenio lingüístico en la crítica mordaz de la hipocresía de esta misma élite.

Los personajes de “Las casitas del barrio alto” se rodean de artículos de prestigio, sustituidos en el texto muchas veces con el nombre de la marca. Se encierran en casas semejantes a escaparates⁴⁸, representan la inmovilidad social de Chile. Jara señala las universidades como centros del conflicto ideológico-social, que, sin embargo, pertenecen todavía en manos de esta clase dirigente, consolidada en el poder⁴⁹. La juventud es decadente y violenta. Su descripción del barrio alto o de la población de Herminda de la Victoria,

⁴⁷ La intención de imitar el habla, el humor de las capas retratadas es un constante de la obra, *La población* es paradigmático desde este punto de vista.

⁴⁸ “Las casitas del Barrio Alto / con rejas y antejardin, / una preciosa entrada de autos / esperando un Peugeot” (Jara, 1971)

⁴⁹ En “Movil Oil Special” (Jara, 1969) (notemos que el título de la canción es una mezcla entre la petrolera estadounidense Mobil y el nombre de la brigada antidisturbios chilena, el Grupo Móvil) Jara crea un paisaje simbólico, estilizado para ambientar el conflicto en las universidades: “En este hermoso jardín / A momios y dinosaurios / Los jóvenes revolucionarios / Han dicho basta por fin / ¡Basta!”. Frente a los neologismos humorísticos, los repentinos cambios de ritmo, de dinámica y la polifonía agradable, la inclusión de una extensa grabación de los gritos de las manifestaciones estudiantiles y del sonido de la explosión de bombas lacrimógenas crea un efecto contrastivo escalofriante. Como resaltan Osorio Fernández y Figueroa Rodríguez: “Lo significativo de ese tema [...] es la momentánea invisibilización de la *performance* musical y el estudio, ‘ampliando’ la canción al yuxtaponer una documentación grabada, que recontextualiza la escucha en el paisaje sonoro de una protesta callejera, como efecto realista del discurso político que la canción quiere construir” (Osorio Fernández, Figueroa Rodríguez, 2018: 174).

diagnostican desigualdades y problemas sociales presentes en toda América Latina, sus retratos tienen trascendencia tanto por su especificidad, como por su universalidad:

“Recorriendo Latinoamérica me di cuenta que ese lugar se repite en otras ciudades, lugares que generalmente están puestos en colinas muy suaves donde el aire es más limpio⁵⁰, donde no hay contaminación atmosférica, donde las áreas verdes son más hermosas. Entonces claro, para estar de acuerdo con el lugar, las casas que se construyen son más lindas, más espaciosas, con ventanales maravillosos, desde donde se domina la ciudad, y a veces más allá de la ciudad.”

Transcripción de su comentario sobre la canción en su concierto en vivo en La Habana, en 1972 (Jara, 1978: 47)

La otra cara de la moneda, de este sueño ajeno se nos presenta en “Quién mató a Carmencita” (véase anexo 8.), una canción que se basa en la historia verídica del suicidio de una joven de Santiago, de clase obrera. En 1970 Jara explica que “Para realizarlo [el tema] tuve que documentarme sobre varios casos de suicidios juveniles, el ambiente de enajenación que provocan los torcidos medios de información y la miseria en que está sumida la mayoría de nuestro pueblo” (Sepúlveda, 1970: 7). Jara reproduce un paisaje urbano nocturno en el cual pasea la figura de la chica, mientras la canción contrasta un mundo de anuncios, sueños, cine estadounidenses y la realidad propia, cruda del protagonista. Una crítica clara al *star-system*, al imperialismo cultural y económico extranjeros.

En esta canción el acompañamiento instrumental es más austero. La guitarra resonante⁵¹ mece a la figura de la joven en ritmo ternario reminiscente de un vals. El arpeggio del segundo compás deja los versos abiertos, colgados en el aire en una sensación de espera, a la cual contribuye la línea melódica ascendente de las estrofas. Esto produce una caída en la melodía con el comienzo de cada estrofa en un juego de intensificación y luego represión. En el estribillo la melodía se libra de su curso apretado para volar libremente sobre la tensión del toque arpegiado de la guitarra. Las palabras de la letra se alargan para extinguirse en intensidad. En

⁵⁰ A lo mejor, no resulta tan curioso la concordancia de esta descripción sobre los requisitos del lugar de residencia de la élite latinoamericana con las condiciones que enumera la *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias* para la fundación de nuevas poblaciones. En concreto, con que “sea el sitio levantado, sano, y fuerte” o con que „No elijan sitios para poblar en lugares muy altos, por la molestia de los vientos, y dificultad del servicio y acarreto, ni en lugares muy baxos, porque suelen ser enfermos, fúndense en los medianamente levantados, que gozen descubiertos los vientos del Norte y Medio día” (1973: Fol. 90v-93v).

⁵¹ “La guitarra de Víctor Jara se acerca a la concepción del compositor cubano Leo Brouwer, quien la define como un instrumento de resonancia, más cercano a la noción de arpa. Esto se evidencia en que la guitarra de Jara se despliega en un *dejar vibrar*” (Valdebenito Cifuentes, 2014: 57).

el ambiente artificial de la ciudad crece una rosa sangrante (en un juego metonímico) en la sien de la joven. Víctor Jara describía el fenómeno en una entrevista que le hicieron en Cuba:

“La juventud latinoamericana vive una realidad pobre. Una muchacha de 17 o 18 años, de un barrio cualquiera, uno de los de los siete hijos de un matrimonio obrero, que tiene que buscar el agua a seis cuadras de distancia, que duerme de cuatro en una cama, que estudia y la escuela se le hace un infierno por la promiscuidad y los problemas familiares, por la miseria. Escucha a Raphael en la radio a cada instante, cantándole al amor. Y lee en una revista que está enamorado de una niña linda (estoy inventando, pero todas esas historias son iguales), que descansa en una isla del Mediterráneo después de sus constantes giras y que tiene autos y que esta niña se encuentra con él en París. Entonces esa muchacha obrera ingresa al “fan club” de Raphael, ¿por qué? Porque busca encontrar un color más agradable a todo ese color oscuro que la rodea, y cada vez se va evadiendo y conformándose más, y odiando a su propia clase ...” (Jara citado en Rodríguez, 2015: 77-78)

La ciudad de los obreros

La ciudad es el escenario de una alteridad esencial para la idea de la nación popular: la de la clase obrera (una esfera a la cual la canción anterior ya ofreció un acercamiento). En sus retratos de la vida obrera, el cantautor ñublense pone de relieve el valor del “compañerismo” entre las masas indiferentes de las grandes urbes e invita al oyente a descubrir la naturaleza humana compartida de todos los seres humanos en el amor. Una vez más, Jara se fija tanto en la intimidad de sus personajes, como en su contribución al proyecto popular del cambio social.

Asimismo, Víctor Jara ambienta algunas de sus canciones de amor más célebres en el entorno de las fábricas y las calles bulliciosas de la ciudad. “Te recuerdo Amanda” (Jara, 1969, véase anexo 9.) es uno de los mayores éxitos de su obra, su enfoque en la emoción vivida por los enamorados, especialmente por la protagonista, solo fortalece la agudez de la denuncia social. La canción ofrece un cuadro que destapa que el mundo interior de una obrera chilena (o latinoamericana) comparte los deseos básicos de todo ser humano, en las palabras de Jara “es una canción que habla del amor de dos obreros [...] de ahora de esos que usted mismo ve por las calles y a veces no se da cuenta, qué es lo que existe dentro del alma de dos obreros de cualquier fábrica en cualquier ciudad, en cualquier lugar de nuestro continente” (fragmento de su introducción a la canción en Panamericana Televisión de Lima, en Jara, 1973: 15:24-15:52). Jara integra esta identidad a la visión del país al posibilitar una situación de identificación con

las figuras obreras a través de la compasión⁵². Nuestra descripción puede parecer un tópico para el lector, no obstante, este juego de empatía a través de conceptos claros, evidentes es esencial para el cantor revolucionario, popular. El oyente en ningún momento siente que el mensaje social sobrecargara la canción por la unidad natural de estos elementos y la especial armonía entre texto y música. Este último se destaca por ejemplo en la resolución de la disonancia en las palabras “Manuel” y “con él”, o como comenta González, en el “enlace entre A7+ y G, y la fricción cromática que genera, [que] realza los momentos climáticos de la canción [...] [y] enfatiza el clamor del texto” (González Rodríguez et al., 2009: 405). El episodio de la anticipación del encuentro amoroso, se entrelaza a través del motivo inquietante de la sirena con la muerte del joven y la espera ya nunca resuelta.

Jara ya asume la primera persona de singular en “Cuando voy al trabajo” (véase anexo 10.), una canción escrita en memoria de Roberto Ahumada, joven disparado en una manifestación contra la violencia. Jara conoció personalmente al obrero, su mujer e hijo. La canción expresa los pensamientos íntimos de Ahumada como los imaginaba Jara. El optimismo, la conexión compartida entre los enamorados desde el comienzo del día hasta su fin cobra su sentido (una vez más) en relación con la premonición de la muerte. El “compañerismo” se presenta como el valor absoluto de la vida personal y laboral. Los términos referidos al trabajo (“laborando”, “volver de la obra”) nos remiten a una visión del trabajo como construcción de un futuro compartido entre los enamorados, los compañeros y la nación.

“Muchachas del telar” (Jara, 1971) adentra al oyente en la fábrica misma, en el trabajo diario de los trabajadores. Jara inicia el tema con un intento de nombrar la muchacha protagonista a quién habla a través de la letra⁵³. La canción logra su ambientación, ya no a través de las descripciones textuales sino mediante la inclusión de una grabación de los ruidos de la maquinaria de una fábrica. Esta pista sonora al final de la canción evoca el aplauso de un público. Podemos notar aquí “la utilización del estudio como herramienta de significación”

⁵² En 1950 en *El laberinto de la soledad* Octavio Paz pronosticó la falta de individualidad en la visión de la sociedad sobre el proletariado: “Es notable que nuestras representaciones de la clase obrera no estén teñidas de sentimientos parecidos [de misterio, nostalgia, interés], a pesar de que también vive alejada del centro de la sociedad —inclusive físicamente, recluida en barrios y ciudades especiales—” [...] “El obrero pierde, bruscamente y por razón misma de su estado social, toda relación humana y concreta con el mundo; ni son suyos los útiles que emplea, ni es suyo el fruto de su esfuerzo” [...] “La abstracción que lo califica —el trabajo medido en tiempo— no lo separa, sino lo liga a otras abstracciones. De ahí su ausencia de misterio, de problematicidad, su transparencia, que no es diversa a la de cualquier instrumento” (Paz, 1992: 27-28). Las canciones de Jara, unas décadas después, responden justamente a una necesidad de humanizar al obrero.

⁵³ “A ti / Te llamaría Ana, / Te llamaría Juana, / Te llamaría Rosa, / Te llamaría hermosa / Hilandera morena, / Pequeña mariposa, / Obrera del telar” (“Muchachas del telar” en Jara, 1971). Estas líneas evocan el refrán de “A desalambrar” de Daniel Viglietti, cantadas por Jara en *Pongo en tus manos abiertas*: “Que la tierra es nuestra, es tuya y de aquel / De Pedro y María, de Juan y José” (Viglietti, 1968).

(Osorio Fernández, Figueroa Rodríguez, 2018: 172). Refuerza, además, la representación del trabajo de las mujeres al imitar el movimiento giratorio del ovillo con la rítmica de la palabra “gira” y la dinámica de la voz. El acto de tejer cobra un sentido existencial y política: la tela misma es el futuro en libertad.

“[...] 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

Telas que vistan la libertad.” (“Muchachas del telar” en Jara, 1971)

LA CONSTRUCCIÓN DE LA PATRIA

Todas las identidades marginales presentadas anteriormente, los obreros, los pobladores, los campesinos, participan según la visión de Jara en la construcción de sus propios hogares, y también en la del hogar compartido entre todos: la Patria. El historiador Claudio Rolle diagnostica el surgimiento del tema en la Nueva Canción después de la victoria de Salvador Allende y de la Unidad Popular en las elecciones, „El tono dominante pasó a ser el de invitación a trabajar por construir el nuevo Chile, sin por esto dejar de lado una actitud vigilante frente a la oposición derechista, predominando en esta segunda línea la ironía y el sarcasmo” (Rolle, 2003: 9). Jara crea ambientes festivos de construcción. En “Sacando pecho y brazo” se contrastan las voces de los pobladores durante la construcción con humor y alegría: “Sacando pecho y brazo / poniendo puerta / esta toma no es toma, aguaita, / parece fiesta. / Parece fiesta ahora, / feliz mañana, / vamos a sacar la casa, aguaita, / por la ventana”. La cueca, “Parando los tijerales” (Jara, 1974) se inicia con décimas recitados, propios de las fiestas populares.

Las marchas invitan a los chilenos ya abiertamente a poner manos a la obra. En “La marcha de los pobladores” un coro de voces de mujeres y hombres, acompañados por una

batería revela que al construir sus propias casas están contribuyendo a un proyecto mucho más grande⁵⁴. De una forma similar, con un imaginario puramente socialista (transnacional), en “Marcha de los trabajadores de la construcción” Jara habla de una “federación de la construcción”⁵⁵. “Qué lindo es ser voluntario” (Jara, 1974) es quizás la canción más emblemática de este conjunto que consolida las dos líneas que establece Rolfe y ofrece una visión total de las identidades en labor conjunta por la construcción del país: “Dale papa campesino, dale al arado; / ahora son tiempos mejores pa' tu sembrar'. / Dale martillo a la mina, dale minero, dale más techos a las casas de los obreros. / Compañero usted que endulza toda la tierra, a los especuladores no les de tregua. / ¡Qué cosa más linda! es ser voluntario, construyendo parques para el vecindario, levantando puentes, casas y caminos”. Frente a estos temas se podría decir más prosaicos, pero que cumplieron un papel importante en las manifestaciones, en el “poder cantar juntos” de los conciertos en vivo, Jara en esa época también escribió canciones que sintetizan el mensaje político, con una forma lírico-musical de gran belleza. Así es la alegoría política de “El pimiento” (Jara, 1974, véase anexo 13.).

Jara replantea la imagen bíblica de la zarza ardiente colocándola en el Desierto de Atacama, paisaje esencial de Chile, para profesar el mensaje capaz de liberar a su pueblo. El color rojo es la pista más explícita en cuanto a la alineación ideológica de la canción. El paisaje simbólico, minimalista se compone de poco más que los astros y el viento. En el corazón de la canción, la música propiamente dicha se silencia, para dar lugar a sonidos logrados a través del uso no convencional de los instrumentos de viento y de percusión (propios de una sonoridad indígena) que imitan ruidos de trabajo de construcción. Con la estrofa “Nadie lo ve trabajar / Debajo ‘el suelo’” se retoma el flujo anterior de la canción. Esta técnica se podría decir teatral es característica del afán experimentador del cantautor. El motivo de “canto” de las ramas es un símbolo tanto de la unidad entre política, ideología liberador y canción, como de la unión entre canción y paisaje chileno.

El pimiento resume las dialécticas tan características de toda la obra de Jara. Reúne lo autóctono, específico con lo universal, lo ideológico con lo estético, lo personal con lo social. Esta unidad entre las inquietudes de Jara proviene de su ética artística. Su identificación con su obra es absoluta, como también lo es su entrega personal a su misión artístico-social. En su comentario sobre su último viaje a Perú, escribe:

⁵⁴ Con techo, la vida es mucho mejor, / mejor, con nuestra organización / para los que no han nacido / trabajemos siempre unidos / y será Chile el gran hogar” (Jara, 1972)

⁵⁵ “Tomo el martillo y a golpear, / Con el trabajo hay que triunfar, / Con materiales de mi país / El socialismo hay que construir” (Jara, 1974)

“El canto es una soga que puede unir los sentimientos o los puede ahorcar. No hay alternativa. Los que fatigosamente buscan los dominios personales, los que profitan de la inocencia y la pureza, no comprenderán nunca que el canto es como el agua que lava las piedras, el viento que nos limpia, el fuego que unos une, y que queda ahí, en el fondo de nosotros para mejorarnos. Violeta dijo “el canto de todos es mi propio canto” y sus palabras son eternas.”

(Jara, 2001: 364-365)

El cantautor concibió su poética en términos de fuerzas naturales, elementales, su guitarra “tiene corazón de tierra y alas de palomita” (“Manifiesto” en Jara, 1974) y la visión que presenta Jara de Chile está intrínsecamente ligada al paisaje humano del país desde sus primeros cantos hasta el último. Sus retratos del paisaje chileno y de sus tipos por su agudeza y sensibilidad logran una transcendencia que nos conmueve hasta hoy.

REFLEXIONES FINALES

Las canciones de Víctor Jara son el testimonio de una nueva concepción de la identidad chilena, integradora de lo urbano y rural, tanto de lo moderno, como de lo tradicional, pero, sobre, todo, una identidad esencialmente activa e integra. Solo al observar la obra en conjunto, se puede apreciar la riqueza del retrato que ofrece Jara de Chile, sus canciones son estampas únicas de los repentinos cambios sociales que sacudieron al país, transmiten con fuerza el momento histórico decisivo. Pocas veces responde el arte a los acontecimientos históricos con tanta inmediatez y sinceridad⁵⁶. No obstante, los personajes, los paisajes cantados por Jara no permanecen estáticos, apuntan a problemáticas mucho más amplias y aún vigentes. Su obra y su figura, convertidos en símbolo, desafían hasta hoy nuestra visión del compromiso artístico y social, de las fronteras entre identidad, arte, poder y tierra.

BIBLIOGRAFÍA

ADVIS VITAGLICH, Luis: “La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, 1996, pp. 243-251. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61318> (última consulta: 11.04.2022).

⁵⁶ De ahí provienen algunos de sus logros más impresionantes, como también cierta crudeza.

DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio: “Recuerdo, transmisión y homenaje: cancionero de la guerra civil española y Nueva Canción Chilena”. *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2014, 63-80.

FARÍAS ZÚÑIGA, Martín: “Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena”. *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2014, 139-161.

GARCÍA, Marisol: *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B, 2013.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo; OHLSSEN VÁSQUEZ, Oscar; ROLLE CRUZ, Claudio: *Historia social de la música popular en Chile, 1950- 1970*. Santiago: Ediciones UC, 2009.

GUERRERO, Claudio; VUSKOVIC, Alekos: *La música del nuevo cine chileno*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018.

JARA, Joan: *An unfinished song: the life of Victor Jara*. New York: Ticknor & Fields, 1984.

---: *Víctor Jara: un canto truncado*. Madrid: Suma de Letras, 2001.

JARA, Víctor: “Concierto Víctor Jara en Perú - 17 de Julio de 1973 (Recital Completo)”. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=UhXBrp3oAIM&t=16s&ab_channel=FelipeRebolledoS%C3%A1ez (última consulta: 10.01.2023.)

---: “Música y liberación”, mesa redonda, Moderador Carlos Pinieiro Loredó, *Revista de la Casa de las Américas*, Nr. 76., 1973.

JARA, Víctor; CONTRERAS LOBOS, Roberto (ed.): *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana, Casa de las Américas, 1978.

---: “Estadio Chile” en *Twentieth-century Latin American poetry: a bilingual anthology*, ed. Tapscott, Stephen. Austin: University of Texas Press, 1996.

JURADO, Omar; MORALES, Juan Miguel: *El Chile de Víctor Jara*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003.

MELÉNDEZ, Jorge: “El artista como militante político: Entrevista con Víctor Jara”. *Casa de las Américas*, 1975, no. 88: 96-101.

MULARSKI, Jedrek: *Music, politics, and nationalism in Latin America: Chile during the Cold War era*. Amherst, New York: Cambria Press, 2014.

NANDORFY, Martha: “The Right to Live in Peace: Freedom and Social Justice in the Songs of Violeta Parra and Victor Jara”. *Rebel musics: human rights, resistant sounds, and the politics of music making*. Montréal: Black Rose Books, 2003, 172-209.

OSORIO FERNÁNDEZ, Javier; FIGUEROA RODRÍGUEZ, Gerardo: “‘Ahora sí la Historia tendrá qué contar ...’: el pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972”. *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM Ediciones, abril 2018, 163-190.

PAZ, Octavio: “Los hijos de la Malinche”. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992: 27-36.

RODRÍGUEZ, Osvaldo: *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago: Hueders, 2015.

ROLLE, Claudio: “La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende”, en *Pensamiento Crítico* (2), 2003. Disponible en: <https://bit.ly/2Xhmm2E> (última consulta: 25.11.2022).

ROMÁN, Nicolás: “La infancia de Víctor Jara y el rap poblacional”. *La rueda mágica: ensayos de música y literatura: manual para (in)disciplinados*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017, p. 448-461.

SALINAS CAÑAS, Sergio: “Ámbito cultural: La Nueva Canción Chilena”. *El tres letras: historia y contexto del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)*. Santiago de Chile: Ril editores, 2013, págs. 197-208.

SEPÚLVEDA, Ramiro: “Víctor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita?”, en *Puro Chile* (39), 5 jun. 1970: 7. Disponible en: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75037.html> (última consulta: 09.01.2023).

SEPÚLVEDA CORRADINI, Gabriel: *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

VALDEBENITO CIFUENTES, Mauricio: “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”. *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo Ediciones, 2014, 43-62.

VILCHES, Patricia (ed.): *Mapping Violeta Parra's cultural landscapes*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.

VILLEGAS, Sergio: *El Estadio: Once de septiembre en el país del Edén*. Santiago: LOM Ediciones, 1974/2013.

DISCOGRAFÍA

JARA, Víctor

1966 *Víctor Jara (Geografía)* (Demon)

1967 *Canciones folklóricas de América* (Odeon): en colaboración con Quilapayún
Víctor Jara (Odeon)

1969 *Pongo en tus manos abiertas* (DICAP)

1970 *Canto Libre* (Odeon)

1971 *El derecho de vivir en paz* (DICAP)

1972 *La Población* (DICAP)

1973 “El desabastecimiento” en *No volveremos atrás* (DICAP): álbum colectivo

1974 *Manifiesto* (Warner Music Chile)

VIGLIETTI, Daniel

1968 *Uruguay. Canciones para Mi América* (Le Chant du Monde)