

Identidad y paisaje en la obra poético-musical de V́ctor Jara y la Nueva Canción Chilena

Viola Jékei Balogh
Universidad Eötvös Loránd
violabalogh12@gmail.com

Abstract: This article examines the intertwining of landscape as a bearer of identity with the musical production of the Chilean New Song and, especially, with the lyrical-musical oeuvre of Víctor Jara. The study, while also applying an integrative approach, starts from a philological perspective and traces the vision of the human landscape of Chile in the lyrics of Jara and the New Song. A process that broadens and deepens the landscape heritage of Chilean popular music both geographically (horizontally) and socially (vertically). The research dedicates special interest to the singularities of Jara's vision, whose experiences made it possible for him to identify with the people, the identities that he wished to portray and mobilize. In this way, he sang from an internal perspective the rural and urban marginality of his country. The article interprets the poetic-musical work in its historical-social background, in the context of Chilean and Latin American art.

Keywords: New Chilean Song, lyrics by Víctor Jara, Chilean landscape, protest music, folk revival

Resumen: El presente artículo examina el entrelazamiento del paisaje como portador de identidad con la producción musical de la Nueva Canción Chilena y, en especial, con la obra lírico-musical de Víctor Jara. Este estudio, parte de una mirada filológica, no obstante, aplicando un acercamiento integrador, rastrea la visión del paisaje humano de Chile en las letras de Jara y de la Nueva Canción, así como el proceso de ampliación y profundización de la herencia paisajista de la música popular chilena, tanto en lo geográfico (horizontal), como en lo social (vertical). La investigación pone especial énfasis en las singularidades de la visión de Jara, cuyas vivencias posibilitaron la identificación con las personas, las identidades que deseaba retratar, movilizar, para que así cantara desde una perspectiva interior la marginalidad rural y urbana. El artículo interpreta la obra poético-musical en su trasfondo histórico-social, en el contexto del arte chileno y latinoamericano.

Palabras clave: Nueva Canción Chilena, letras de Víctor Jara, paisaje chileno, música comprometida, *folk revival*

1 Cantar identidad y paisaje

A lo largo del siglo XX, todas las corrientes de música popular chilena se fijan en el paisaje y sus tipos autóctonos como portadores de identidad regional y nacional. Inicialmente, en las representaciones musicales del paisaje, resuena el interés costumbrista del Romanticismo decimonónico¹ y ponen su foco en la zona central del país. Como recuerda Ricardo García, padre de la denominación de la Nueva Canción y personalidad radiofónica de primera importancia: “Durante años la música chilena había sido un muestrario de paisajes, de amores entre la china y el huaso, de alamedas y sauces, puestas de sol, trillas y cantaritos de greda. Pero tras ese paisaje tan idílico estaban las luchas campesinas, el hambre, las masacres, la tierra mal repartida.”²

Los años sesenta implicaron una parcial revisión de este esquema, con la aparición del llamado Neofolclore, corriente que amplió el interés geográfico a otras regiones de Chile y presentó una visión aún idealizada, costumbrista, no obstante, más profunda en su visión del folclore.³ Juan Pablo González resume con concisión estas transformaciones: “[...] con la incorporación de nuevos sectores sociales a la escena musical chilena en los años sesenta, y gracias a los frutos de la recolección folclórica de las décadas anteriores, el paisajismo lírico de la Música Típica fue perdiendo su singularidad y se amplió hacia un paisajismo humano con el Neofolclore, que luego se hizo social con la Nueva Canción.”⁴

Los artistas de la Nueva Canción desearon influir en el ideal nacional, integrar nuevas identidades en el discurso político-social de Chile en un momento decisivo de polarización de la vida cultural. La producción y la recepción musi-

¹ El crucial papel de la simbología del paisaje en el siglo XIX en la formación de los nacientes nacionalismos (no solo) en América Latina constituye un tema enorme e intensivamente estudiado. El artículo no aborda esta cuestión, la visión de Jara desea sobreponerse justamente a la representación costumbrista del paisaje chileno.

² R. García: ‘La nueva canción chilena también vencerá’, *Ramona* 2/27, 1973: 27–31, p. 28.

³ Aun “con sus pompas de jabón y sus multicolores fantasías” (Rodríguez, O.: *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Santiago: Hueders, 2015: 77), “no se puede olvidar el papel estimulador primigenio que cumplió el neofolclore [...]” (L. Advis Vitaglich: ‘La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida’, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1, 1996: 243–251, p. 246).

⁴ González Rodríguez, J.P.: ‘Música popular chilena de raíz folclórica’, in: *Clásicos de la Música Popular Chilena. Vol. II, 1960–1973*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000: 9–28, p. 26.

cal 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 pasó a basarse en los valores que transmitía la letra, la instrumentación, el género escogido; las cuestiones estéticas, ciertos sonidos, se relacionaron estrechamente con actitudes políticas.⁵ El conocido lema de Salvador Allende, “[n]o hay revolución sin canciones. Cantamos a la mujer, al obrero, al campesino y al estudiante”,⁶ enumera algunas de las figuras que el movimiento deseaba movilizar. Los destinatarios de la Nueva Canción⁷ eran pues, unas capas hasta entonces sin representación política que, a pesar de constituir una mayoría, no formaron parte de la visión del país. 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.”⁸ La cuestión de la identidad política y nacional asimismo

⁵ Jara precisó: “aquéllos que hacen una canción que no dice nada [...] y no contribuyen al crecimiento cultural de un pueblo o de la juventud, esos también hacen una canción política” (Meléndez, J: ‘El artista como militante político: Entrevista con Víctor Jara’, in: *Casa de las Américas*, no. 88, 1975: 96–101, p. 97). En este ambiente de polarización, los músicos de la Nueva Canción ofrecían el contrapunto a la Nueva Ola, tendencia extranjerizante a imagen de las modas musicales anglosajones impulsadas por los medios de comunicación masivas, al Neofolclore cuya visión nostálgica venía acercándose a la derecha política. La Música Típica mantenía la preferencia del público derechista. Jara apunta a la complacencia, a la alienación de estas corrientes de la realidad social chilena.

⁶ ‘La canción es también un arma revolucionaria’, *El Siglo*, 30 abril 1970: 13.

⁷ La valoración de la efectividad del movimiento en “llegar al pueblo” es una cuestión compleja, 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.

⁸ “their notions of self, family, liberty and nation” (J. Mularski: *Music, Politics, and Nationalism in Latin America: Chile During the Cold War Era*. Amherst, New York: Cambria Press, 2014: 239), la traducción al castellano es mía. El tono militante de las canciones 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. Los ataques violentos en la prensa de la época contra la figura de Jara, incidentes como el del St. George’s College evidenciaron ya la descabellada acumulación de tensiones políticas que tocaban las canciones de Jara, identificadas plenamente con el proyecto del gobierno popular de Salvador Allende. El 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

se entrelazó irremediamente con la producción y recepción artística. Jara también concibió su labor artística según estos términos: “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 popular o culta, ayudar a nuestro pueblo a desenmascararlo todo, a transformarlo todo [...]”.⁹

El paisaje, como ya hemos establecido, desarrolló un papel simbólico importante dentro de todas las corrientes de la música popular chilena como portador de identidad en las décadas anteriores a los años sesenta. La Nueva Canción recoge y renueva esta herencia, ampliando y profundizando tanto en lo geográfico (horizontal), como en lo social (vertical).

Los músicos de la Nueva Canción retoman la labor de familiarizar al público chileno con las zonas alejadas del centro geográfico.¹⁰ Eduardo Carrasco, integrante de Quilapayún, resalta: “Prácticamente no hay lugar de Chile donde un grupo o solista del Movimiento no se haya presentado. Esto traerá como resultado positivo un mejor conocimiento del paisaje físico y humano de Chile por parte de los músicos [...]”.¹¹ Cruzando las fronteras del país, la Nueva Canción también integró a Chile en la identidad regional de los países andinos al popularizar los géneros, ritmos e instrumentos del repertorio andino peruano, boliviano, ecuatoriano y argentino. Como destaca González Rodríguez: “La idea de Chile como país andino es algo reciente para la conciencia de la nación. [...] La difusión de la música andina por los músicos de la Nueva Canción llevó a muchos chilenos a aceptar esta música como algo propio, identificándose con lo

noche, ‘bailando una cueca perversa’” (J. Jara: *Víctor Jara: un canto truncado*, Madrid: Suma de Letras, 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” (M. Nandorfy: ‘The Right to Live in Peace: Freedom and Social Justice in the Songs of Violeta Parra and Víctor Jara’, in: *Rebel Musics: Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*, Montréal: Black Rose Books, 2003: 172–209, p. 195).

⁹ V. Jara: ‘Música y liberación’, mesa redonda, Moderador Carlos Piñeiro Loredo, in: *Revista de la Casa de las Américas* 76, 1973.

¹⁰ Pensemos, por ejemplo, en el último disco de Jara finalizado en vida, *Canto por travesura* (V. Jara: *Canto por travesura*, DICAP, 1973), una recopilación de cantos pícaros del sur de Chile.

¹¹ E. Carrasco: ‘Cantata Santa María’, in: *Música popular chilena. 20 años: 1970–1990*, Santiago: Ministerio de Educación, 1995: 84–88, p. 87.

que hasta entonces se llamó un ‘sonido extranjero’.¹² Es reveladora la estricta prohibición de los instrumentos andinos en los años de la dictadura de Pinochet, por su asociación a la Unidad Popular.¹³ El tema instrumental “Charagua” de Víctor Jara, interpretado por Inti-Illimani para la Televisión Nacional de Chile contribuyó a la difusión masiva del sonido andino.¹⁴ Jara sostuvo además que “El canto quechua, el canto mapuche, el canto aimara, tienen tareas que cumplir en las transformaciones de nuestro continente.”¹⁵

La identificación con una identidad transandina abrió las puertas al espíritu americanista de la época, integrando a Chile a la unidad cultural de los pueblos de América Latina. Víctor Jara, en este mismo espíritu, incorporó sonidos y géneros de distintos puntos del continente. Como bien afirma González, adopta “el festejo afroperuano, con ‘Ingá’ [y ‘A la molina no voy más’]; el corrido mexicano, con el ‘Corrido a Pancho Villa’ [y ‘Juan sin tierra’], y el son puertorriqueño, con ‘Lamento borincano’”¹⁶ (también podemos pensar en la tonada altiplánica, “El tinku”, cantado en aimara, o en la canción cordobesa “La

¹² J. P. González Rodríguez: ‘Música popular chilena...’, *op.cit.*: 19–20.

¹³ El régimen militar anunció esta medida “en un bando militar emitido por televisión del que no hemos podido encontrar registros, pero del que varios chilenos nos acordamos” (J. P. González Rodríguez: ‘Música chilena andina 1970–1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada’, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24, 2012: 175–186, p. 182).

¹⁴ “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” (M. García: *Canción valiente. 1960–1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B, 2013: 171). El testimonio de Héctor Pávez sobre la reunión de artistas asociados a la música popular con oficiales del ejército se gestó en un ambiente similar: “Nos dijeron la firme: Que iban a ser muy duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social, que el folclor del Norte no era chileno [...]” (publicado primero en Largo Farías, R.: *La Nueva canción Chilena*, Ciudad de México: Casa de Chile, 1977, citado en J. M. Varas: ‘Crónica de una historia sonora’, in: *En busca de la música chilena: Crónica y Antología de una historia sonora*, Santiago: Cuadernos Bicentenario, 2005: 13–110, p. 99).

¹⁵ V. Jara & R. Contreras Lobos (eds.): *Habla y canta Víctor Jara*, La Habana: Casa de las Américas, 1978: 17.

¹⁶ J. P. González Rodríguez et al.: *Historia social de la música popular en Chile, 1950–1970*. Santiago: Ediciones UC, 2009: 405.

cocinerita”, los ejemplos abundan...). 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 estadounidense “Hush a bye” en *Canciones folklóricas de América*,¹⁷ disco en colaboración con Quilapayún.

Jara adopta estos sonidos a su propia creación también. 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 entorno en la tradición lírico-musical correspondiente. Asimismo, por mencionar algunos ejemplos, al cantar “a Cuba” recurre al son y la guajira,¹⁸ recrea el mundo de Angelita Huenumán citando la tradición musical mapuche.¹⁹

Como ya hemos mencionado, la Nueva Canción, amplía con creces la gama de las capas sociales retratadas. En este sentido, la obra de Jara y Violeta Parra son singulares aun dentro del movimiento, ya que ellos cantan, desde una perspectiva interior, la marginalidad rural y urbana. En todas las corrientes de la música popular chilena y, aun dentro de la Nueva Canción, la perspectiva imperante es esencialmente urbana, evocadora, exterior.

2 La visión de Víctor Jara

Jara era el único miembro de la Nueva Canción de origen campesino. Como destacó él mismo en 1971: “Yo venía de un hogar de campesinos, esas vivencias, y el poder apreciar de cerca la injusticias y miserias que existían, me empujaban

¹⁷ V. Jara & Quilapayún: *Canciones folklóricas de América*, Odeón, 1967.

¹⁸ También adopta géneros caribeños al ambientar las luchas guerrilleras de “A Cochabamba me voy” (son-guaracha) y “Movil Oil Special” (son “con afinidades rítmicas con la cumbia colombiana” [Acevedo et al. 1996: 43]). Cabe destacar que “Jara fue uno de los primeros chilenos en visitar la isla de Cuba inmediatamente después del triunfo de la Revolución [...]” (O. Rodríguez: *La Nueva Canción Chilena: Continuidad y reflejo*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1988: 71).

¹⁹ 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 (J. P. González Rodríguez et al.: *Historia social..., op.cit.*: 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” (V. Jara: *Canto Libre*, Odeón, 1970).

a definirme.”²⁰ Jara, en este fragmento, no solo apunta a las raíces de su compromiso social y político, sino de lo que es inseparable de ello, su creación musical. Cuando escribe sus primeras canciones, canta ya desde la ciudad, tiene una perspectiva distanciada del mundo campesino por su formación y trayectoria vital. El retorno a su origen es lo que le inicia en la creación musical y significa una manera de procesar su pasado. Al poner “en movimiento su sustrato cultural más profundo [...], activó un mecanismo de reafirmación de su identidad con la cultura popular, agraria y carnavalesca.”²¹ Jara, hijo de un inquilino iletrado, entendió bien la necesidad de llegar a las capas sociales marginadas muchas veces analfabetas.²² 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. El traslado del núcleo de la familia Jara a Santiago une la vida del cantautor con la experiencia colectiva de las muchas oleadas de campesinos de la intensa migración campo-ciudad en la primera mitad del siglo XX, un proceso que se

²⁰ Publicado primero en ‘V́ctor Jara: El arte no es patrimonio de los comprometidos’, in: *El Musiquero* 8/154, 11/1971: 12–15. Recopilado en J. P. González Rodríguez: ‘Antología de una historia sonora’, in: *En busca de la música chilena: Crónica y Antología de una historia sonora*, Santiago: Cuadernos Bicentenario, 2005: 110–498, p. 293.

²¹ C. Acevedo et al.: *V́ctor Jara. Obra musical completa*, Santiago: Fundación V́ctor Jara, 1996: 34.

²² Las canciones tempranas del cantautor presentan una marcada carga autobiográfica, tienen como referencia el mundo rural y hunden sus raíces en sus vivencias personales y en su niñez. En estas piezas tempranas se problematizan las inquietudes centrales del campesinado chileno: el fatigoso trabajo físico sobre tierras que no les pertenecen, las privaciones materiales y espirituales. Canciones como “La luna siempre es muy linda” pertenecen a este corpus: “Recuerdo el rostro de mi padre / como un hueco en la muralla, / sábanas manchadas de barro, / piso de tierra, / mi madre, día y noche trabajando, / llantos y gritos. / Jugando al ángel y al diablo, / jugando al hijo que no va a nacer, / las velas siempre encendidas, / hay que refugiarse en algo, / ¿De dónde sale el dinero / para pagar la fe?” (V. Jara: *V́ctor Jara (Geografía)*, Demon, 1966). La dialéctica entre tierra y cielo que constituye la antítesis subyacente de “La luna siempre es muy linda” se refleja también en “Qué saco rogar al cielo:” “Qué saco rogar al cielo / si en tierra me han de enterrar / la tierra me da comía, / la tierra me hace sudar. / Qué saco sudando tanto / y comiendo poco y ná / si mi tierra no es mi tierra / y el cielo, cielo no más” (*ibid.*). 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. En la canción en cuestión, Jara presta su voz al campesino, situándolo entre tierra y cielo en un paisaje simbólico, estilizado. Su entorno, no obstante, es portador de una tradición lírico-musical. Para llevar a la canción el mundo del labrador, 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 (J. P. González Rodríguez et al.: *Historia social...*, *op.cit.*: 402).

culminó en la década de los años cincuenta y sesenta. El drástico déficit de viviendas impulsó el fenómeno de tomas de terreno y el consecuente surgimiento de poblaciones callampas con precarias condiciones de vida. Jara dedica el álbum entero de *La población*²³ a esta lucha. La experiencia de la pobreza urbana así será otro factor que le inicia en su misión artístico-social. Su canción “No puedes volver atrás”²⁴ da voz a las inquietudes interiores del pobre que llega a la gran urbe, donde necesita sobrevivir, no mirar hacia atrás. Jara musicaliza una voz reconfortante, compasiva, la de un compañero cercano o la propia voz interior de una persona sola con sus ansias.²⁵ Ya en estas primeras canciones está presente una segunda persona del singular, un destinatario. No obstante, parece como si Jara estuviera cultivando a la vez un diálogo interno que le pudiera sacar adelante. La canción es realmente popular en el sentido de que ofrece un sentimiento personal, el cual, no obstante, posibilita la identificación del oyente con una experiencia colectiva.²⁶ En este punto, conviene señalar

²³ V. Jara: *La población*, DICAP, 1972. Los temas del disco en cuestión nos ubican en el entorno de la población callampas a través de grabaciones como los testimonios sobre la fundación de la Población Herminda de la Victoria (estas voces pertenecen a las pobladoras y cuentan en primera persona su lucha por tener un hogar) y aun ruidos ambientales. “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 Herminda, a Los Nogales (la población de mi adolescencia), a La Victoria, al Cortijo, etcétera” (V. Jara & R. Contreras Lobos (eds.): *Habla y canta...*, *op.cit.*: 34–35) contó Víctor Jara. Por una parte, esta técnica significa una vuelta a los comienzos de Jara como músico y folclorista, a su labor recopiladora. Jara recaló siempre lo crucial que es el contacto personal con el pueblo como artista popular. 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: “‘Ahora sí la Historia tendrá que contar...’: el pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969–1972”, in: *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, Santiago: LOM Ediciones, 2018, 163–190, p. 175).

²⁴ V. Jara: *Víctor Jara (Geografía)*, *op.cit.*

²⁵ “No puedes volver atrás, / no tienes más que seguir, / que no te aturda el engaño, / sigue, sigue hasta el final. / La herida que va contigo / ¿quién la puede mejorar? / Es la sórdida pobreza / que se pretende ignorar, / es un mar amargo y negro, / que se tiene que aclarar” (V. Jara: *Víctor Jara (Geografía)*, *op.cit.*).

²⁶ De una manera similar, en uno de sus primeros grandes éxitos, “El cigarrito”, Jara musicalizó los versos que le había entregado un poeta popular en una de sus excursiones de campo. Nelson Villagra, el destacado actor compañero y amigo de Jara en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile recuerda el tiempo que pasaron los dos juntos unidos por el origen rural y la pobreza estudiantil: “Otra de nuestras aficiones, en la que nos hicimos expertos, era recoger colillas de cigarrillos en la calle y en las antecámaras de los cines. En realidad, en esa época, el día a día era la

dos experiencias vitales más que determinaron su visión artística: su vocación religiosa inicial y el consecuente servicio militar. 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”,²⁷ una herencia de la que Jara retoma elementos para su obra.²⁸ El aprovechamiento de los hipertextos religiosos²⁹ en “Plegaria a un labrador” es quizás el ejemplo más destacado en este sentido (a pesar de su escepticismo hacia la postura religiosa ortodoxa).³⁰ 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. De este modo, Jara era capaz de comunicarse por vía del sentimiento religioso del pueblo, en sus propias palabras: “[...] conozco la mística de mi pueblo y sé que gran parte de él es demasiado apegado a creencias religiosas, es por eso que hago esta combinación que es una bella forma de darse a entender por estos compañeros”.³¹ Por otra parte, la experiencia del

gran preocupación de Víctor. Siempre andaba a la caza de dónde iba a comer mañana, pero no tomábamos con amargura esa situación. La vida era así.” (O. Jurado & J. M. Morales: *El Chile de Víctor Jara*, Santiago: LOM Ediciones, 2003: 29).

²⁷ J. Jara: *Víctor Jara...*, *op.cit.*: 67.

²⁸ Jara entra en contacto con la tradición musical “docta” de Europa más tarde también al formar parte del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile.

²⁹ En concreto, del padrenuestro (“Líbranos de aquel que nos domina en la miseria. / Tráenos tu reino de justicia e igualdad. / Sopla como el viento la flor de la quebrada. / Limpia como el fuego el cañón de mi fusil. / Hágase por fin tu voluntad aquí en la Tierra. / Danos tu fuerza y tu valor al combatir” [V. Jara: *Pongo en tus manos...*, *op.cit.*]) y la avemaría (“Levántate y mírate las manos / para crecer, estréchala a tu hermano. / Juntos iremos unidos en la sangre / ahora y en la hora de nuestra muerte. / Amén” [*ibid.*])

³⁰ 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” (J. Jara: *Víctor Jara...*, *op.cit.*: 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* (V. Jara: *Pongo en tus manos abiertas*, DICAP, 1969).

³¹ V. Jara & R. Contreras Lobos (eds.): *Habla y canta...*, *op.cit.*: 34. Los referentes bíblicos se integran al paisaje chileno en varias canciones del cantautor. En el caso de “Plegaria a un labrador” conviene destacar la montaña como imagen poética, la cual evoca en el contexto de la letra tanto el imaginario bíblico, como la realidad geográfica de Chile: “Levántate y mira la montaña / de

servició militar amoldó la visión de Jara sobre la condición del soldado, de su papel en la sociedad. No olvidemos, como señala también Osvaldo Rodríguez,³² Jara era el único miembro de la Nueva Canción que había realizado el servicio militar obligatorio. El tono militante de sus canciones, sus retratos de la lucha social y guerrillera se nutren también de esta vivencia. Su “Canción del soldado” grabada por Quilapayún es una de las piezas más tempranas que delata una inquietante premonición de muerte.³³ En agosto de 1973 resumió su perspectiva de la siguiente manera: “Creo que el militar profesional, por el hecho de llevar uniforme y tener autoridad sobre el resto de los efectivos, pierde el sentido de su propia clase. Pienso que el ejercicio del mando le sitúa, consciente o inconscientemente, en otro plano y que ve la vida desde un punto de vista diferente. Se cree superior.”³⁴ Al mes siguiente sería torturado y asesinado por los militares del golpe de estado: la profundidad de la brecha entre dos identidades políticas, dos visiones de Chile se manifestó en la brutalidad de su muerte. 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.

donde viene el viento, el sol y el agua. / Tú que manejas el curso de los ríos, / tú que sembraste el vuelo de tu alma” (V. Jara: *Pongo en tus manos...*, *op.cit.*). 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 (M. Valdebenito Cifuentes: ‘Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara’, in: *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Santiago: Ceibo Ediciones, 2014: 43–62, p. 54). En realidad, toda la canción sigue esbozando un recorrido ascendente hasta el catártico “amén” final. Asimismo, letra y música constituyen una unidad significativa capaz de movilizar asociaciones y sensaciones diversas en tan solo una frase.

Otro ejemplo revelador se encuentra en la alegoría política de “El pimiento”. 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: “Pimiento rojo del norte / atacameño, / siento el canto de tus ramas / en el desierto, / siento el canto de tus ramas / en el desierto. / Debes seguir floreciendo / como un incendio, / porque el norte es todo tuyo, / todo entero, / todo entero” (V. Jara: *Manifiesto*, Warner Music Chile, 1974). El motivo de “canto” de las ramas es un símbolo tanto de la unidad entre política, ideología liberadora y canción, como de la unión entre canción y paisaje chileno.

³² O. Rodríguez: *La Nueva Canción Chilena...*, *op.cit.*: 80.

³³ “Soldado, no me dispares / soldado. / Yo sé que tu mano tiembla / soldado, cuando disparas.” (Quilapayún: *Quilapayún 3*, EMI Odeón, 1969).

³⁴ J. Jara: *Víctor Jara...*, *op.cit.*: 68.

3 Reflexiones finales

La vida personal de Jara es un viaje en busca de un hogar, desde un entorno pobre, hasta encontrarlo como cantautor, director de teatro y profesor universitario: un singular ascenso social de su propia fuerza y talento. Sus experiencias vitales le ponen en contacto, por una parte, con tradiciones lírico-musicales de procedencia muy diversa, que fueron asimiladas por él y conjugadas con libertad y profundo entendimiento. Por otra, sus vivencias posibilitan una identificación con las personas, las identidades que desea retratar y movilizar. Partiendo de sus propias raíces, las tradiciones campesinas, Jara, a través de la riqueza experimental de su interés artístico amplió el paisaje sonoro, lírico de la Nueva Canción en armonía con los postulados del compositor Juan Orrego-Salas: “Creo yo que mientras más vasta es la órbita ante la cual el artista se abra, más profundas serán las raíces de su arte y más nítidos los perfiles de su originalidad. Esta debe extenderse en el espacio cronológico, geográfico, cultural, social y humano. El artista sin raíces en el tiempo y en su suelo, el artista sin sueños, sin distancias, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin compromisos, es un ser encerrado en su propio destino.”³⁵

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 panfletesca.³⁶ 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 muy específicos en sus detalles y, no obstante, universales en su contenido. Como director de teatro, tiene un interés en establecer una escenografía propia para cada paisaje, guía al oyente, a veces, a través de pistas mínimas, otras, con una concepción

³⁵ J. Orrego-Salas: *Continuidad y cambio; reflexiones de un compositor*, Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1971: 17.

³⁶ Aunque no rehúye del panfleto y, de este modo, el acercamiento panfletesco sí que se filtra en la obra.

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.

Bibliografía

- Acevedo, C., R. Norambuena, J. Seves, R. M. Torres & M. Valdebenito (1996): *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Advis Vitaglich, L. (1996): La Nueva Canción Chilena: Memoria de una música comprometida. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1: 243–251.
- Carrasco, E. (1995): Cantata Santa María. In: A. Godoy & J. P. González Rodríguez (eds.) *Música popular chilena. 20 años: 1970–1990*. Santiago: Ministerio de Educación. 84–88.
- García, M. (2013): *Canción valiente. 1960–1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B. <https://doi.org/10.7764/tl55239-240>
- García, R. (1973): La nueva canción chilena también vencerá. *Ramona* 2/27: 27–31.
- González Rodríguez, J. P. (2000): Música popular chilena de raíz folclórica. In: *Clásicos de la Música Popular Chilena. Vol. II, 1960–1973*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. 9–28.
- González Rodríguez, J. P. (2005): Antología de una historia sonora. In: *En busca de la música chilena: Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario. 110–498. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902013000100009>
- González Rodríguez, J. P. (2012): Música chilena andina 1970–1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 24: 175–186.
- González Rodríguez, J. P., O. Ohlsen Vásquez & C. Rolle Cruz (2009): *Historia social de la música popular en Chile, 1950–1970*. Santiago: Ediciones UC. Kindle Edition.
- Jara, J. (2001): *Víctor Jara: un canto truncado*. Madrid: Suma de Letras.
- Jara, V. (1973): Música y liberación, mesa redonda, Moderador Carlos Piñeiro Loredó. *Revista de la Casa de las Américas* 76.

- Jara, V. & R. Contreras Lobos (eds.) (1978): *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas.
- Jurado, O. & J. M. Morales (2003): *El Chile de Víctor Jara*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Meléndez, J. (1975): El artista como militante político: Entrevista con Víctor Jara. *Casa de las Américas* 88: 96–101.
- Mularski, J. (2014): *Music, Politics, and Nationalism in Latin America: Chile During the Cold War Era*. Amherst, New York: Cambria Press.
- Nandorfy, M. (2003): The Right to Live in Peace: Freedom and Social Justice in the Songs of Violeta Parra and Victor Jara. In: D. Fischlin & A. Heble (eds.) *Rebel Musics: Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*. Montréal: Black Rose Books. 172–209.
- Orrego-Salas, J. (1971): *Continuidad y cambio; reflexiones de un compositor*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad.
- Osorio Fernández, J. & G. Figueroa Rodríguez (2018): “Ahora sí la Historia tendrá qué contar...”: el pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969–1972. In: S. Palominos Mandiola & I. Ramos Rodillo (eds.) *Vientos del pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LOM Ediciones. 163–190.
- Rodríguez, O. (1988): *La Nueva Canción Chilena: Continuidad y reflejo*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Rodríguez, O. (2015): *Cantores que reflexionan: notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Santiago: Hueders.
- Valdebenito Cifuentes, M. (2014): Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. In: E. Karmy & M. Farías (comps.) *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo Ediciones. 43–62.
- Varas, J. M. (2005): Crónica de una historia sonora. In: *En busca de la música chilena: Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario. 13–110. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902013000100009>

Discografía

JARA, V.

1966 *Víctor Jara (Geografía)* (Demon)

1967 *Canciones folklóricas de América* (Odeón): en colaboración con Quilapayún

1969 *Pongo en tus manos abiertas* (DICAP)

1970 *Canto Libre* (Odeón)

1972 *La Población* (DICAP)

1973 *Canto por travesura* (DICAP)

1974 *Manifiesto* (Warner Music Chile)

QUILAPAYÚN

1969 *Quilapayún 3* (EMI Odeón)