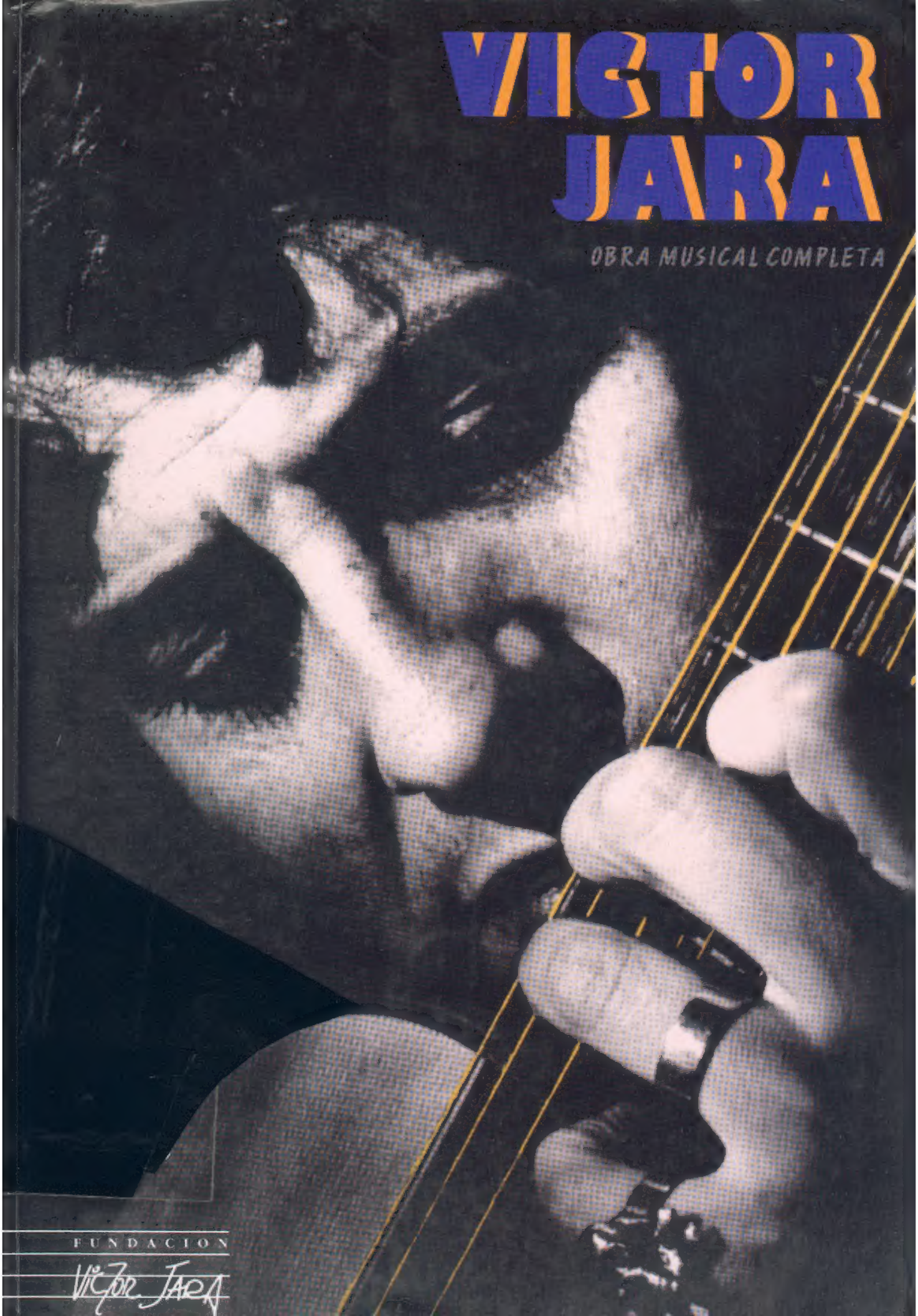
VICTOR JARA

OBRA MUSICAL COMPLETA



FUNDACION

VÍCTOR JARA

CONTENIDOS

Prólogo

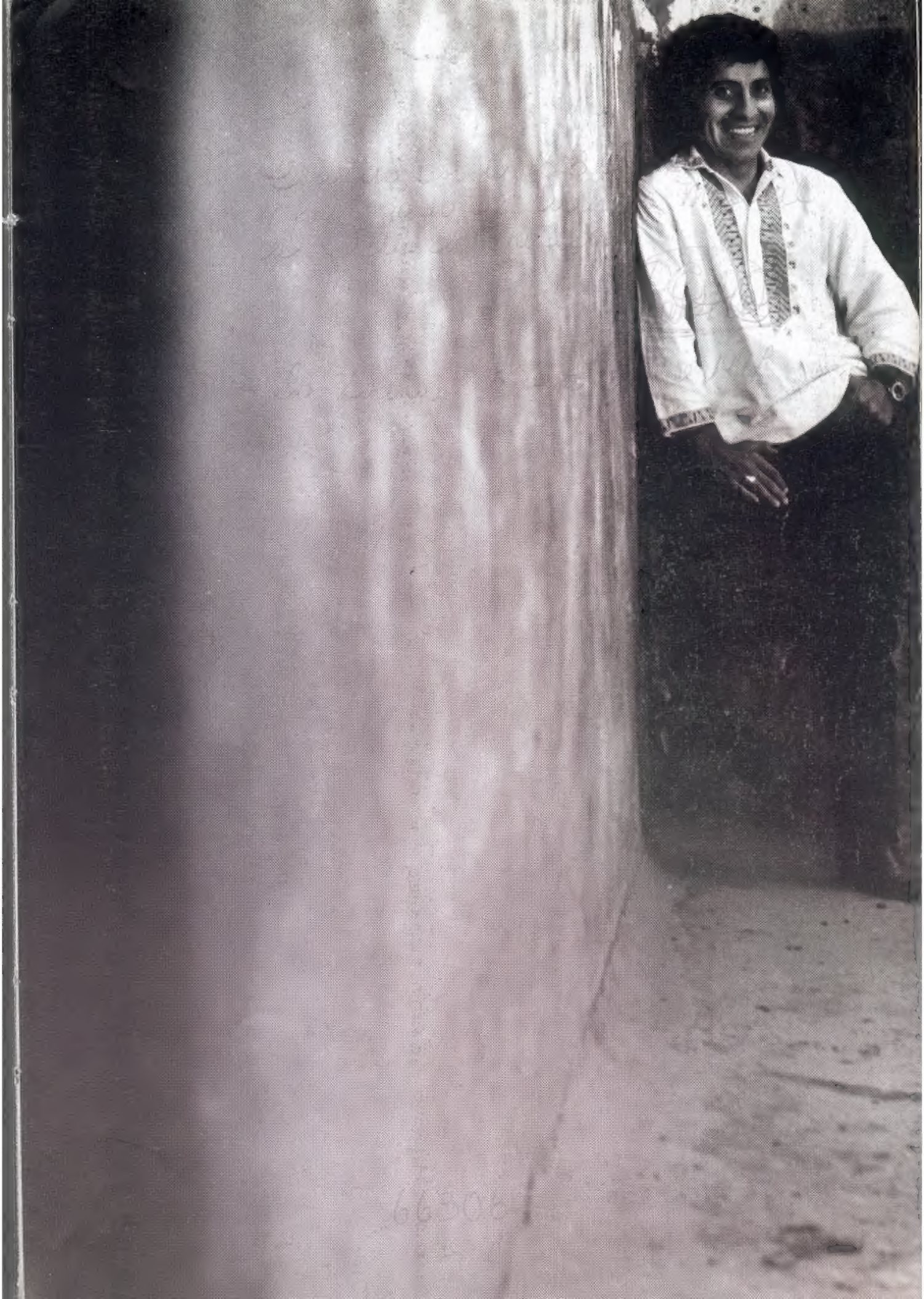
Parte I **Desde Lonquén hasta siempre 8**
Reseña biográfica

Parte II **Víctor Jara; el artista y su obra 24**
Cantos de la tierra
Pongo en tus manos abiertas
Los caminos se abren

Parte III **Obra musical completa 56**
Presentación
Letras y partituras
1. Cantos de la tierra
2. Pongo en tus manos abiertas
3. Canto libre
4. El derecho de vivir en paz
5. Cantos por contingencia
6. La población
7. Temas instrumentales
8. Ultimas canciones

Parte IV **Discografía 344**

Indice alfabético de canciones
Bibliografía





Una oportunidad para profundizar en el mundo poético y musical de un artista chileno entrañablemente cercano, tal es el sentido con que hicimos este libro-cancionero.

Desde nuestros distintos recorridos por la música nos reunimos con pasión y respeto frente a la obra construída por Víctor y con inquietud traspasamos su umbral, haciéndonos parte de ella.

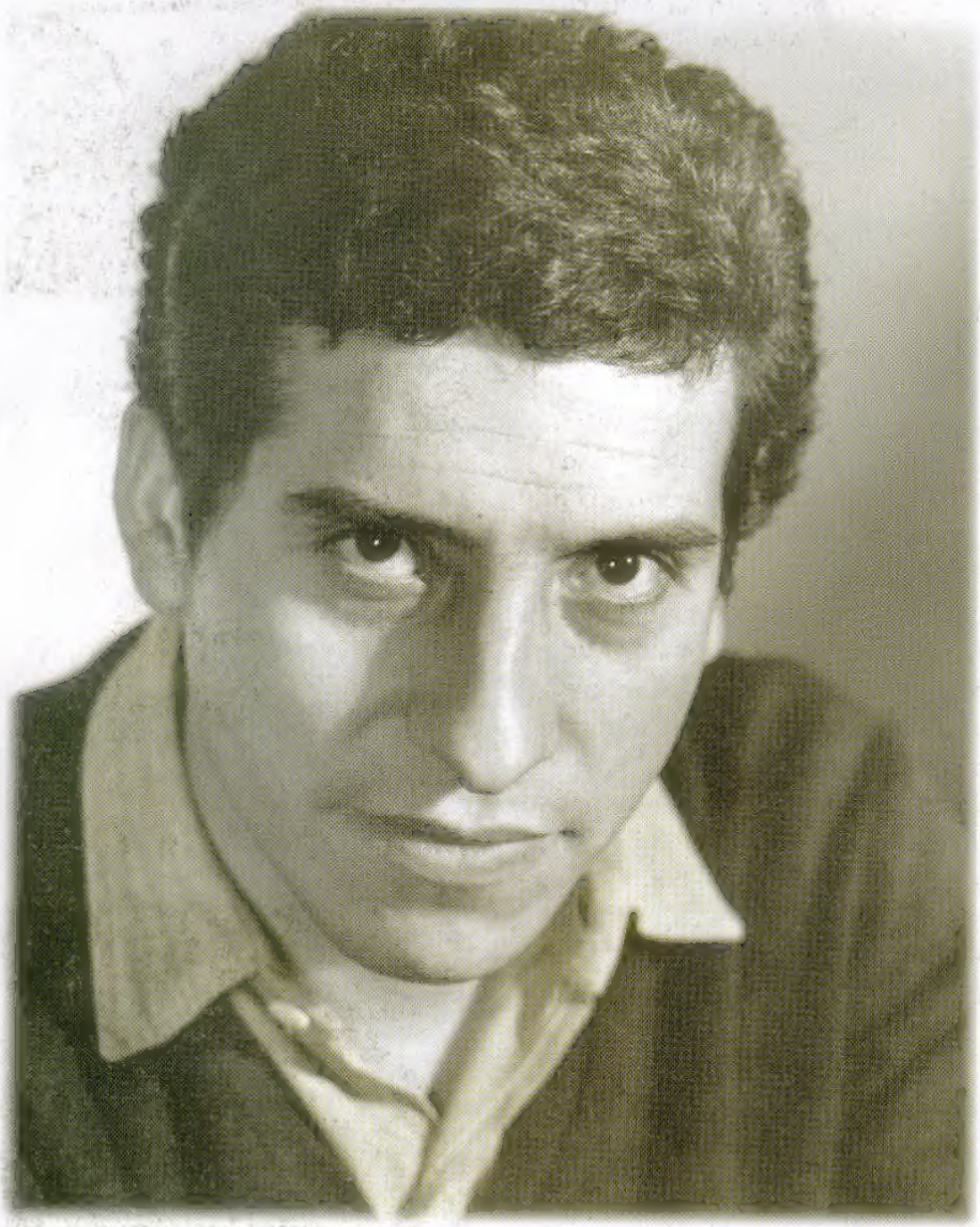
Acompañados por la historia de sus pasos escuchamos removiendo los aires de cada pieza, indagamos en los rayos de luz el momento del tejido de las cuerdas, e intentamos atrapar en los silencios de su música el asombro del nacer creativo y las historias de dolencias, sabidurías, misterios y esperanzas que lo sustentan.

Ante la cálida presencia de estos materiales, Víctor nos fue descubriendo matices, perfiles y rincones valóricos que ayudan a develar nuestra desdibujada identidad.

La reflexión fue haciéndonos más conscientes del valor artístico de su obra fecunda y poderosa, por los múltiples caminos de su búsqueda y los resultados de su creación. Reunirla y exponerla en este libro nos permite recuperar el tiempo de una generación y resaltar un eslabón indispensable de la cultura musical chilena.

La música de los grandes creadores, como Víctor, suele ser un espejo de agua donde buscarse, conocerse, reconocerse, y se nos ofrece generosa como una compañía del espíritu, la danza, el juego y el paisaje de las gentes de este lugar para mostrarse al mundo.

Claudio Acevedo, Rodolfo Norambuena, José Seves,
Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito



Chillán Viejo, Lonquén, Santiago: tres estaciones de la primera edad de Víctor Jara Martínez. A la vez, un verdadero símbolo de la migración de miles de familias campesinas que, en aquellos años, se desplazaron desde sus aldeas hacia la gran capital en busca de mejores horizontes de vida. Una de estas familias fue la formada por Manuel Jara, inquilino, y Amanda Martínez, cantora. Ambos campesinos, él oriundo de El Monte, ella de la zona de Ñuble. Al casarse se establecieron en Chillán Viejo, donde nació Víctor, el 28 de septiembre de 1932. Era el cuarto de seis hijos.

El año 1938 la familia emigró al norte. Manuel, Amanda y su prole se instalaron como inquilinos en uno de los latifundios de Lonquén, villorrio campesino situado a 80 kilómetros al sur de Santiago. Hacia el año 1944, la familia se trasladó a una de las tantas poblaciones pobres de los suburbios de la capital, la población Los Nogales. Amanda pasó a ser el sostén económico de la familia; para mantener a sus hijos instaló y comenzó a atender un puesto de comidas en la Vega Poniente, un mercado de abastecimiento de Santiago.

Víctor fue un alumno aplicado e inquieto. Completó sus estudios primarios gracias al estímulo permanente de su madre. A instancias suyas, ingresó a un instituto comercial a estudiar contabilidad, carrera que abandonó en marzo de 1950, a raiz de la muerte de su madre. Tenía 18 años de edad. Poco después, la familia se quebró, los hijos se dispersaron y el joven Víctor comenzó, solitario, la búsqueda de su identidad.

Acuciado por la soledad y probablemente motivado por su experiencia como entusiasta colaborador de la Acción Católica en una iglesia de la calle Blanco Encalada, decidió ingresar al Seminario de la Orden de los Redentoristas de San Bernardo. De allí se retiró en marzo de 1952 con la firme convicción que ese no era su camino.

Días después fue llamado al servicio militar obligatorio. Lo cumplió en la Escuela de Infantería de San Bernardo. Egresó el 12 de marzo de 1953 con la calificación de "valor militar" en su papeleta y con el futuro en blanco.







Página 10: Víctor Jara a los treinta años, al momento de iniciar una fértil etapa creativa en el teatro y la música. 1962.

Arriba: El joven Jara integrando el equipo de fútbol de la población Los Nogales. 1949.

Al medio: Imagen de un álbum familiar posterior a su llegada a Santiago. 1944.

Abajo: Víctor Jara en una actuación como miembro estable del conjunto Cuncumén, compartiendo con fervor la difusión del canto popular.

Años de formación

A los veinte años Víctor comenzó a encauzar sus inquietudes, sueños y talentos hacia el campo del arte. Iba a dedicar los próximos 20 años de su vida a una intensa y múltiple actividad tanto en el campo de la música como en el teatro, disciplinas que cultivó simultáneamente hasta 1970.

La base de su formación musical y a la vez, su vivencia más profunda de la música, fue la que recibió de su madre, a quien escuchaba y acompañaba en sus actividades como cantora. Conoció así, en la fuente auténtica, un gran repertorio de cantos campesinos tradicionales. Posteriormente en el Seminario aprendió el cultivo del canto gregoriano y de otras músicas de la liturgia católica.

En 1953, a los veintiún años, Víctor Jara ingresó al recién formado Coro de la Universidad de Chile, dirigido por su fundador Mario Baeza. Desde la fila de los tenores participó en el montaje del oratorio *Carmina Burana* de Carl Orff, en la célebre versión coreográfica de Ernst Uthoff con el Ballet Nacional Chileno..

Por aquel entonces reavivó y redescubrió los profundos vínculos que lo ligaban con las tradiciones artísticas del mundo popular. Desde fines de 1954 se dedicó al conocimiento y la recopilación de los cantos tradicionales..

Luego centró su interés en la danza y el teatro: en 1955 ingresó a la Compañía de Mimos de Noisvander y luego, en 1956, a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en donde estudió actuación (1956-1959) y dirección teatral (1960-1961)...

Desde 1957 tomó parte activa en el movimiento de revaloración de la música folclórica. Conoció a Margot Loyola, Violeta Parra, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez y a los miembros del conjunto Cuncumén.

En el primer disco del conjunto (1957) debutó como solista invitado, y hasta 1962 participó en las producciones discográficas del Cuncumén. Es el tiempo en que Violeta Parra lo estimula a desarrollarse como intérprete.

En 1959 egresó de la Escuela de Teatro como actor. Vivió su primera experiencia de dirección teatral en el montaje de la obra *Parecido a la felicidad*, de su amigo y



Oratorio "Carmina Burana", de Carl Orff. El primer contacto de Jara con la magia del espectáculo artístico. Teatro Municipal de Santiago. 1953-54.

compañero de estudios Alejandro Sieveking. Esto lo decidió a estudiar metódicamente dirección teatral. Con esta obra realizó su primera gira artística por Latinoamérica. Recorrió Argentina, Uruguay, Colombia, Venezuela, Cuba, México, Guatemala y Costa Rica.

En 1960, inició sus estudios de dirección teatral. Fue asistente de dirección de Pedro de la Barra en el montaje de *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, para el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). Posteriormente dirigió *La Mandrágora* de Maquiavelo.

Entre junio y octubre de 1961, en calidad de director artístico, viajó con el conjunto Cuncumén por Holanda, Francia, Unión Soviética, Checoslovaquia, Polonia, Rumania y Bulgaria. Durante esta gira consolidó definitivamente sus capacidades como creador y cantor. Sus interpretaciones como solista emocionaron a públicos masivos





Arriba: El artista en una danza de competencia con su amigo Rolando Alarcón, fundador y director de Cuncumén. 1960.

Al lado: Violeta Parra quien tempranamente, desde 1957, reconoció y admiró el talento musical del artista.

Abajo: Imágenes de la primera gira de Jara a Europa con Cuncumén; Moscú, París, Praga, entre otros. 1961.











Elenco e imagen de la puesta en escena de "Animas de día claro", obra que recrea poéticamente el mundo campesino y que significó la consagración de Jara como director de teatro. 1962.

y desconocidos. Por otra parte, motivado por la lejanía, compuso *Paloma quiero contarte*, canción de amor dedicada a su compañera Joan Turner y que inaugura el surco más personal de su obra musical y poética..Su regreso al país marcó el comienzo de una etapa feliz y promisoria para el artista: constituyó su familia junto a Joan y la hija de ésta, Manuela.

En diciembre de 1961, dirigió y preparó con alumnos de la Escuela de Teatro el montaje de *Animas de día claro* de Alejandro Sieveking, obra para la que compuso, arregló y grabó la música, con el Cuncumén. Este fue su trabajo final para graduarse como director teatral. *Animas de día claro* marcó un hito en el teatro chileno y su extraordinario éxito de público y de crítica consagró a Víctor. La obra se incorporó al repertorio de la compañía y Víctor fue invitado a integrarse, como miembro permanente, en el equipo de directores del ITUCH..

Entre 1962-1969 se intensificó la fructífera y exitosa actividad profesional de Víctor Jara como director de teatro, cantautor y director musical.

Los años sesenta: la pasión creadora.

En 1962 dirigió la producción del disco Geografía Musical de Chile del conjunto Cuncumén, el último que realizó con el grupo antes de iniciar su actividad como solista.

En 1963 fue asistente de dirección del director uruguayo Atahualpa del Cioppo en el montaje de *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht, y dirigió *Los Invasores*, de Egon Wolf, ambas producciones del ITUCH. Además dirigió *Parecido a la felicidad* de Alejandro Sieveking, para el Canal de Televisión de la Universidad de Chile y *Dúo* de Raúl Ruiz, para la Compañía de Los Cuatro.

Al mismo tiempo llevó adelante su trabajo como músico en planos complementarios, como intérprete solista, compositor y director artístico de grupos. Su prestigio cruzó las fronteras. En medio del auge de los movimientos populares de aquella época en América Latina, su labor musical hizo de Jara una figura paradigmática del cantautor urbano, moderno y revolucionario, fiel a sus raíces y su pueblo.

Entre 1963 y 1969 creó y dirigió la Academia de Folclor de la Casa de la Cultura



Víctor Jara compartiendo el canto y el amor con Joan, Amanda y Manuela; su familia, vital fuente de inspiración de su actividad creadora. 1972.

de Ñuñoa. Con sus alumnos forma el grupo de proyección folclórica de esa academia, con el que estudió, recopiló y recreó danzas y cantos folclóricos del norte, centro y sur del país. Además hizo viajes de indagación por las zonas rurales aledañas a Santiago.

Paralelamente, sumó a sus labores teatrales la de profesor de actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (1964-1967) y en la Academia de Teatro de la Casa de la Cultura de Ñuñoa (1964-1967).

En 1964, siempre con el ITUCH, volvió a montar *Ánimas de día claro*, obra con la que realizó una gira por Argentina, Uruguay y Paraguay la que culminó con su participación en el Primer Festival de Teatro Internacional, en Atlántida, Uruguay.

El año 1965 marcó un momento de excepcional auge creativo del artista, por la diversidad y cantidad de sus actividades y logros. Para el teatro compuso la música y

dirigió la obra *La remolienda* de Alejandro Sieveking, otra producción del ITUCH. Asimismo creó e interpretó la música para *Cuento de Navidad*, pantomima de la compañía de Mimos de Noisvander. Dirigió el montaje de *La Maña* (The Knack) de Ann Jellicoe, para el teatro Ictus. Por ambos montajes recibió el premio Laurel de Oro como mejor director del año y el Premio Anual de la Crítica del Círculo de Periodistas.

En el plano musical, ese mismo año amplió su trabajo como cantautor, desde el recién inaugurado escenario de la Peña de Los Parra, siendo miembro estable de su elenco artístico hasta 1970. Comenzaron a aparecer sus discos como solista publicados por el sello Arena, del productor Camilo Fernández. El primero de esos discos recibió el premio de la popularidad, galardón otorgado en el Festival de la Canción de Viña del Mar.



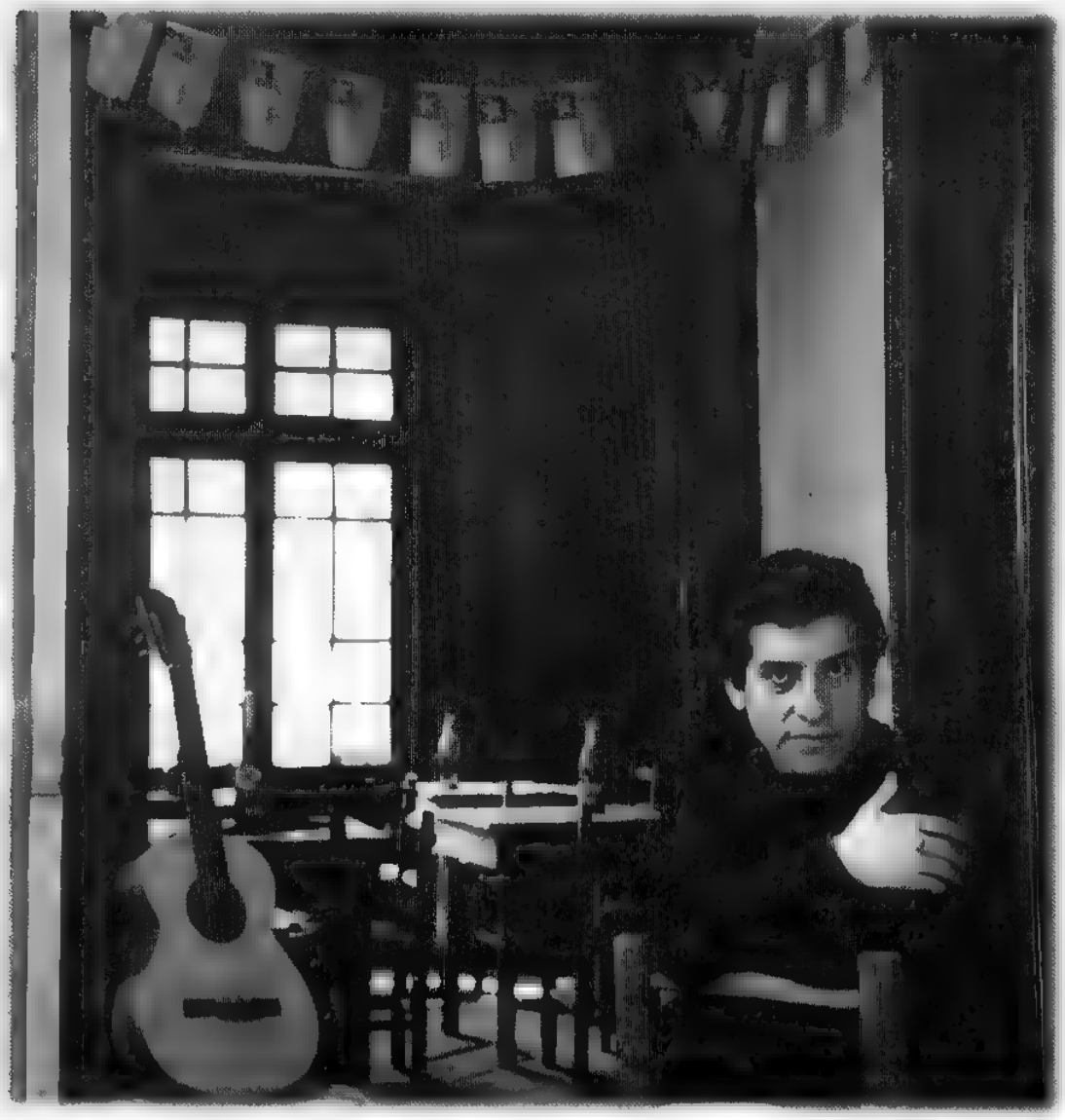
Mario Lorca, Bélgica Castro, Luis Barahona y otro integrante del elenco de "La remolienda"; un nuevo hito de Víctor Jara en su intento por recrear en el teatro el espíritu del folclor chileno. 1965.

En el invierno de 1966 comenzó una fecunda relación de trabajo con el recién formado grupo Quilapayún, de que fue su director artístico hasta 1969.

En 1967 el sello EMI-Odeón editó su segundo álbum como solista, Víctor Jara, y otro en 1968, Canciones Folclóricas de América, junto al grupo Quilapayún. Ese mismo año recibió el premio Disco de Plata del sello Odeón.

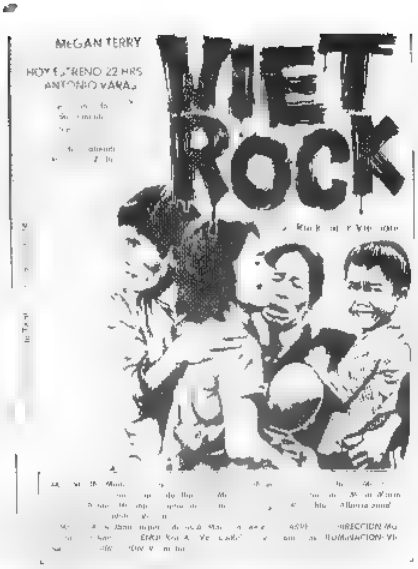
De igual manera, su actividad como director se multiplicaba y diversificaba. En 1966 dirigió *La Casa Vieja* del cubano Abelardo Estorino; fue asistente de dirección de William Oliver en el montaje de la obra *Marat Sade* de Peter Weiss y volvió a dirigir *La remolienda*, esta vez para el Canal de Televisión de la Universidad de Chile, y *La viuda de Apablaza*.

En 1968, luego de dirigir *Entreteniendo a Mr. Sloane* de Joe Orton para la Compañía de Los Cuatro, partió en gira a California y Nueva York con *La remolienda*. Lue



Víctor Jara en el local de la Peña de los Parra, escenario desde donde proyectará inicialmente su intensa actividad como cantautor. 1966.









Arriba izquierda: Jara con Quilapayún en la emotiva versión de su "Plegaria a un Labrador". Jornada final del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena. Estadio Chile, 1969. Arriba derecha: Afiche de "Viet Rock", obra a la que Jara imprimió un singular discurso antibélico y que marcó la postura pacifista de su producción musical posterior. 1969. Abajo izquierda: Jara con Angel e Isabel Parra en el Tercer Festival de la Nueva Canción Chilena. 1971. Abajo derecha: El artista en un recital con miembros de Los Blops. 1971.

go viajó a Inglaterra, donde permaneció cuatro meses en ca dad de director teatral nv tado por ei Consejo Británico. A su regreso, nuevamente fue agraciado con e Premio Anual de ia Crítica del C´rculo de Periodistas por su direcc ón de *Entretenien do a Mr. Sloane*.

En 1969 realizó sus últimos montajes para el teatro. Dirig ó una renovada y críti ca puesta en escena de *Viet-Rock*, obra de la norteamericana Megan Terry, y a clásica *Antígona* de Sófoc es para la Compañía de la Escue.a de Teatro de la Univers dad Católica, donde participó como profesor invitado.

Este año marcó una etapa de reconocim ento y culminación creativa, especialmente por su quehacer musica . Es un momento en el que Jara comienza a orientar su trabajo art´st.co hacia nuevos rumbos y énfas s. En marzo compuso *Preguntas por Puerto Montt*, canción que lo catapu tó, inesperadamente, al escenar o polít co nacio nal En junio, ei recién creado sello Dicap ed tó e tercer album de Víctor Jara,.Pongo en tus manos ab ertas. En julio recibió el primer premio en e Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organ zado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la



Víctor Jara junto a Jorge Coulón, Horacio Durán, Ernesto Pérez de Arce, Horacio Salinas y Max Berrú, del Inti Illimani, al comienzo de una emotiva historia común de música y amistad. 1971.

Universidad Católica, por su canción, *Plegaria a un labrador*, que interpretó junto al grupo Quilapayún. Viajó invitado al Encuentro Mundial de Jóvenes por Viet-Nam que se realizó en Helsinki, Finlandia y luego efectuó giras como cantautor por Argentina y Uruguay.

En el plano composicional Jara comienza a indagar en los timbres y recursos expresivos de los instrumentos musicales vernáculos; los coleccionó y estudió detalladamente incorporándolos en sus nuevas creaciones.

En 1970 fue invitado a la Convención Internacional de Teatro de Berlín, y luego participó en el Primer Congreso de Teatro Latinoamericano de Buenos Aires.

Los años setenta: vocación por los cambios.

En 1970, a los 37 años y en la plenitud de su capacidad creativa, Jara decidió integrarse de lleno al proceso de cambios sociales que vivía el país. A comienzos de ese año renuncia a su cargo en el ITUCH para poder así realizar recitales por todo el país y trabajar activamente en la campaña electoral que culminó con el triunfo de Salvador Allende y el inicio del gobierno de la Unidad Popular.

El sello EMI-Odeón publicó su cuarto álbum, Canto libre, con nuevas composiciones. En agosto participó en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena con *El alma llena de banderas*, canción-homenaje a Miguel Angel Aguilera. Al año siguien







te, presentó en el Tercer y último Festiva.. de la Nueva Canción Chilena su canción *Las muchachas del telar.*

Desde 1971 trabajó intensamente en la creación mus ca . Recibió el encargo de componer la música institucional destinada a acompañar las transmis ones de Te evisión Nacional de Chile. Trabajó junto al compositor Celso Garrido-Lecca en la música para el ballet *Los siete estados*, de Patric o Bunster, en el que participaron integrantes del Ballet Naciona y la Orquesta Sinfónica de Chile, sabe Parra, Inti Illiman y el grupo cubano Manguaré.

Ese mismo año, sabel Parra, Int -Illiman y Víctor ingresaron al cuerpo de artistas estables de la Vicerrectoría de Extensión y Comun.caciones de la Un - vers dad Técnica de Estado

En calidad de Embajador Cultural

Izquierda: distintas facetas de Jara en su comprometida participación con el proceso de cambios vivido en Chile a partir de 1970.

Abajo: Con Haydeé Santamaría, directora de la Casa de las Américas. Cuba 1972.





del gobierno de la Unidad Popular, realizó una gira de recitales y programas de televisión por México, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina. El Sello Dicap lanzó El derecho de vivir en paz, su quinto álbum. Obtuvo el premio Laurel de oro como el mejor compositor del año.

En 1972 recopiló testimonios en la población Herminda de la Victoria y otras zonas populares de Santiago e investigó la historia del movimiento de los pobladores sin casa. Este trabajo fue el sustento de su próximo proyecto creativo: La Población, obra poético-musical publicada por el sello Dicap.

El mismo año realizó una gira musical por Cuba, invitado por el Consejo Nacional de Cultura y la Unión de Jóvenes Comunistas, dando recitales y realizando progra-



mas para la te evisión. Invitado por el Komsomol viajó a la Unión Soviética, país donde también ofrece recitales y graba programas para la televisión. V ajó a Ing aterra invitado por el Centro Lat noamericano de la Universidad de Londres y desde allí, regresó a Cuba para partic par en el Congreso de Música Latinoamericana organizado por La Casa de as Américas.

En octubre, una vez en Chile, se incorpora activamente a los trabajos vo untarios con ocasión de la huelga de los cam oneros que pretendía paralizar al país.

En noviembre se le encomendó a dirección del homenaje of cial a Pablo Neruda, realizado en el Estadio Nacional luego que e poeta recibiera en Suecia e Premio Nobel de Literatura.

Fue invitado por los campesinos de la Confederación Campesina Ranquil para crear una obra poético-mus.cal que recogiera la historia del mov miento s ndical de los campesinos de ese lugar. A fines de ese año viajó a la zona del Alto Bío Bío para conocer personalmente el escenar o de los acontecimientos.

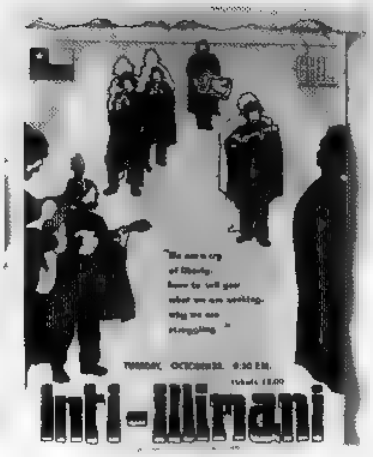
En los meses del verano de 1973 partic pó en la campaña e ectoral par amentaria, ofreciendo actuaciones en favor de los candidatos de a Unidad Popular.

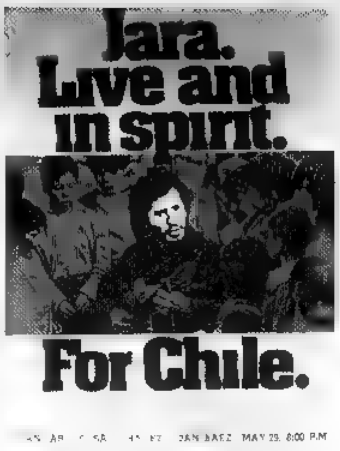
Acogiendo el llamado hecho por Pablo Neruda, en mayo participó como director y cantautor en un c clo de programas especiales de Televis ón Nacional orientados a alertar al país del peligro de una guerra civil y del fascismo, convocatoria que fue acogida por numerosos artistas e intelectua es.

En junio realizó su última gira de recitales por el Perú, invitado por el nstituto Nac onal de Cultura de Lima. Viajó por distintas ciudades del vecino país, incluida la antigua ciudad ncaica, Machu Picchu.

A su regreso trabajó intensamente en la grabación de sus nuevas composiciones y plan.ficó la producción de dos nuevos discos. Uno de ellos es Canto por Travesura,







Algunos afiches de los diversos homenajes que le hicieron a Víctor Jara por el mundo luego de su trágica muerte.

álbum de recopilaciones del folclor picaresco de Chile publicado por Discap. No alcanzó a ser distribuido en el país. El segundo álbum quedó inconcluso. Sólo alcanzó a grabar la mitad de los títulos. Este disco, publicado póstumamente en Londres en 1974, incluía sus últimas canciones y nuevas versiones de antiguas creaciones como *El arado* y *El pimiento*.

El 11 de Septiembre de 1973 se dirigió a la sede de la Universidad Técnica del Estado en Santiago, su lugar de trabajo, donde debía cantar en la inauguración de una exposición, desde la cual iba a dirigirse al país el Presidente Allende. Se produjo el golpe de estado. Los militares rodearon el recinto universitario e ingresaron a él el 12 de septiembre, tomando detenidos a los profesores y alumnos que habían permanecido en su interior.

Víctor Jara fue llevado al Estadio Chile, donde se le sometió a torturas. En estas condiciones escribió su última carta-poema. Murió acribillado el 16 de septiembre, pocos días antes de cumplir 41 años. Su cuerpo sin identificación fue encontrado en la morgue por su compañera Joan.





II

PARTE

EL ARTISTA Y SU OBRA

Recordar a Víctor Jara es activar el sentimiento y sentido de una época dinámica, esperanzada, en la que un enorme conglomerado humano entretejó sus vidas y sus sueños en torno a un ideario transformador y libertario, y nutrió generosamente los cauces de una cultura progresista. Víctor Jara fue protagonista de esa época, un artista profundo, especialmente audaz en su obra de cantautor. Ecos de sus canciones mantienen su vigor en la memoria colectiva. Después de su trágica muerte, ellas adquirieron el aura de un testimonio ejemplar, de inalterable compromiso entre arte y vida. La perspectiva de los últimos años resalta su figura como un caso paradigmático de artista que, con intensidad y coraje, encarna la pasión humanista de los tiempos que corrieron desde los años 50 hasta 1973.

Para una perspectiva histórica de la vida y obra de Víctor Jara es necesario considerar la trama de procesos sociopolíticos, económicos y culturales de su época, trama en la que el impulso modernizador es un hilo conductor y el factor que desde la década de 1920 desencadenó los cambios más decisivos en la sociedad chilena. Importantes, por su magnitud y profundidad, son el acelerado crecimiento y expansión de la sociedad urbana, la migración de la población rural a las ciudades, la creciente industrialización del sistema de producción cultural, la profundización del estado democrático, la emergencia de las capas medias y populares y su mayor participación en la vida cultural y artística nacional.

En el itinerario de la música popular en Chile, la gravitación de tal proceso modernizador cristaliza en la gestación de un sistema urbano de producción y circulación musical. Tal sistema, autónomo de los selectivos circuitos ilustrados, irá

profesionalizándose, ampliándose y en grado creciente integrará al país a los mercados internacionales y a la red de medios masivos de comunicación.

A partir de la década de 1930, la incorporación de las nuevas tecnologías de grabación, el desarrollo de la radiodifusión nacional, la llegada del cine sonoro y la irrupción del disco, se constituyen en principales factores de socialización de la música popular y consolidan la fisonomía característica de este nuevo sistema, el llamado "circuito cultural de masas" [1].

Desde entonces la música popular urbana ha tenido una gravitación creciente en la vida de los chilenos; ha ocupado el centro de interés cultural de vastos sectores sociales, especialmente en las capas medias y populares. En el campo de la creación y de la interpretación, la música popular ha sido y es probablemente el polo más dinámico; el ámbito de surgimiento y debate de las principales propuestas y movimientos que han animado el desarrollo de la música en el país.

En otra dimensión de la actividad cultural, la expresión de tal modernización será la consolidación de una cultura humanista, promotora de universalismo y el "progresismo", representada por varias generaciones de intelectuales y profesionales "cuya preocupación consciente y emotiva -dice Gustavo Becerra-Schmidt es el nombre, tanto como ente personal que como ente social" [2], puntos de vista que gravitaron protagónicamente en el medio cultural, científico y artístico, hasta la década de 1970. Una de las zonas álgidas del debate cultural de esta época, es el problema de la articulación entre tal modernidad y lo tradicional, entre lo rural y lo urbano, la búsqueda de los modos de relacionar los dispersos segmentos que constituyen la pluralidad étnica, social y cultural del país.

Dentro de este marco y horizonte de sentido, Víctor Jara creó una obra musical de claros perfiles personales, que con lucidez y eficacia hizo parte de los procesos fundamentales que ocurrían en su entorno. En el conjunto de su obra percibimos como una constante su voluntad de incidir creativamente en su realidad, su vocación de ser catalizador de cambios, de emocionar al receptor y movilizarlo. En este sentido lo consideramos un artista político, consciente y consecuente con una tarea social, de servicio público, lejos de capillas y torres de marfil. Desde el punto de vista de las fuentes que nutren su música y la manera de elaborarlas, Víctor representa una modalidad de modernización de la tradición desde su misma raíz. En la misma nueva de Violeta Parra, logra refuncionalizarla, renovarla y así, en el mismo corazón de la modernidad, abre las fronteras de lo folclórico y popular a nuevos mundos sonoros y expresivos.

En las páginas que siguen ofrecemos un panorama de su obra musical, de sus fuentes, procedimientos, búsquedas, temáticas, acontecimientos y conflictos, así también de sus logros fundamentales. Este recorrido lo hemos organizado como un tríptico: Cantos de la tierra (1957-1965), Pongo en tus manos abiertas (1966-1969) y Los caminos se abren (1969-1973).

* Las notas de este capítulo se encuentran en las páginas 53 y 54



1. Cantos de la tierra (1957-1965)

- ¿Eres de la tierra?
- Sí, soy hijo de campesino.
- Lo veo por tu canción que es así
- ¿Qué es así?
- Que no has abandonado la tierra

La consideración de las principales tendencias y modos de relación del arte urbano con la cultura folclórica ayudará a precisar el lugar desde donde comienza a gestarse la creación de Víctor Jara. Entre 1957 y 1973 nuestro artista tendrá participación directa y destacada en el movimiento del canto popular urbano y de la recreación de la música folclórica, especialmente en la consolidación de prácticas que introdujeron nuevos énfasis en la proyección folclórica extensional, en lo trovadoresco urbano y en lo latinoamericano.

Desde fines de la década de 1920 el desarrollo de la radio y la industria discográfica, genera nuevos procesos de reelaboración y masificación de las tradiciones folclóricas, orientados a públicos urbanos especialmente de la clase media y popular. Transcurren los años de la infancia campesina de Víctor, cuando toma cuerpo un *modelo criollista* de reelaboración de la música folclórica cuyo foco se concentra en la zona central del país. En la práctica, este reciclaje urbano de la tradicional cultura agraria chilena, consiste fundamentalmente en una actividad artística profesional, integrada regularmente a los espectáculos comerciales, profusamente difundida en el circuito de radios, sellos discográficos y cine incluso. Es desarrollada por solistas, dúos y conjuntos de música "huasa" que, en un proceso de más de veinte años, cristalizan un repertorio-tipo (de tonadas y cuecas especialmente) con modos característicos de arreglo vocal e instrumental, estilos de interpretación y de escenificación en los que la música del huaso resulta canonizada como símbolo e imagen sonora típica del país y, en un contexto internacional, como equivalente chileno del tango y la música gaucha argentina, de samba brasileño o del corrido y los mariachis mexicanos. Hacia 1955, cuando el joven Jara iniciaba su actividad musical, que es un camino de reencuentro con su propia identidad cultural, sigue en auge el *modelo criollista*, representado en artistas destacados de esta corriente como Los Huasos Quincheros, Ester Soré, Silvia Infantas y Los Baqueanos, Luis Bahamondes y su conjunto Fiesta Linda, Dúo Leal Del Campo, Los Hermanos Lagos y otros.

En la década crucial de 1950, el proceso de modernización modifica aceleradamente la estructura socioeconómica del país. Ya por entonces no más del 30% de la población chilena es rural; la aglomeración urbana en Santiago ha aumentando considerablemente, especialmente en los cordones marginales de las llamadas poblaciones "callampas". Se multiplican los síntomas que pugnan por una renovación y pluralización del campo cultural. Distintas iniciativas, que apuntan a explorar nuevas modalidades de representación de la cultura popular, provocan la relativización y pérdida de hegemonía de los estereotipados modos de recreación del folclor musical predominantes. Surgen propuestas que desbordarán una lectura descriptivista, idílica y evocadora del campo chileno. Esta modalidad de representación urbana de las auténticas expresiones del folclor, es cuestionada en tanto las instrumentaliza, ignora el medio humano y social concreto de donde surgen y, además porque fijan la imagen folclórica del país en sólo una parte de un universo más vasto y heterogéneo. En este momento comienzan a configurarse modos alternativos de elaboración y representación de la tradición folclórica, vinculados a referentes institucionales y sociales distintos al circuito de espectáculo, la industria discográfica y la radio, y que postulan una relación de certa autonomía con su lógica empresarial o comercial.

Corren los años de la postguerra la 'cortina de hierro' divide y polariza al mundo entre un bloque capitalista y otro socialista, confrontados en el marco de la llamada guerra fría. En nuestro país esta situación se verifica por una parte, como creciente norteamericanización en el plano político, económico y cultural y, por otra, en la afirmación de un movimiento cultural de signo progresista que en los años 50,

cuando se produce un cierto descongelamiento político en la escena nacional, va a generar hitos que fueron determinantes en la configuración de un modo alternativo de promoción de la cultura popular.

En esta perspectiva, un acontecimiento decisivo fue la realización en Santiago, en mayo de 1953, del Congreso Continental de la Cultura, convocado por Pablo Neruda y otras relevantes personalidades latinoamericanas. El Congreso fue uno de los factores precipitantes del movimiento cultural y artístico posterior, en el que cristalizaron aspiraciones de muchos artistas y creadores. Casi al mismo tiempo, en abril de 1953, se creó la Sociedad de Poetas Populares de Chile, la que, junto al rector Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile, organizó en esta universidad el Primer Congreso Nacional de Poetas Populares un año más tarde. Este acontecimiento inaugura un tiempo de revaloración de la tradición de los poetas populares, genuinos herederos de la juglaresca española y de otras formas tradicionales de la cultura popular abriendo también un surco para su renovada presencia en el contexto urbano, proceso en el que el propio Víctor Jara y, antes, Violeta Parra, tendrán un rol destacado. En los debates de este congreso se delineó el perfil y el papel del poeta popular, que en los años 60 asumieron en gran medida los nuevos trovadores urbanos y los conjuntos de la Nueva Canción Chilena [5].

Por entonces, en 1953, la extraordinaria artista e investigadora Violeta Parra, recién disuelto el dúo que integraba con su hermana Hilda, toma una decisión crucial: dedicarse en cuerpo y alma a una fecunda actividad de redescubrimiento, desenterramiento y difusión de la música tradicional de todas las regiones del país y, además, a realizar una creación personal basada en esas fuentes. La actitud y la obra de Violeta es un modelo que gravitará como guía en los caminos de los nuevos creadores del canto popular y en la consolidación de un nuevo tipo de trovador urbano, del que Víctor Jara llegó a ser un paradigma.

Por otra parte, Margot Loyola, nuestra destacada intérprete e investigadora del folclor, recién emprendía su fecunda carrera como solista una vez disuelto el famoso dúo de Las Hermanas Loyola que formó con su hermana Estela en los años 40. En 1949 iniciaba en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile una sistemática labor de enseñanza, teórica y práctica de bailes y cantos tradicionales del país. Esta pionera actividad, propendía a una aproximación a la vez artística y académica al folclor. Ella fue promotora de la fidelidad al hecho folclórico y del respeto a los portadores de esas expresiones, propia de la actitud del investigador y evadora de una acción cultural de enorme trascendencia. Dicho sumariamente los talleres realizados por Margot Loyola en la Universidad de Chile fueron la cuna de una nueva generación de artistas-investigadores que se autoimponen como misión cultural una especie de apostolado folclórico, de carácter nacional y popular. En esencia, aportaron a la proyección folclórica una función cultural diferente a la de entretenimiento que predominaba en el circuito del espectáculo y la industria discográfica, según el canon entonces vigente. Un aliado natural de estas iniciativas fue el alero institucional de la Universidad de Chile. Desde entonces importantes trabajos, en la perspectiva del reciclaje artístico de la tradición folclórica, estuvieron vinculados a instituciones universitarias y educacionales. Precisamente esta vinculación con la universidad influyó en que la nueva modalidad emergente cristalice como *modelo extensional* de proyección folclórica, con un marcado carácter didáctico. Y esto, en razón de que, desde la década de 1940, la universidad definió la extensión como parte de su misión permanente, misión que, en cierta forma, hicieron suya estos nuevos artistas-investigadores[6]. También encontraron apoyo en los partidos políticos progresistas, especialmente el Partido Comunista de Chile, organismos que en este período adquirieron un rol de agentes culturales renovadores con un peso bastante influyente en el campo artístico y cultural nacional.

En los talleres de Margot Loyola surgió la práctica grupal de los cantos y danzas folclóricos -cuyo modelo cristalizará el conjunto Cuncumén-, que introduce nuevas modalidades de interpretación, como el cantar en coro, hombres y mujeres lo que tradicionalmente cantaban solistas, dúos y tríos.

Los cursos eran muy numerosos y cuando terminaban, tenía que presentar a mis alumnos mostrando lo que habían aprendido. Era tanta la gente y tan poco el tiempo de presentación, que surgió la idea de hacerlos cantar en coro [7]

Víctor Jara y el Cuncumén

En 1953, el Coro Pablo Vidales, dirigido por Rafael Vidales Reyes, viajó invitado al Festival Internacional de la Juventud en Bucarest, Rumania. Durante el trayecto se formó un grupo folclórico para representar al país, que integraron, entre otros, Rolando Alarcón, Alejandro Reyes y Silvia Urbina, futuros miembros fundadores del conjunto. En 1955, el Conjunto de Alumnos de Margot Loyola, formado en el seno de los cursos dictados por la folclorista en las Escuelas de Temporada de Verano de la Universidad de Chile, viajó invitado al Festival Latinoamericano de Folclor en Brasil. Al regreso, un grupo de estos alumnos se constituyó como grupo estable dedicado al estudio, recopilación y difusión de cantos y danzas tradicionales del país, generando un nuevo circuito de difusión para estas manifestaciones, alternativo al de los espectáculos y medios de difusión masivos.

Por entonces, la visión que se tenía o se entregaba del campo chileno era muy convencional, era la típica visión de huaso noble la visión patronal. Nosotros queríamos romper con eso[8].

El público al que nos dirigíamos eran fundamentalmente trabajadores. Estábamos generalmente cantando para los sindicatos, para la CUT y cantando en actos para escuelas primarias y otras celebraciones. Nuestro público definitivamente no era la clase media ni la clase alta[9].

En 1956 se bautizan como *Cuncumén*, voz de origen mapuche cuya elección, más allá de lo pintoresco que entonces pudo connotarla, era un gesto sintomático de una nueva aproximación al mundo vernáculo y popular. Cuando Rolando Alarcón se integra al grupo, éste comienza a ejercer profesionalmente en el medio y toma cuerpo la necesidad de hacerse presentable a todo tipo de públicos, de llegar a los medios de difusión y ser aceptado por círculos más amplios. En 1957, Cuncumén viaja al VI Festival Internacional de la Juventud en Moscú y efectúa una gira por diversos países europeos. Al regreso, graba su primer disco para el sello Odeón, en la importante y recién iniciada serie *El Folklore de Chile*. En él, Víctor Jara, que no figura como integrante oficial del grupo, graba como solista la tonada campesina que él mismo recopilara en la zona El Carmen en Ñuble, *Se me ha escapado un suspiro*, la misma con la que se presentó para ingresar al conjunto. En el segundo disco de conjunto, *Villancicos Chilenos* (1958), Víctor Jara canta como solista un esquinazo de Navidad, *Doña María le ruego*, y las *Décimas por el nacimiento*, canto a lo divino, ambas canciones de Violeta Parra, y también interpreta a dúo con Alejandro Reyes la tonada tradicional *Entonces me voy volando*.

A fines de ese año 1958, con ocasión de la visita del ballet folclórico Moiséiev de la ex-URSS, el grupo realiza un recital en el Teatro Antonio Varas de Santiago. Este es un hecho simbólico de dos situaciones: por una parte, la conexión entre las experiencias locales con otras formas ya cristalizadas que en este campo se fueron elaborando en el mundo socialista, cuyo énfasis en la danza y en su escenificación espectacular influyeron en el desarrollo que en nuestro país iba a tener desde los años 60 el tratamiento escénico del folclor[10]; por otra, el lugar es la sala-sede del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, órgano artístico que en la década de 1940 modernizó la escena teatral del país. En ese momento Víctor Jara es alumno de actuación en la escuela de dicho instituto y está involucrado conceptual y técnicamente en las directrices escénicas orientadoras del teatro experimental universitario, las que en este recital tuvo oportunidad de poner en práctica[11]. Estas primeras experiencias de creativa integración entre un planteamiento escénico riguroso y coherente, proveniente de la matriz del teatro universitario con la modalidad de interpretación y proyección urbana del canto popular, es la base de una concepción artística de la escenificación de la música popular que será en definitiva uno de sus más sustantivos y originales aportes al medio del país[12].

Con él empezó un trabajo mucho más serio en cuanto a la proyección del canto y la danza tradicional en el escenario. Como hombre de teatro tenía las herramientas, los recursos para ayudar al grupo en ese sentido. Era muy exigente, exigía mucho pero también entregaba mucho[13].

Se decanta de este modo la primera concreción de una nueva modalidad de interpretación y escenificación de cantos y bailes folclóricos. En este sentido Cuncumén realizará una seminal actividad de

БАРОМАДИ АРТИСТОНИ ЧИЛИ

1961





3 ва 4 октябрь артистони Чили ба сокинони Сталинобод концерт намоиш доданд. Баромадҳои онҳоро тамошобинони пойтахт гарму чӯшон истиқбол гирифтанд.

ДАР РАСМҲО: 1. Гурӯҳи раққосон. 2. Виктор Хара дар ичрои яке аз сурудҳои халқҳои Чили «Голубка». 3. Ҳофиза Маргот Лойола суруди «Марианна»-ро ичро карда истодааст.



Вазда медиҳанду ичро намекунанд

Коркунони кинотеатрҳои райони Душанбеи шаҳри Сталинобод дар солҳои сейуми плани ҳафтсола уҳдадорӣ гирифтаанд, ки дар ҳори ба аҳолӣ намоиш додани кинофильмҳо аз техника пурра истифода бурда, аз ҳисоби сарфа кардани қисмҳои эҳтиётӣ ва кунаи электрик ба давлат ҳазорҳо сӯм фонда оваранд ва бо ҳамин ичрои плани пешбинишудаи кинонамоишдиҳиро таъмин намоянд.

Воқеъ гуфт, ки ҳар як вазда, ӯҳдадорӣ ичрои худро талаб мекунад. Вале коркунони кинотеатрҳои райони Душанбе дар бораи ичрои ӯҳдадориҳои худ ғамхорӣ зоҳир намекунанд. Масалан, кинотеатри «8 март» яке аз калонтарини кинотеатрҳои район ба ҳисоб меравад. Дар ин ҷо ҳамаи шароит ва имконият мавҷуд аст. Дастгоҳҳои навтарини ҳозиразамон ва қадрҳои ихтисосманд мавҷуданд. Ба вуҷуди ин плани кинонамоишдиҳӣ онро ба маблағи 5 ҳазор рубл дар моҳи август танҳо 72 фоиз ичро шудааст. Вазъият дар моҳи сентябрь аз ин ҳам бадтар аст. Кинотеатрҳои «Ситораи Сурх» ва «Ҷавонон» ҳам плани кинонамоишдиҳиро дар ду моҳи охир 65 — 70 фоиз ичро карданд, ки ин гайр аз он аст, ки ба ҳисоби ҳозирӣ ҳам ақиб мондаанд.

Кинотеатри «8 март» яке аз калонтарини кинотеатрҳои район ба ҳисоб меравад. Дар ин ҷо ҳамаи шароит ва имконият мавҷуд аст. Дастгоҳҳои навтарини ҳозиразамон ва қадрҳои ихтисосманд мавҷуданд. Ба вуҷуди ин плани кинонамоишдиҳӣ онд ба маблағи 5 ҳазор рубл дар моҳи август танҳо 72 фоиз ичро шудааст. Вазъият дар моҳи сентябрь аз ин ҳам бадтар аст. Кинотеатрҳои «Ситораи Сурх» ва «Ҷавонон» ҳам плани кинонамоишдиҳиро дар ду моҳи охир 65 — 70 фоиз ичро карданд, ки ин гайр аз он, ки ба ҳисоби ҳозирӣ ҳам ақиб мондаанд ва омӯзиши дастгоҳҳои навтарини ҳозиразамон ташкил карда нашудааст. Роҳбари техники рафиқ Бляхр дар ин бора фикр ҳам намекунад.

Дар пешравии кор пропагандаи кинофильмҳо аҳамияти калон дорад. Вале дар кинотеатрҳои район ин кори муҳим ба ҳоли худ гузошта шудааст. Кинофильмҳои нав пешакӣ дар ҷойҳои серодам ва намоёни эълон карда намешаванд. Дар бораи гузаронидани конференсияи тамошобинон ҳеҷгоҳ гап ҳам нест. Ба ичро намудани плани кинонамоишдиҳӣ алалхусус директори кино-

recopilación y difusión del folclor del norte, centro y el sur del país; estab ecerá una estructura-tipo, camerística, integrada por mujeres y hombres -alrededor de 8- que demanda a cada miembro versat.idad y dominio escénico para resolver los aspectos musicales y coreográficos de os géneros folclóricos que ncorporan a su repertorio.

El desafío que se plantean es una combinación equ ibrada de arte y etnografía, un intento de llevar a la escena expresiones tradicionales que incluyen la danza cautelando que a dimensión artíst ca propia de esta actividad se realice sin desnatura zar o vulnerar a esencia del hecho folclórico proyectado. Así entra en escena una nueva manera de proyección folclórica, a la que Cuncumén aportó una trascendenc.a histórica pues, desde esos años, este conjunto probab emente ha sido uno de los modelos de proyección folclórica más profusamente im tados en todo el país

Por esta época Víctor Jara com enza a desarrollar su oficio de compositor. En el tercer d sco del conjunto, editado en 1960 con ocasión de la conmemorac ón de los 150 años de la independencia de Ch e, se incluye *Los Palomitas* (o *Dos Palomitas*), su primera composición grabada y editada. Es una "tonada escrita en la forma más libre y con un verso que nos recuerda en su s mpleza los más puros estilos trad cionales, es sin lugar a dudas un verdadero acierto de este joven valor" [4]

Durante la segunda gira a Europa del grupo, partic.armente en la ciudad de Moscú, sucedieron situaciones importantes para su futuro trabajo como compos tor e intérprete so sta.

Cuando fuimos en el año 1961 a Moscú grabamos un programa para Radio Moscú y fue la primera vez que Víctor grabó 'Palomita verte quiero'...una canción que él compuso precisamente durante la gira para Joan, su futura esposa. Es una canción muy hermosa y es la primera grabación que Víctor hizo de ella[5].

Fue también en Moscú en donde se evidenció su carisma en la escena y su extraordinaria capacidad de comunicación con el público, a pesar de las fuertes barreras idiomáticas y culturales. Por enfermedad de Silvia Urbina, que cantaba como solista en una parte del programa se le encomendó a Víctor que, en su reemplazo, interpretara acompañándose con su guitarra la tonada *Aquí te traigo una rosa* que el mismo recopilara.

Cuando la cantó en el escenario, ante un público de 3 o 5 mil personas, fueron aplausos que duraban y duraban. Pasaban los minutos y la gente aplaudiendo y Víctor tuvo que repetir y eso después pasó siempre en toda la gira. Yo creo que ahí Víctor tomó conciencia de que él podía llegar al público...llegaba de una manera que realmente emocionaba...[6]

Al regreso de la gira el conjunto comenzó a grabar su quinto disco. En ese momento tanto Silvia Urb na como Rolando Alarcón se ret raron y Víctor Jara asumió como director. En este nuevo trabajo, ti tu ado *Geografía Musical de Chile* (1962), se incluyen tres composiciones suyas: *Palomita verte quiero*, *Canción del minero* y *Acurrucadita te estoy mirando*. Esta última a utilizó en *Ánimas de día claro* (1962) obra de teatro de Alejandro S eveking que marca su debut como d rector. Es sintomát co que en este á.bum, el últ mo en el que partic.pó como miembro del conjunto, casi la mitad de los registros son creaciones de autores jovenes, de Víctor y Rolando Alarcón, quienes desarrollarán desde entonces una intensa activi dad como cantautores

También a partir de ese año, además de otorgar más dedicación a su trabajo de compos tor, comenzó a abocarse profesionalmente y con notables logros a la dirección teatra . Luego de *Ánimas de día claro*, donde se funde la vida cotidiana campesina con la poesía del folclor, en la misma línea sigu ó *La remolienda* (1965), tamb én de Alejandro Sieveking, en la que además de dirig r, compuso la mús ca incidental. Se perfila aquí un rasgo de la concepción del monta e en Jara. la gran mportancia que asigna a la música. En éste y otros sentidos es pertinente vincular este par de obras de revaloración de lo criollo-campesino desde una visión compromet da con ese mundo, con *La Negra Ester* (1988) y *El Desquite* (1994) de Roberto Parra (1921-1995), ambas dirigidas por Andrés Pérez. Todas estas obras son eslabones de una importante tendencia dentro de la dramaturgia chilena que corre paralela a los mov m entos mus cales vinculados a folclor[7].

Nuevos trovadores urbanos: del canto folclórico al canto-denuncia

"Víctor Jara fue para mí, un trovador que interpretó a realidad social de Chile, con la intensidad y belleza de cada una de sus canciones."
Oscar Orrego Salas. [8]

Para Víctor los años 60 es una época de intensa actividad como director de teatro, pero sobre todo es un período de plenitud existencial que impregnará el sentido de muchos de sus textos. Un ejemplo es *Deja la vida volar* (1962), canto en el que al ritmo de un cachimbo, evocador de ambiente gozoso de las fiestas del carnaval andino Jara hace una exaltación del amor de pareja que alcanza dimensiones poético-eróticas poco conocidas en la canción chilena.

Sin embargo, la creciente agitación política y social de la época, extendida en todo el continente latinoamericano, abrió en su conciencia el surco de una misión a la que atribuía la mayor importancia. La razón decisiva de su alejamiento del Cuncumén según opinión de Marieta Ferrera habría sido el dar cauce a la necesidad de vincular su creación artística con un trabajo más político. Víctor "sintió que con su canto y su guitarra podía hacer mucho políticamente"[9]. En consecuencia, amplió el registro temático y las fuentes musicales de sus nuevas creaciones y de su repertorio de intérprete. Una mirada profundamente humana y crítica del entorno comienza a campear en sus nuevos textos. Es un giro hacia un realismo crítico que en una primera etapa instala su foco en la realidad rural. Así, por ejemplo frente a una visión costumbrista o idílicamente evocadora del campo chileno, Jara desarrollará otra, en la que los campesinos, los inquilinos y trabajadores de la tierra hablan de las injustas condiciones laborales, de la pobreza, de sus angustias y estrechos horizontes de vida. Como nunca antes, el espacio de la canción se pobló de personajes y realidades humanas ignoradas. Es el caso de *¿Qué saco rogar al cielo?* (c. 1962), en la que a través de la voz de un labrador y con música enraizada en la más pura tradición del canto a lo poeta, hace un cuestionamiento radical del inquilinaje y del sistema escatológico oficial que por siglos dominaron en los

DIALOGOS CON VICTOR JARA

MI MAMA ERA CANTORA DE CHILLAN



☆ —¿Por qué canta?

—Mi mamá era cantora de Chillán, de ella aprendí.

—¿Cómo llegó al Cuncumén?

—Estaba muy niño cuando me vine a Lirquén, pueblo que está por Talagante, hacia las montañas. Ya entonces tocaba algo... Años más tarde ya viviendo en Santiago, conocí a Delia Fuente, quien me llevó al Cuncumén. Allí me probaron y quedé. En aquel conjunto aprendí a valorar la danza y la canción chilena. Era el año 58. Anteriormente había yo pertenecido al Coro de la Universidad de Chile, lo que fue una experiencia muy útil.

☆ —Bueno, ¿y qué me dice de "La Beata"?

Esta grabación que ha sido prohibida en las emisoras ataca la beatería, pero no a la religión. ¿Cuántos discos, cuántos radioteatros, cuántos programas cómicos faltan a la moral en nuestra radiotelefonía? ¿Protesta alguien por ello? Me parece que todo este globo inflado a causa de una canción auténticamente folklórica tiene mucho de hipocresía, de falso sentido moral.

¿Algún proyecto futuro?

—Siento la necesidad de salir. Deseo viajar, ver, conocer otros lugares y otras gentes. Más que proyecto este es un sueño que no sé bien aún cuándo cumpliré.

—Usted, actúa en la Peña también, de vez en cuando, en alguna emisora; hace clases, dirige obras de teatro, recopila canciones y compone, ¿cómo es que el tiempo le alcanza para sus múltiples actividades?

—Tres factores hacen posible las "múltiples actividades" que usted señala. El entusiasmo, el orden y la citroneta.

Y como la entrevista ha llegado a su fin, Víctor Jara se sube a su vehículo y se aleja silbando una de aquellas canciones que le han llevado a conquistar una popularidad que en nada ha afectado su humildad y su sencillez.



☆ 65 Radiomanía.

Revista Radiomanía. 1966

campos chilenos y latinoamericanos. Casos similares, siempre referidos a sus propias vivencias, son *La luna siempre es muy linda* (1962-64), *No puedes volver atrás* (1964), *El carretero* (1964) y *El arado* (1965) que "nació de los recuerdos del niño Víctor acompañando a su padre campesino en el surco de la tierra pero visto ya con conciencia de adulto"[20]. En todas ellas, además de la denuncia dolorosa de determinadas condiciones de vida, aparece la necesidad y la esperanza del cambio social, un llamado a la unidad en esa dirección y, sobre todo, el genuino compromiso e identificación del autor con los protagonistas de estas canciones; canciones-retratos que constituyen uno de los cauces fundamentales de todo su cancionero junto al de la canción acontecimiento, a la que nos referiremos más adelante.

Jara pone en una tensión crítica la realidad rural, integrando dentro de ella su propia experiencia de vida, como ocurre por ejemplo en canciones autobiográficas como *La luna siempre es muy linda* y *El arado*. De este modo puso en movimiento su sustrato cultural más profundo y, a la vez, activó un mecanismo de reafirmación de su identidad con la cultura popular, agraria y carnavalesca[21]. Resalta aquí el hilo eterno y profundo[22] que lo religa con las manifestaciones de la juglaresca campesina, de origen hispánico, común a todo el continente y que en Chile cultivan con especial fuerza los cantores a lo humano y a lo divino. Elementos de esta rica tradición afloran continuamente en su obra, ora como procedimientos musicales, como imaginería y estructuras poéticas, como gestos de irreverencia burlesca frente a los símbolos del poder establecido -actitud que compartía con Violeta Parra- o también, como alusión a elementos propios de la espiritualidad popular. Tal afinidad se manifiesta además en el repertorio campesino que seleccionaba y que siempre cultivó.

En este sentido son buenos ejemplos *La beata*, antigua canción campesina que él mismo recopiló y grabó, y que en 1966 lo catapultó, sorpresivamente, a la arena pública por la polémica que causó su difusión radial[23]; y también su álbum *Canto por travesura*, antología personal de cantos y adivinanzas de la picaresca campesina, también recopiladas por él, y que grabó en agosto de 1973 pensando en que "cantarlos era cantar un pedazo de alegría".



EL SIGLO, domingo 2 de octubre de 1966 EL SIGLO, domingo 2 de

EL FOLKLORE

recibe nuevos ataques

¡Por este programa no se difundirá jamás 'La Beata', grabada por Víctor Jara se dijo en una audición radial de Radio Magallanes.

Los auditores quedaron perplejos: ¿Qué era 'La Beata'? ... Se suponía que una canción de Víctor Jara. Pero luego un diario de la empresa de "El Mercurio" lanzó otros ataques y mencionó a Roberto Parra como su autor y Angel Parra, como su intérprete. Aumentó la confusión. ¿Qué diablos pasaba? Posteriormente otras emisoras proclamaban su oposición al disco.

"La Beata" (que se publica al pie de la página) es una canción del folklore. Puede ser del tiempo de la Colonia o posterior, el hecho es que Mireya Bolovera (fundadora de varios conjuntos en Concepción y actualmente en el "Gólano de Nuñoa"), la recogió de labios de una anciana campesina. Fue incorporada al repertorio de varios conjuntos folklóricos de todo el país y, en Santiago, se la entregó a Víctor Jara, el que la grabó antes de recibir un aguacero de ataques.

—"Soy responsable de haber grabado esta canción, pero quienes la atacan en realidad atacan al folklore, a la capacidad creadora del campesino chileno del pueblo en general. Seguramente son las beatas quienes se han sentido ofendidas por el tono humorístico de la canción que es característico del hombre de nuestros campos y lo demuestra en fiestas, en momentos de expansión".

—"Quien critica los ataques a esta canción no ha descubierto la pólvora. Existen los Cuentos Verbales recopilados por Yolando Pino Saavedra y publicados por la Editorial Universitaria, en los que se manifiesta igual o más fuerte tono picaresco. Están también "El Canto a lo Divino", una recopilación en la zona de Aculeo, practicada por Juan Uribe Echeverría".

—"De tal manera que creo que los ataques están basados en el desconocimiento del folclore nacional que tiene una antigua tradición picaresca. Un criterio así, llevaría seguramente a sus inspiradores a incitar a la gente a ponerle trajes a las estatuas, a instalar asesores junto a las lecheras de Pomaire u otras artesanías populares que frecuentemente modelan figuras y situaciones humanas más que con crudeza, con picardía sana".

"A otro nivel, suprimirían o mutilarían obras de teatro como "¿Quién le tiene miedo al lobo?" o la que actualmente ensaya el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, "Marat-Sade".

Son, sin lugar a dudas ataques al pueblo, a su tesoro más preciado, como es el folclore.

N. B.

Otra dimensión interesante, manifiesta ya en estas primeras composiciones es una conexión funcional con el teatro y un sentido dramático de la construcción musical, como ocurre en *La luna es siempre muy linda* y más evidentemente en *El carretero*, en la que establece dos planos diferenciados y complementarios: el canto, que describe la atmósfera y la situación, y el soliloquio recitado del personaje (a la manera del aria y el recitativo de la tradición de la ópera), que alternándose dan vida, en 4 minutos a una secuencia de sentido dramático: el viaje del solitario carretero que desde el crepúsculo atraviesa la noche hasta el amanecer, con toda la carga metafórica que ese tránsito sugiere.

Este aspecto, el concebir la construcción de la canción en función de una acción dramática, fue perfeccionándolo cada vez más con un efectivo dominio de los principios y técnicas de la dramaturgia. Este llegó a ser uno de los sellos más personales de su producción y uno de sus aportes más sustantivos a la cancionística urbana, en particular para la creación basada en fuentes de la tradición folclórica. Probablemente el punto culminante de este proceso es *La Población* (1972). Gustavo Becerra-Schmidt, destacando este sentido de la construcción tan eficazmente desplegado por Víctor, afirma que sus obras no son planas sino "obras donde hay motivación, hay crecimiento del interés, hay punto culminante, hay peripecia y hay desenlace; obras en la que la dialéctica comunicador-receptor está muy cuidada; desde provocarlo despertarlo... y todo esto de una manera muy sustancial"[23].

Jara hizo un tipo de canción teatral o de teatro, de fuerte carga dramática, prácticamente inexistente en el panorama de la canción popular chilena de la época. Son canciones que, además de los aspectos musicales característicos, como el hablar-cantado o cantar-hablado, demandan al intérprete elementos de actuación, dentro de una concepción stanislavskiana (en la que se formó Jara), que demanda al actor una identificación vívida y emocional con lo que hace [24]. En esta zona de su creación se hacen evidentes la profundidad y solidez de sus planteamientos netamente composicionales. Así, a los modos de aproximación y tratamiento de las fuentes de la tradición folclórica y de su entorno social, aportará una estrategia opuesta a una visión externa, como es el caso del costumbrismo criollista o de la cosificación del folclor. La suya es una estrategia creativa, una poética sustentada en dos pilares: el conocimiento profundo de la cultura y la música campesinas, que es su propia vivencia de origen, y una formación como teatrista con dominio profesional de oficio. En su evolución, el espíritu que anima la creación de Jara será cada vez más afín a las tesis del realismo crítico, que prioriza un rol desmitificador del arte y orientado a una concepción combatiente de lo popular [25].

Interludio necesario: la guitarra de Víctor Jara

Consenso unánime entre quienes lo conocieron: Víctor fue un guitarrista extraordinario y por ello es necesario considerar especialmente esta dimensión de su trabajo musical.

Fue un autodidacta, constantemente preocupado por enriquecer los recursos de su guitarra, logró desarrollar un personal estilo de tocarla. Su base de formación es la tradición de la guitarra campesina, que desde niño escuchó de su madre cantora, y luego en sus peregrinaciones al campo como recolector, llegando así a dominar numerosas modalidades de afinación, toquíos y técnicas de ejecución de la guitarra campesina. A esta matriz sumará otros recursos, como los de elaborado arte guitarrístico de Atahualpa Yupanqui, músico por el que sintió una especial afinidad. Desde fines de los años 50 incorpora a su repertorio personal varias canciones del notable e influyente músico argentino.

En 1957 Violeta Parra, a quien Víctor visitaba frecuentemente en su casa, valoró verdaderamente su talento y sensibilidad, y lo estimuló a desarrollar las dotes de su voz y de su manera de tocar la guitarra.[48] Lo mismo que Alejandro Reyes, su compañero en el Cuncumén

Tenía una manera muy especial de tocar...Tocaba arrastradamente, de una manera que después conocimos en Violeta. Tocaba como un campesino. Además tenía una cosa delicada, tocaba con mucho sentimiento, era algo muy distante de lo bruto. Cuando llegó al Cuncumén sabía y dominaba eso de la guitarra traspuesta[27].

En el mismo sentido, Eduardo Carrasco sostiene que "es el único cantor chileno que toca la guitarra con un estilo completamente personal"[30], lo que se aprecia en la pureza de sus sonidos, sin ruidos parásitos. Destaca su cuidado y delicadeza para tomar la guitarra, tocar las notas y ejecutar los arpegios. En suma, el refinamiento, los matices sutiles, constituyen el aspecto más notable de su personalidad como guitarrista.

El rol central que tiene la guitarra en su obra se puede apreciar, incluso, en la referencia que a ella hace en sus canciones, como en las primeras estrofas de su canción *Manifiesto* (1973), imágenes que no son sólo poesía sino que, efectivamente para Jara, el canto tiene su sentido y razón con y desde la guitarra, como es propio de un cantautor arraigado en el arte de la antigua juglaresca y en el de los trovadores urbanos. Su guitarra era una especie de coautor, tan importante que el instrumento llegó a ser emblemático, inseparable de su imagen de cantautor.

Para ilustrar sus personales giros instrumentales y la rica gama de ritmos y sonoridades de su guitarra, haremos mención a su manera de rasguear con sutiles arpegios y en particular a un "toque Jara", que encontramos por primera vez en *El cigarrito* (1964). Alejandro Reyes relata que, estando ambos ya retirados del Cuncumén, Víctor conoció en su casa una antigua tonada campesina (*En una montaña oscura*) que él a su vez había aprendido de su abuela. "Una vez vino a verme para aprendenderla, grabarla y pedirme permiso para utilizar el ritmo y de usar esta manera de tocar para hacer una canción. Con esto hizo *El cigarrito*. Posteriormente en muchas de sus canciones tocaba algo parecido, una forma de tocar que en Chile existe sólo en Bulnes, Ñuble y General Cruz, en la zona limítrofe entre Ñuble y Concepción".

Efectivamente ese rasgueo es característico de muchas de sus canciones (ver, por ejemplo, *El arado*, compás 50 y siguientes) y contiene, a la manera de un germen, uno de los rasgos de una rítmica latinoamericana característica, presente en numerosos géneros de la música tradicional del continente. Se trata de la hemiola, combinación métrica de compás de 3/4 con el de 6/8, por superposición o yuxtaposición. En el caso de este rasgueo hay una superposición, produciéndose un doble régimen de acentuaciones que en la guitarra se ejecuta en dos planos complementarios, por un lado el pulgar pulsando en la sexta cuerda (bordón); y por otro, las cinco cuerdas restantes en 6/8 (ver *El cigarrito* compás 13 de la partitura). Si bien esta polimetría es frecuente y el rasgueo en cuestión es tradicional, el sello que le otorga Víctor está en su personal modo de ejecutarlo, cuyo toque y sonoridad distintivos se producen con el dedo índice y el delicado arpegio ascendente que realiza entre la 2ª y 3ª corchea. Aún más, considerando que el uso de la mano derecha es decisivo para fijar un estilo interpretativo, en el caso de Jara éste se puede observar en los modos sutiles de ejecutar los movimientos ascendentes.

Otro caso de rasgueo especial es el que usa en *El aparecido*, notable por su eficacia dramática referido aquí a la situación de una persecución. Este "galope Jara" no corresponde -hasta donde estamos informados- a ningún toque o ritmo folclórico específico, aunque indudablemente está relacionado con muchos. Variantes de esta especie de "galope" utiliza en *Preguntas por Puerto Montt* y *La toma*.

Usos de la guitarra traspuesta ocurren en *Ventolera*, en la que ambas guitarras usan una de las tantas afinaciones campesinas (mi-sol-do-sol-do-mi). Esta ágil danza, que sirvió de base a la coreografía *Venceremos* (1970) de Joan Jara, es un buen ejemplo de su abierta disposición a la búsqueda y a dejar correr el vuelo de su inventiva, especialmente evidente en la sección improvisada del final en la que las guitarras se usan como instrumentos de percusión.

La reconocida unidad entre texto y música que lograba Víctor en sus canciones, tenía una base fundamental en la guitarra. Le bastaba su instrumento para crear el ambiente, la sonoridad y modalidad de acompañamiento preciso y eficaz. En este sentido, canciones notables como *Paloma quiero contarte*, *El cigarrito*, *El lazo*, *Te recuerdo Amanda*, *Angelita Huenumán*, *Lo único que tengo*, *Luchín*, *Cuando voy al trabajo*, son obras concebidas desde y para la guitarra.

La Peña de Los Parra

En el país los cambios en el sillón presidencial marcan estaciones sociopolíticas y gatillan procesos socioculturales, muchos de ellos fuera de programa o protocolo. Así es como tras la contienda electoral de 1964, uno de esos inesperados acontecimientos tuvo lugar en el ámbito cultural y artístico, la creación de *La Peña de Los Parra*, en abril de 1965 en una antigua casona en calle Carmen 340, y en el momento de mayor efervescencia ciudadana con la "nueva ola folclórica"[33], que introducirá una modalidad distinta de reencuentro entre lo rural y lo urbano.

Ese año 1965 fue especialmente significativo en el desarrollo del movimiento de la canción popular urbana. Para Víctor es un momento de consagración en el medio artístico nacional como director de teatro y también marca su ingreso como el quinto integrante de *La Peña de Los Parra*[34], sus primeras giras por el país con el elenco de *Chile Ríe y Canta* y la exitosa edición de sus primeros discos. El conjunto de estas actividades representan la culminación de su etapa inicial como cantautor.

Caracterizó a la peña un estilo de comunicación directa, íntima, informal de canto, que propició una practica colectiva de trabajo musical. En este sentido, la fraterna interacción entre los cantautores y entre éstos y el público, constituyó a la peña en un verdadero taller de creación y experimentación de modos de interpretación y comunicación del canto urbano, más personalizada y espontánea, sin el empaquetamiento escénico del espectáculo formal. De este modo, en el contexto del auge folclórico, la actividad de Jara y los miembros de la peña representará la decantación de una nueva modalidad de producción y circulación del canto popular. Por un lado redimensionará el rol del cantor popular como un moderno trovador urbano[35]; por otro desarrollará una propuesta artística del canto popular y su función social que más tarde se llamará Nueva Canción Chilena (1969). Los integrantes de la peña serán protagonistas del nuevo giro de la canción urbana de raíz folclórica y de su vital vinculación con el medio, especialmente con los jóvenes.

No había paso para la soledad del desierto, para el vigor del minero, el peregrinar del ovejero, para las inquietudes verdaderas del hombre de campo que vive una realidad social amarga. Existía solamente, en una simplificación absurda, un falso cantar del huaso, siempre alegre, vivaz, dicharachero, con una alegría vulgar y un seudo ingenio, más propio del roto del centro urbano que del agro. Y por esa falta de verdad era que la juventud no se interesaba por nuestra música[36]



SANTIAGO — Una "picara beata" tiene conmocionado el ambiente musical chileno y mantiene enfrentados en acalorada polémica, por un lado a sectores católicos que estiman que la iglesia ha soportado ya demasiadas irreverencias y por el otro a los que creen que en el folklore la maldad no existe salvo cuando se la quiere encontrar a toda costa o cuando se la quiere remarcar.

La Beata es una canción. Nació como polka en la zona de Concepción de autor anónimo, hace más de un siglo.

Hace algunos años su versión recogió de labios de los lugareños en los mismos campos penquistas la estudiosa Mireya Solovera, sobrina de la famosa compositora Clara Solovera para enriquecer sus personales archivos folklóricos sonoros.

SE ENTUSIASMAN CON "LA BEATA".— Víctor Jara, guitarra en mano, alaba los picarescos versos de "La Beata", la antigua canción popular chilena que ha vuelto a ser motivo de acalorada polémica. El público que asiste a las tertulias folklóricas de la peña universitaria "Los Parra" se entusiasma con los versos y dibujos.

Revista Flash. 1966

VICTOR JARA

"EL PLAGIO,

buen bocado para mediocridad"

"La Cocherita" y "El Cigarrito", grabaciones que han sido ampliamente difundidas por las emisoras de todo el país, mostraron al público otra faceta del que hace poco había sido favoreci- o el Mejor Director del Año por el Círculo de Críticos de Arte: Víctor Jara. El director del Instituto del Teatro de la U. de Chile se proyectaba como intérprete de canciones folklóricas, a nivel de una de las figuras más popu-

P — En su concepto, ¿quién es (la o el) mejor cantante en el género que usted cultiva"

R — Primero definiré el género que yo cultivo: por un lado, el canto recopilado en investigaciones folklóricas y, por otro, el canto que surge de una base del folklore, como una creación personal nueva. Siento que en el canto del folklore tradicional, la mejor cantante es Margot Loyola. Y en la segunda forma de creación más libre, Isabel Pa-

P — ¿Que lo llevó a dedicarse más por entero al folklore?

R — Cada vez me conmueve más lo que sucede a mi alrededor. La pobreza de mi propio país de América Latina y de otros países del mundo. He visto con mis propios ojos la huella de horror de una matanza de judíos en Varsovia, el pánico de la Bomba, el golpe mortal causado por la guerra que desintegra al hombre y a todo lo que de él surge y nace. En fin tantos otros desastres que cansa enumerar. Pero también he visto lo que el amor puede hacer, lo que verdadera libertad puede hacer, lo que la fuerza y el poderío del hombre feliz pueden hacer.

Por todo esto y porque anhelo la paz, es que la madera y las cuerdas de una guitarra me hacen falta para desahogar algo triste o alegre. Alguna estrofa que abra el corazón como una herida o algún verso que quisiera nos diera vuelta de adentro hacia afuera para ver el mundo con ojos nuevos.

P — A su juicio, ¿qué corrientes musicales han confluido para formar el [illegible] musical que está actualizado ahora. „En lo armónico? ¿En lo coreográfico?

R — En lo musical o armónico, algunos conjuntos vocales argentinos y algunos solistas de renombre, argentinos también, han ejercido poderosa influencia en nuestro nuevo cauce musical. Podría nombrar, por ejemplo, a "Los Trovadores del Norte" (el original), "Los Fronterizos" los "Huanca-", Faiq Atahualpa Yupanqui, "Chan



go" Rodríguez, y otros. En lo coreográfico, es fuerte la influencia del "Berioska" el "Ballet Folklórico Mexicano de Amalia Hernández", el "Moiseiev".

[illegible] importante que se abra el corazón y los ojos a influencias ajenas y ser conmovido por ellas; pero, ojalá, que esa influencia no se limite a una imitación hueca sino que se convierta en lo propio, que tenga nuestra idiosin-

P.— „Hay un nuevo enfoque para el concepto musical folklórico?

R — El canto es tan antiguo como la existencia del primer hombre [illegible] tierra y [illegible] nace [illegible] canto del [illegible] tiempo del [illegible] hombre en la tierra.

¿Por qué, entonces, ponerle un nombre y encerrarlo en una tarjeta de Kardex? Folklore es lo que el pueblo ha creado y lo que el pueblo canta y así seguirá siendo mientras avance la historia. Lo que en el presente haya de nuevo o "neo" y verdadero, quedará como un acontecimiento de nuestra generación. El resto desaparecerá.

P.— Ud. recién recibía el diploma como el Mejor Director Teatral del Año, de manos del Círculo de Críticos de Arte cuando comenzó a hacer apariciones en peñas, y luego, a escucharse en discos ¿en qué situación estaba entonces la llamada "nueva ola" y cual es la situación actual"

R.— Cuando recibí el Premio de la Crítica, la llamada "nueva ola" era moda. ¿Cuál es la situación actual? Sigue siendo moda, un poco más comercializada. Pero no hay que negar que ahora la gente no tiene vergüenza de bailar una cueca fuera del 18 de Septiembre y cada vez más la juventud tiene un interés más profundo y verdadero para el folklore.

P — ¿Cree usted que surgió espontáneamente o fue determinada por otros estímulos"

R.— Creo que fue determinada por estímulos ajenos, antes ya mencioné algunos de esos estímulos. Algunos intérpretes solistas, después de haber recorrido un buen camino en el folklore tradicional, han desarrollado su personalidad en su creación más libre.

P.— La comercialización excesiva siempre ha sido fatal, como en el caso del Jazz y de la música folklórica brasileña. ¿Hay indicios de comercialización en la nuestra? ¿De que manera habría que separar el grano de la paja"

R.— Indudablemente. ¿Qué cosa existe que, al estar de moda, no se transforme o no la quieran transformar en comercio? Oigo mucho a mi alrededor, cosas como ...'Este "toma" va a pegar', o... "esta canción no sirve, no es comercial'... etc. Esto indica, claramente la situación actual. Cuando no existe originalidad el plagio es un buen bocado para la mediocridad.

Por otra parte, no tengo suficiente experiencia para decidir lo que habría que hacer para que esto no exista, pero sí creo, absolutamente, que aquel que hace algo con talento y sinceridad es capaz de atravesar cualquier barrera. En el arte como en la vida el camino es largo y difícil. De repente llueve, sale el sol, se nubla, vuelve [illegible] y sal, hasta que el [illegible]

P — En este momento „que es lo que debería ser, a su juicio cancionero popular"

R — ¿Popular? ¿No es aquello sencillo, directo abierto como una mano, con clara conciencia de lo que lo rodea?

P — ¿Qué diferencia fundamental, ha visto existe entre el público que llena la sala de teatro y el del auditorium de una radio"

R — El público de un auditorium de radio, me parece una rara mezcla de entusiasmo, ingenuidad y frivolidad. El público de una sala de teatro es tremendamente menos numeroso por supuesto, y más intelectual. Naturalmente, la cultura sigue perteneciendo a una élite.

P — ¿Cuales son sus proyectos?

P[illegible] decir si quiero ser folklorista [illegible] teatro.

SERGIO H. CARRASCO

Diario El Siglo. 18 de septiembre de 1966

En esos escenarios alternativos[37] Jara fue forjando su perfil de cantautor. Al igual que los otros miembros estables del elenco de la peña, pronto Víctor se convirtió en una figura reconocida en el medio artístico. Sus discos ampliaron considerablemente el circuito de comunicación en vivo de la peña. *El cigarrito*, su primer éxito discográfico, y su primer álbum, grabado para un sello independiente, son una buena síntesis de este período[38], que en lo creativo representan la afirmación de su identidad campesina, la exploración en otras tradiciones musicales del país y latinoamérica -especialmente la música andina- y el énfasis creciente en lo urbano contemporáneo.

2. Pongo en tus manos abiertas (1966-1969)

La "revolución en libertad" promovida por el gobierno del Presidente Eduardo Frei Montalva (1964-1970) es el marco de esta segunda etapa de la trayectoria artística de Jara, delimitada por dos momentos culminantes. Por un lado el año 1965, que marca su posicionamiento exitoso y definitivo en la escena teatral y musical, y por otro, el año 1969, momento de su consagración como creador genuinamente renovador, encabezando un movimiento artístico de signo latinoamericanista y arraigado al movimiento social progresista.

En esos años un aura revolucionaria, como vital impulso al cambio impregna el clima sociocultural del país y de continente. Como nunca antes, se polarizan posiciones estéticas, políticas, ideológicas, y se agudizan los conflictos entre segmentos de la sociedad chilena en pugna.

El Contrapunto entre el águila americana y el cóndor chileno[39], sirve, como buena metáfora, para representar el sentido de la relación entre los sectores progresistas del país con la política imperialista del gobierno norteamericano que implementa un nuevo plan continental basado en los preceptos de la doctrina de la seguridad nacional. De este modo, en nuestros países USA no sólo será sinónimo de progreso y modernidad, rock y Coca Cola, sino también de intromisión política (Plan Camelot, 1965), intervención militar (los marines en República Dominicana, abril de 1965) e invasión cultural, con la 'massmediatización' de la cultura libertaria y utópica de los jóvenes de los 60.

En este período Víctor intensifica y diversifica aún más sus actividades como director de teatro y, en lo musical, como intérprete solista, compositor y director artístico de nuevos grupos musicales.

Actúa regularmente en las peñas, que se multiplican por Santiago, Valparaíso y otras ciudades, y en teatros universitarios; realiza giras por el país integrando el elenco de *Chile Ríe y Canta*; participa en actos comunitarios, sindicales y estudiantiles, en masivas concentraciones políticas y en festivales artísticos. Graba discos para distintos sellos; sus canciones son difundidas radialmente; ofrece entrevistas para radios, revistas y la prensa diaria. Su figura de cantor con poncho se hace popular en el país. Incluso llegó a ocupar circunstancialmente el centro de la polémica pública, cuando autoridades eclesiásticas condenaron a *La beata*, la picaresca polca folclórica, grabada y difundida radialmente por Jara.

Jara incorporó a su repertorio especialmente canciones andinas tradicionales de Argentina, Bolivia y Chile; incluyó canciones de autores latinoamericanos como Daniel Viglietti (Uruguay), Rubén Ortiz y Jorge Saldaña (México), canciones tradicionales de la España del siglo XIV y XVI, de Venezuela, del Caribe e Israel. Aumentó su versatilidad interpretativa al relacionarse con músicos de formación académica. A su experiencia de 1962, como guitarrista en el estreno de las *Canciones de Alta Copa* del compositor Gustavo Becerra-Schmidt[40], sumó su participación como músico en la cantata dramática *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967) de Pablo Neruda con música de Sergio Ortega. En esta cantata interpretó canciones que luego incluyó en su propio repertorio: *Ya parte el gaigo temble* y *Así como hoy matan negros*[41].

Víctor Jara + Quilapayún: nuevas dimensiones escénico-musicales de la 'performance'.

Al asumir como director artístico del grupo Quilapayún, Jara desarrolló una proyección innovadora de su oficio en el teatro y en la música. Con ellos elaboró un original estilo de interpretación escénica en la música popular chilena, estilo que redimensionó la función y significado de la canción urbana basada en el folclor.

En Valparaíso, en el invierno de 1966, se produjo el contacto inicial. El conjunto Quilapayún participó en el Festival Chile Múltiple, realizado en el casino de Viña del Mar, en tanto Víctor Jara actuaba en la Peña de Valparaíso como artista invitado adonde acudieron a conocerlo personalmente después de su premiado debut en el festival[42].

Quilapayún era entonces un grupo 'amateur', formado por jóvenes universitarios que, "desde el punto de vista de la definición sabíamos adónde íbamos y qué queríamos hacer, pero lo que no teníamos eran medios para realizarlo"[44]. Su opción era hacer algo auténticamente popular, en el sentido de cultura popular. En ese momento, en el que no existían conjuntos de este tipo, para Quilapayún el trabajo con Víctor fue una experiencia fundamental y con resultados fundacionales. Se transformó en un grupo artístico profesional que aprendió de él que "el verdadero arte está en los detalles". Desde la primera canción que trabajaron -*Canción del minero*- se manifestó esta nueva modalidad de la interpretación, cuyos planteamientos de base fueron:

I. La 'performance' está concebida para ser comunicada en un escenario y en unidades formales más extensas: el *recital* articulado como narrativa dramática. Su lugar natural es, por tanto, el teatro.

II. La interpretación demanda actuación y ésta requiere un tratamiento profesional, preparado con seriedad y disciplina, cuidando tanto los aspectos técnico-musicales de la ejecución vocal e instrumental como los corporales y otros.

III. La puesta en escena tiene un carácter integral, que otorga el mismo cuidado a los códigos y dimensiones tanto del lenguaje escénico como del musical: selección y organización del repertorio, arreglos vocales e instrumentales, gestualidad facial y corporal, desplazamientos y actitud en el escenario, comunicación verbal con el público, vestuario, escenografía e iluminación, atmósfera de cada canción y programa escrito, entre otros aspectos.

En suma, es una concepción integral del recital o espectáculo, una forma con una estructura unitaria que Víctor, con su formación y experiencia previa en el teatro universitario[45] y en el conjunto Cuncumén, supo resolver creativamente.

Desde esa época un aura de solemnidad predominará en los recitales de Quilapayún, que desde su origen en actuaciones en peñas se consolidará definitivamente como un grupo de teatro[46]. Las sobrias vestimentas negras, una actitud de religiosa disciplina en escena, propiciaba un ambiente reflexivo de concentrada y callada atención del espectador. El recital como momento de comunión colectiva. Así, este tipo de canción -con mensajes para escuchar- descubrió, o más bien, construyó creativamente un medio y formato adecuado para su comunicación. El resultado es de la mayor trascendencia pues la canción popular, con tal modalidad de 'performance', amplió el restringido circuito de la música de arte, calidad hasta entonces reservada exclusivamente para la música académica.



13 Las Noticias de ULTIMA HORA, lunes 14 de julio de

EXITO ROTUNDO OBTUVO PRIMER FESTIVAL DE LA NUEVA CANCION

VICTOR JARA, junto al Conjunto Quilapayún obtuvo el Primer Premio en el Festival de la Nueva Canción Chilena. Jara participó con LA PLEGARIA DEL LABRADOR, y su canción también recibió el premio del público. Fue el participante más aplaudido

PREMIOS

La nómina de ganadores ... VICTOR JARA con su ... PLEGARIA DEL LABRADOR quien se presentó acompañado por el Conjunto Quilapayún y RICHARD ROJAS con su tema LA CHILENERA, junto al Trío ...

ARTISTAS

En este Festival el primero de esta índole ...

ROLANDO ALARCON ...

Diario Ultima Hora, 14 de julio de 1969

Puntos culminantes de este nuevo est o de 'performance' son las actuaciones del conjunto en el Estadio Chile, en los Festivales de la Nueva Canción Chilena de 1969, junto con Víctor Jara, cantando la *Plegaria a un labrador*, y de 970, estrenando a cantata popular *Santa María de Iquique* de Luis Advis. Lo son también los recitales de estos músicos en el Teatro IEM de la Universidad de Chile

El primer fruto de su labor como director del conjunto es el álbum *Quilapayún* (1966), el primero del grupo, al que seguirá *Canciones Folclóricas de América* (1967) en el que partic pa Víctor como intérprete. Hasta 1969 publicaron en total cinco discos para el sello EM -Odeón y Dicap. incluyen siete canciones de Jara, entre ellas *Somos pájaros libres* y *El soldado*, buenos ejemplos de la multiplicación y polifonización de las voces, característica del potente canto coral de Quilapayún. *El soldado* es una canción-réplica a la represión gubernamental de los mineros en huelga y del asesinato de ocho trabajadores de la mina El Salvador, acaecida el 11 de marzo de 1966. nterpela al soldado-pueblo a que deponga su actitud fratricida en una línea similar a las refalosas pacifistas que en 1965 provocaron la llamada "batalla de las refalosas"[47]

Puente de lo moderno con la tradición

La actitud de renovar la tradición, en este caso su 'performance', en Víctor Jara va de la mano con su concepción acerca de valor estético del canto folclórico, su tratamiento en otros contextos, y del sentido de su propia creación Su punto de vista escapa a la lógica maniqueísta que polarizó la polémica sobre el tratamiento del folclor entre los "puristas" y los cultores de la 'nueva ola folclórica" En la carátula de primer álbum de Quilapayún, Víctor escribió un texto que resume su pensamiento y es un verdadero manifiesto sobre el tema:

Nuestro canto busca entregarle a aquel que lo escucha algo suyo, algo que a nosotros sólo nos pertenece a medias. Elegimos el camino del folclor porque es el único que nos lleva a cumplir nuestro objetivo; el frío filo de lo puramente técnico lo rechazamos. El canto es esencialmente humano, brota de la naturaleza compleja del hombre y cae en los demás como la luz del sol o la lluvia, como un grito a su conciencia. Cada canción es un ciclo que posee su propia atmósfera y sentido y nosotros en cada caso hemos querido respetarlo. Frente a lo autóctono, buscamos recrear la belleza y la fuerza vernacular y frente a nuestras composiciones nos sentimos libres en las formas musicales y el contenido, por supuesto sin trasgredir las normas rítmicas y musicales del canto popular Nuestro repertorio va más allá de las fronteras de nuestro país. Las fronteras de la música que consideramos nuestra son otras Ofrecemos estas canciones con la esperanza de que nuestros propósitos tengan su confirmación en ustedes.

Este texto sintetiza una propuesta orientada a conservar y realzar los valores propios, posición muy distinta a aquella del "embellecimiento" de las canciones folclóricas. Aquí la idea de respeto a lo popular, a sus valores estéticos, es muy importante como apertura hacia el verdadero gusto popular, búsqueda que Quilapayún hizo suya.

Era necesario crear un movimiento que pusiera las cosas en su lugar, desde este punto de vista ..nosotros jugamos un papel en este enfrentamiento respecto al contenido artístico.. Se trataba de evitar la "falta de veracidad que se reflejaba incluso en la interpretación, en el canto"[48]

Nuevas composiciones

Una veintena de obras creadas en este período dan cuenta de una incesante apertura a otros géneros, medios sonoros y temáticas. Víctor encuentra nuevas soluciones dentro de la tradicional forma canción; en tres minutos concentra una alta intensidad y variedad expresiva donde tiene cabida el mundo entero.

Persiste lo autobiográfico (*El amor es un camino*), las canciones-retratos del rostro popular del país

(*El lazo*), en temáticas que gradualmente ceden lugar a nuevas preocupaciones, con eje en lo popular urbano (*En algún lugar del puerto, Canción de cuna para un niño vago*), en la épica latinoamericana (*El aparecido, A Luis Emilio Recabarren*), en acontecimientos y problemas sociopolíticos (*El soldado, "Móvil" Oil Special, A Cochabamba me voy, Preguntas por Puerto Montt*) en la promoción de la libertad, la justicia y la paz (*Somos pájaros libres, El martillo, Plegaria a un labrador*) y, por supuesto, en el amor *(Te recuerdo Amanda)*, dimensionado en un contexto popular, urbano y latinoamericano.

Poética de la canción revolucionaria: la canción-acontecimiento y la épica latinoamericana

Jara canta, compone, dirige grupos y también reflexiona acerca del sentido del canto, cuya función principal -así lo expresa- debe ser orientadora e impulsora de la acción

La canción nace junto al hombre -señala Víctor- y a su necesidad de expresar una interioridad subjetiva y hacerla universal mediante un acto de comunicación y participación. Por eso, agrega, "la canción no hace sino mostrar lo que el hombre es...y tiene estrecha relación con la problemática de existir". Al radicalizar este nexo, "por una necesidad del hombre de nuestros días", la canción se hace protesta. Para Jara la canción protesta "es un compromiso absoluto con la realidad" y tal compromiso entraña, ineludiblemente, una posición ideológica, o si no, no existe[49].

La identificación profunda, casi mística, con el pueblo es un fundamento de su canto. Así como antes lo fue en Violeta Parra, que mostró el camino: vivir con ellos, hacerse pie de ellos, hacerse sangre de ellos

Con estas convicciones y con irrevocable decisión Víctor asumió hasta el final la condición de artista comprometido. Con responsabilidad artística y política ejemplares, se hizo parte de la utopía revolucionária y asumió un papel activo en pro de la construcción de una sociedad socialista.

En sus nuevas canciones profundiza en los modos de relacionar con eficacia su canto con acontecimientos sociales y políticos. En el breve espacio de una canción, el autor proyecta concentradas denuncias, agudas críticas sobre el sentido de los acontecimientos de la época. La canción -explica Jara- nace de un hecho que hay que analizarlo y sacar una conclusión de él, dándolo a conocer con una enseñanza, de tal modo que sirva de guía"[50]. Convencido de la eficacia de la canción como arma de lucha, como instrumento de crecimiento humano, perfecciona su canción, teatral y épica, y da mayor espesor histórico y variedad de tonos a su visión latinoamericanista. Afín con el neruduano "sube a nacer conmigo hermano", la canción de Jara se hace canto general y se puebla con referentes del imaginario revolucionario del continente: Che Guevara, Luis Emilio Recabarren, la revolución cubana, la guerrilla latinoamericana, la reforma universitaria y los estudiantes, la reforma agraria y los campesinos, la intervención militar y cultural norteamericana en América Latina y en Vietnam, las víctimas populares de la represión gubernamental

Para Víctor el ideal bolivariano de la unidad latinoamericana, entendido como integración del mosaico étnico y cultural, es tarea de primer orden. "No creo -afirma- que el ser cantor revolucionario signifique sólo cantar canciones políticas Profundamente revolucionario es salvar los valores de nuestros pueblos de la penetración imperialista. El canto quechua, el canto mapuche, el canto aimará, tienen tareas que cumplir en las transformaciones de nuestro continente" [5]

En la línea del canto épico su primera canción es *El aparecido*, dedicada a Ernesto Che Guevara (1967), e inspirada por la noticia, a comienzos de 1967 de que el héroe de la revolución cubana encabezaba un destacamento guerrillero decidido a repetir la hazaña de la Sierra Maestra en la montañosa Bolivia

En este proceso, la alianza con Quilapayún otorga plenitud de sentido a su visión latinoamericana. Sus nuevas canciones son acogidas en un circuito alternativo que gradualmente crece y se profesionaliza. En 1968 la Juventud Comunista creó el sello grabador Dicap (Discoteca del Cantar Popular). El segundo dis-

co publicado por D cap fue *Pongo en tus manos abiertas* (1969), álbum de profundo sentido latinoamericano que sintetiza a cabalidad las preocupaciones y rumbos de la creación musical de Jara de ese momento.

La versatilidad de Jara y su apertura latinoamericanista se confirma con la incorporación de un nuevo registro expresivo para su música. Se trata ahora de la integración de géneros de la música caribeña. Dos canciones del álbum adoptan los ritmos bailables de Cuba, tomando como modelo a Carlos Puebla y su conjunto Los Tradicionales, herederos de la trova sonera. *Móvil" Oil Special* es un tipo de son con afinidades rítmicas con la cumbia colombiana[52] por su parte, *A Cochabamba me voy* es un son guaracha[53]. Jara comenta en sus textos, satíricos y lúdicos las luchas de los estudiantes por la reforma universitaria y las de los guerrilleros en la sierra boliviana. Ambas creaciones inauguran un tipo de canción más contingente sátiras sociales, humorísticas, de la vida local. Esta modalidad de adopción y adaptación de ritmos caribeños tendrá especial importancia tanto en el repertorio de Jara como en el de la Nueva Canción Chilena en general, como dimensión afro de la canción popular y como nuevo capítulo del "trópico chileno', la versión local de géneros afrolatinos.

También se incluye en este disco un memorable registro de *El martillo*, canción del norteamericano Pete Seeger. La versión de Jara con Quilapayún constituye una verdadera recreación del original, cuyo logrado arreglo vocal-instrumental capta el espíritu solemne de un canto con una misión épica. La canción es un genuino himno de la época.

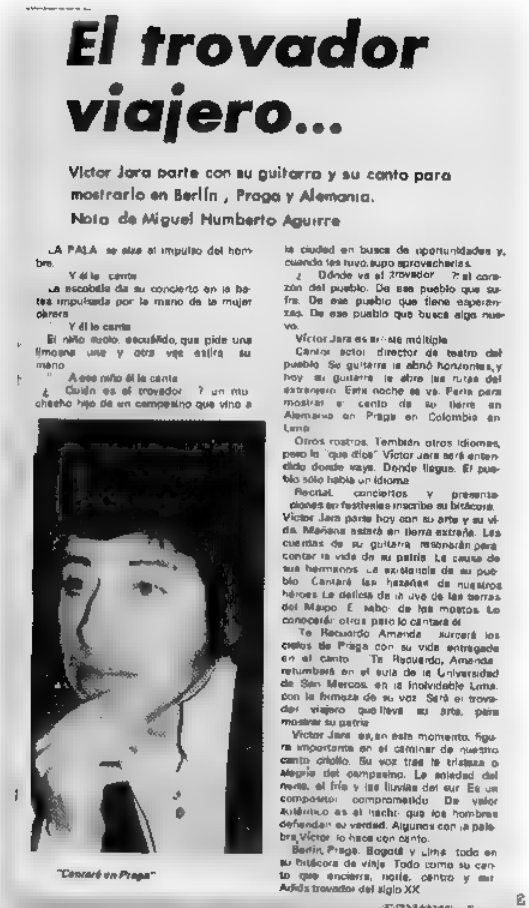
'Sangrienta masacre en Puerto Montt, 8 muertos, 60 heridos'[54] Así se conocieron en el país los sucesos acaecidos en la madrugada del domingo 9 de marzo de 1969, cuando por orden del ministro del interior 250 carabineros armados atacaron a las 91 familias campesinas que habían ocupado terrenos en la Pampa Irigoin, próxima a Puerto Montt. El hecho provocó indignadas manifestaciones de rechazo ciudadano. Víctor compuso en breve tiempo *Preguntas por Puerto Montt*, y la interpretó en una masiva manifestación de protesta realizada el 13 de marzo en la Avenida Bulnes de Santiago. Notable por su eficacia dramática y política, y por la audacia de su gesto desafiante, esta canción teatral rápidamente adquirió 'vida política propia'[55] y "marcó una huella peculiar en la obra y el destino de su autor'[56]

Aún en canciones de amor, como *Te recuerdo Amanda* (1968), mantuvo una actitud realista y crítica. En esta historia de amor, localizada en un suburbio que podría ser el de cualquier capital latinoamericana,



NO HAY REVOLUCION SIN CANCIONES
SALVADOR ALLENDE junto a los folkloristas que dieron su decidido apoyo a la Unidad Popular. Dio el candidato

Diario Ultima Hora. 29 de abril de 1970



El trovador viajero...

Víctor Jara parte con su guitarra y su canto para mostrarlo en Berlín, Praga y Alemania.

Nota de Miguel Humberto Aguirre

LA PALA se alza al impulso del hombre.

Y él le canta

La escobilla da su concierto en la bateá impulsada por la mano de la mujer obrera

Y él le canta

El niño ciego, escuálido, que pide unas fimosas una y otra vez estira su mano

A ese niño él le canta

¿Quién es el trovador? un muchacho hijo de un campesino que vino a la ciudad en busca de oportunidades y, cuando las tuvo, supo aprovecharlas.

¿Dónde va el trovador? al corazón del pueblo. De ese pueblo que sufre. De ese pueblo que tiene esperanzas. De ese pueblo que busca algo nuevo.

Víctor Jara es artista múltiple

Cantor, actor, director de teatro del pueblo. Su guitarra le abrió horizontes, y hoy su guitarra le abre las rutas del extranjero. Esta noche se va. Parte para mostrar su canto de su tierra en Alemania en Praga en Colombia en Lima.

Otros rostros. También otros idiomas, pero lo "que dice" Víctor Jara será entendido donde vaya. Donde llegue. El pueblo sólo habla un idioma.

Recital, conciertos. Y presentaciones en festivales inscribe su bitácora. Víctor Jara parte hoy con su arte y su vida. Mañana estará en tierra extraña. Las cuerdas de su guitarra resonarán para contar la vida de su patria. La causa de sus hermanos. La existencia de su pueblo. Cantará las hazañas de nuestros héroes. La defensa de la uva de las tierras del Maipo. El valor de los mostos. Lo conocerán otros pero lo cantará él.

Te Recuerdo Amanda hurgará los celos de Praga con su vida entregada en el canto. Te Recuerdo, Amanda retumbará en el aula de la Universidad de San Marcos, en la inolvidable Lima, con la firmeza de su voz. Será el trovador viajero que lleva su arte, para mostrar su patria.

Víctor Jara es, en este momento, figura importante en el caminar de nuestro canto criollo. Su voz trae la tristeza o alegría del campesino. La soledad del norte, el frío y las lluvias del sur. Es un compositor comprometido. De valor auténtico es el hecho que los hombres defienden su verdad. Algunos con la palabra, Víctor lo hace con canto.

Berlín, Praga, Bogotá y Lima todo en su bitácora de viaje. Todo como su canto que encierra, noble, cantor y mal Adiós trovador del siglo XX

"Cantaré en Praga"

La RDA impactó a Víctor Jara

BERLIN, (RDA) (por José Vigna), corresponsal de EL SIGLO) (Vía ADN) — Invitado por el Ministerio de Cultura de la República Democrática Alemana, se encuentra desde hace unos días en Berlín, el conocido y joven cantor director de teatro, cantautor popular y entusiasta difusor del folklore chileno Víctor Jara.

EL SIGLO anduvo buscando un rato libre en el extenso programa de trabajo de Jara. Lo "cazamos" mientras almorzamos en un restaurante especializado en platos marinos.

De entrada que nada, agradecer la invitación, la fina atención que se me ha dispensado, así como la oportunidad brindada a Chile de estar presente en el Festival de Berlín. De dejar constancia del poder impresionante de superación de la RDA. Mi admirable nivel de vida que se observa y la emoción que como artista me produce constatar como el arte, la cultura en todas sus manifestaciones y el teatro en particular es aquí patrimonio de todos. El teatro no es una alhaja para goce de una élite. Todos los días donde asista el artista se ven colmados de público, [illegible] entre el artista y el pueblo y por lo tanto la seguridad de una renovación en esta herramienta fundamental que es el teatro.

"He asistido a la ópera, el teatro y la danza. He tenido encuentros con directores, visitado talleres de escenografía. He estado en la radio y la televisión. Puedo decir que hay mucho interés por nuestras canciones y han prestado atención a la trayectoria del teatro chileno y latinoamericano.

"Los encuentros durante el festival de teatro en Berlín han contado con la presencia de directores teatrales de todos los continentes. Han sido contactos útiles en los cuales se han sacado valiosas experiencias. Coincidimos en la calidad artística observada, en la importancia que se le da a todo lo [illegible] escenografía, pero, más que todo eso, a la necesidad del artista como factor principal en toda obra. Máxime cuando existe aquí un público de tan cultura elevada que exige más aún de los que trabajan sobre un escenario.

Víctor Jara no oculta su satisfacción y ansia grande de [illegible] todo lo que ha visto y [illegible] de regresar pronto a Chile, al proceso social que vive Chile. Me siento feliz cuando artistas de grandes teatrales y de fama en la capital, al saber que soy de Chile, preguntan ansiosos por todo cuanto ha ocurrido en nuestra patria. En la radio, la prensa y la televisión se ha informado mucho de Chile. Ello lo he unido a lo que vi el 7 de octubre cuando la RDA cumplió 21 años. Estuve en las calles presenciando y estimulando a los artistas. Ha sido para mí un espectáculo inolvidable.

La velada con Víctor Jara está salpicada de anécdotas y la charla podría seguir, pero a las 15 horas debe cumplir un compromiso. Las últimas palabras son de [illegible] estar en Lima, donde cantará en la Universidad de San Marcos, luego volará a Bogotá, donde hay un encuentro de [illegible]. Hay interés aquí en grabar sus canciones y una invitación para el próximo año al festival de Varna en Bulgaria. Los compromisos son muchos —nos dice— pero hay un deseo que es mucho más grande y que cumpliré pese a todo: llegar a Chile el 24 de octubre e incorporarme a la inmensa mayoría de los artistas para brindar a nuestro pueblo —el 3 de noviembre— la fiesta más monumental y significativa que nunca en su historia se ha celebrado en Chile cuando la Unidad Popular con Allende y el pueblo entren a La Moneda iniciando así la construcción de una nación distinta a la que hasta hoy hemos tenido, distinta porque será el pueblo el actor principal

da cabida al tema de la sierra que, después del triunfo de la revolución cubana, se convirtió en sinónimo de la guerrilla en América Latina. "Yo puedo cantar el amor, pero en esos versos se está denunciando de fondo lo malo de la sociedad capitalista. *Te recuerdo Amanda* es una canción de amor de una muchacha y un obrero. Las condiciones de lucha de la clase obrera son así. Esta muchacha pierde a su hombre, porque este obrero muere. Entonces, el amor adquiere otras dimensiones, convirtiéndose en drama social..."[57]

Víctor Jara y la Nueva Canción Chilena: Plegaria a un labrador

Estadio Chile, sábado 12 de julio de 1969

"Víctor salió al escenario luciendo un poncho oscuro. Lo siguieron con paso enérgico los jóvenes barbudos del grupo Quilapayún, también en ponchos negros. La voz de Víctor sonaba leve, inspirada y con pasión. Las recias voces de los barbudos lo acompañaban en dúo, en trío o el conjunto entero. Víctor no se equivocó, el grupo Quilapayún acentuó la fuerza de expresión de la 'Plegaria a un labrador'. Cuando cesaron los últimos acordes, el tenso silencio de la sala estalló en gritos de admiración y aplausos"

La realización del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado por Ricardo García con el auspicio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile, representó un momento culminante para el movimiento de la canción popular urbana. Fue como un acto bautismal, que cristalizó otra visión de la música popular en el país.

Algo se consolidó ahí. Se manifestó algo que había estado latente hasta entonces y esa canción fue la experiencia de la consolidación del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Todo cambió a otro plano.

Jara explica que en su *Plegaria a un labrador* fusionó el rezo con la convocatoria, pues "conozco la mística de mi pueblo y sé que gran parte de él es apegado a creencias religiosas, es por eso que hago esta combinación que es una bella forma de darse a entender por estos compañeros"

Esta canción amalgamaba y sintetizaba lo que sucedía en otros planos. En este sentido, es una canción-símbolo.

"...resume muchas cosas, está imbricada en los acontecimientos históricos, significa lo que está pasando en ese momento, así lo sintió la gente. Capta esa cosa épica del pueblo. Ganó el festival en otro sentido: ganó un nuevo espacio para la Nueva Canción Chilena. Ganó, se avanzó y se dieron vuelta muchas cosas. Ahí se notó una nueva dimensión de la canción chilena"[61]

Al final de la jornada Víctor dedicó su triunfo "a los campesinos y a los jóvenes de Chile, también a los que hacen de punta de lanza para que los medios de comunicación difundan la música que el pueblo quiere oir"[62]. El acontecimiento fue una experiencia catalizadora, se tuvo la vivencia de estar en la cima de una enorme ola humana en movimiento, y desde ahí Víctor percibía un Chile luminoso, caminando a pasos agigantados hacia un futuro de liberación[63]. En los meses siguientes decidió renunciar a sus actividades teatrales para dedicarse por entero a la composición, al canto y a su misión cívico-revolucionaria.

3. Los caminos se abren (1969-1973)

Laborando el comienzo de una historia sin saber el fin [63]

Es legendaria por su magnitud, calidad y variedad, la actividad que desarrolló Víctor en los últimos años de su vida. Continuamente declaraba su deseo de poder multiplicarse para hacer todo lo que era necesario para su pueblo. Estaba siempre ocupado, realizando simultáneamente muchos proyectos y generando otros. Algo de presentimiento y premonición del final había en el fondo, perceptible en versos de sus últimas canciones[64]. En esos años esperanzados y agitados los caminos de su arte se abren, se multiplican y se potencian entre sí.

De las 77 composiciones incluidas en el libro, 45 fueron creadas en ese período. Están contenidas en 4 nuevos álbumes: *Canto libre* (1970), *El derecho de vivir en paz* (1971), *La Población* (1972), *Canto por travesura* (1973) en algunos discos singles (1971, 1972), en discos de Inti Illimani e Isabel Parra (1971-1972) y en un disco póstumo con sus últimas canciones (1974). Sólo unas pocas permanecen inéditas.

Como intérprete del cancionero tradicional y de la nueva canción latinoamericana, alcanzó su máxima madurez expresiva. Pero sobre todo como artista alcanzó una madurez moral que fortaleció la conciencia de sus deberes cívicos, que asumió plenamente.

Desde fines de 1969 puso su "guitarra de cantor" al servicio de la campaña electoral que culminó con el triunfo de la Unidad Popular y su candidato, el Presidente Salvador Allende. Consideró que el canto y su actividad de cantautor era la forma de ser más útil a los demás. Y no paró desde entonces. Viajó invitado a otros países representando al nuevo gobierno y recorrió Chile cantando incesantemente en sindicatos, fiestas campesinas, grupos de mineros, actos poblacionales, escuelas, universidades y multitudinarios mitines populares. Mi canto, afirmaba, es una forma de comunicarme con el pueblo. De buscar una integración. De proyectar la necesidad de ser mejores"[65]. Así, poco a poco la figura de Víctor fue fundiéndose con las luchas del movimiento socio político popular de esos años.

Desde 1971 integró el elenco artístico estable del Departamento de Extensión y Comunicación de

—Las composiciones de **Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena son "un hecho" en el exterior,** ya que representan un camino claro para pueblos que persiguen objetivos similares a los nuestros. Con esto quiero decir que nuestra canción es aprendida con gran interés por nuestros hermanos de América Latina, debido a que plantea problemas que tienen una misma raíz y por este motivo tiende a americanizarse. En la Unión Soviética nuestra música es muy querida e incluso solicitada. La canción "Tatatí", de la cual soy autor y "Charagua", que pertenece al grupo Inti-Illimani, serán grabadas por un coro formado por más de ciento sesenta voces de jóvenes y niños. En Inglaterra también pude ver con satisfacción que la canción chilena es muy apreciada. Allá las luchas son diferentes, no existe el problema del subdesarrollo, sino aquellos originados por la sociedad de consumo. La juventud europea se siente oprimida por la excesiva industrialización, por la maquinización y por la falta de contacto humano, y ve en América Latina una salida a sus angustias.

El primer país visitado por nuestro compatriota fue la República de Cuba. Allá llegó invitado por las Juventudes Comunistas de ese pueblo y pudo recorrer Santiago de Cuba, La Habana y Camagüey.

—¿Cuáles actuaciones fueron las mas gratas en Cuba?

—En general, en todas fui tratado muy bien por el público, pero hay algunas que recuerdo con especial cariño, ya que tienen un carácter especial para mí. En Santiago de Cuba, por ejemplo, hice una presentación en un sindicato de pescadores que se convirtió en una verdadera relación de amistad con los oyentes. Es emocionante poder palpar el grado de solidaridad que existe con Chile, no sólo a nivel de relaciones políticas, sino a nivel poblacional. Comencé cantando mi repertorio y terminé escuchando y aprendiendo interpretaciones de ellos dedicadas a nuestro proceso. Hay una verdadera identificación del pueblo cubano con lo nuestro. Otra de las actuaciones que recuerdo con especial afecto fue el recital que di en la Casa de las Américas, donde tome contacto con Santiago Alvarez, un gran folklorista. Una de mis experiencias, digna de destacarse fue el haber actuado para la Columna Juvenil Centenario, grupo de jóvenes trabajadores cortadores de caña, y el encuentro con Pablo Milanés. Es algo que produce una inmensa felicidad el conocer y descubrir a las personas en todo su aspecto humano y artístico. Es cosa que se puede detectar con mayor claridad cuando uno es visita y tiene oportunidad de ser atendido por los dueños de casa.

Hasta Inglaterra llegó Jara invitado por el Centro Latinoamericano de la Universidad de Londres, donde dio un recital a una serie de recitales . . . impresiones principales son

—Creo que lo más importante de destacar es la diferencia entre el público que me recibió cuando fui por primera vez en el año 69, y la gente que lo hizo ahora. Es impresionante el interés que se ha desarrollado por seguir paso a paso el movimiento de nuestro país. Todas las personas se interesan por nosotros y en gran medida solidarizan. Ya no es solo el problema vietnamita el que aqueja al trabajador y al universitario británico. Creo que la tradición flemática inglesa se ha convertido en un mito que trata de mantener a la gente indiferente a los problemas mundiales. Es así como en el Centro Latinoamericano de Londres se ha creado un Comité de Defensa de la Revolución Chilena. Ver que en países tan lejanos al nuestro se preocupan tanto de él son cosas que me llenan de satisfacción. A modo de curiosidad también destaco que se ha impulsado una onda comercial cuyo tema principal es Jesucristo. La juventud ve en el personaje bíblico un símbolo, cosa que han aprovechado muy bien los sellos e instituciones comerciales para explotar esa inquietud juvenil y es frecuente encontrar discos y programas televisivos que abusan de la imagen cristiana que cuenta con miles de seguidores.

Moscú y Leningrado fueron las ciudades soviéticas hasta las cuales llegó el autor y su recibimiento estuvo acorde con el brindado en los otros lugares: "Unión Soviética ve en nuestra revolución algo de ella. El interés por conocer lo nuestro es tremendo y hay enorme solidaridad".

—¿Cuál es la importancia que tienen las giras y los intercambios artísticos?

—Considero que los pueblos se unen a través de la música, ya que se produce una transmisión de sentimientos, problemas, etc. En lo que respecta a nosotros, creo que es de vital importancia proporcionar a los pueblos del exterior una visión real acerca de nuestro proceso, muchas veces desvirtuado por falsas informaciones. Tenemos la obligación como autores e intérpretes comprometidos de luchar contra esta ola de falsedades inventadas por quienes no estan de acuerdo con los cambios. Creo que el panfleto es importante cuando se utiliza para decir verdades. Creo también en la vigencia de la canción de denuncia mientras no se terminen los vicios burgueses.

—¿Y aquellos que dicen que la protesta no es arte"

—Considero que el pueblo es quien debe decidir qué es lo que tiene valor artístico y que cosa no. Yo como autor y cantor me siento comprometido con nuestros problemas y por eso compongo este tipo de canciones. Son los hechos reales los que realmente me motivan y producen reacciones de mi parte. La naturaleza es bella pero el hombre también es importante.

—En general, a mi regreso vengo con mayores bríos e inquietudes para luchar por nuestra causa, ya que pude palpar durante mi estada en el extranjero lo hermoso que es tener un país donde exista justicia e igualdad de condiciones para todos.



El autor durante una conferencia de prensa efectuada en Dicap. A su lado izquierdo, Horacio Durán y al derecho Jorge Coulón y Horacio Salinas, todos ellos integrantes del conjunto Inti-Illimani.

Revista El Musiquero. 1972

la Universidad Técnica del Estado, contratado para promover a través del país la cultura y la música popular. En esa condición trabajó junto a Isabel Parra, Inti Illimani, Quilapayún y los cuerpos artísticos de la UTE: Coro, Orquesta de Cámara y Ballet Folclórico.

Intérprete versátil y perfeccionista, buscaba la expresión más auténtica y, consecuente con su concepción del artista como comunicador, se dedicaba meticulosamente a preparar y renovar su repertorio, revisándolo cuidadosamente en su eficacia y oportunidad de inserción.

En este período su repertorio se enriqueció especialmente con sus propias creaciones y, en menor medida, con obras de compositores latinoamericanos y temas de cancionero autóctono. Del folclor recreó, con músicos de Inti Illimani, *El Tinku*, tonada altiplánica que aprendió de un músico boliviano que recorría Chile con una exposición de animales embalsamados, de la vertiente caribeña canta el *Lamento borincano* rumba-son de Rafael Hernández e interpreta *Inga* y *A la molina no voy más*, dos cantos negros del cancionero peruano que incorporan una nueva dimensión del repertorio tradicional afrolatino.

En 1973, motivado por una íntima necesidad de revitalizar el humor popular preparó una antología de la picaresca campesina, *Canto por travesura*. Con este conjunto de canciones y adivinanzas, que él mismo recopiló y luego grabó junto a los payadores Santos Rubio y Pedro Yáñez, para se religó con los cantos de su tierra y, sobre todo, reafirmó su identidad con la risa campesina, dimensión vital, jubilosa y trasgresora de la sabiduría popular.

En esta época, como ningún otro músico, promovió proyectos de creación artística colectivos. Impulsado por la "necesidad de comunicar el fruto de sus búsquedas y sobre todo a empujar a la gente a tomar más conciencia de lo que era preciso hacer"[66]. En sus nuevos discos trabajó junto a solistas y grupos de la Nueva Canción Chilena: Isabel Parra, Cantamaranto, Huamarí, Inti Illimani; trabajó con Los Blops, músicos de la nueva generación del rock chileno, en su álbum *El derecho de vivir en paz* (1971); integró como coautor de algunas composiciones al compositor Celso Garrido-Lecca (Perú, 1926), reunió a jóvenes músicos con artistas consagrados en *La Población* (1972) obra músico-dramática, a la que siguió el proyecto de una cantata sobre la historia del movimiento sindical campesino (inconcluso); se integró al equipo multidisciplinario a cargo de la realización del ballet *Los siete estados* (inédito) del coreógrafo Patricio Bunster, en el que participan miembros del Ballet Nacional Chileno, de la Orquesta Sinfónica de Chile, Isabel Parra, Inti Illimani, Grupo Manguaré (Cuba), Celso Garrido Lecca; trabajó con Mariano Casanova, jazzista y compositor, en un proyecto de música instrumental, una especie de geografía sonora de país (inconcluso).

En suma, la ebullición creadora de Jara abrió nuevos cauces y horizontes a su música, compartiéndola con otros. El conjunto de sus múltiples actividades, obras y proyectos, constituyó un aporte innovador, especialmente evidente en sus canciones, en sus planteamientos de obras músico-dramáticas más extensas y en sus piezas instrumentales.

Canciones de la Revolución Chilena

La identificación de Jara con el gobierno de la Unidad Popular otorga a sus canciones creadas en este período la condición de verdadera antología en cuya trama se sintetiza el espíritu y sentido de la época.

La creación temática de estos cantos configura una reflexión sensible y profunda sobre ese fragmento de la historia de la sociedad chilena. Hay canciones con el eco de la fraternidad revolucionaria (*A Cuba Una palabra solamente*); elegías a mártires populares (*El alma llena de banderas, Brigada Ramona Parra Cuando voy al trabajo*); canciones-diálogo con personajes del pueblo anónimo, en las que asigna atención preferente a las mujeres (*Abre la ventana, Muchachas del telar, Angelita Huenumán*) himnos del optimismo colectivo (*Canto libre, Vamos por ancho camino*) cantos de denuncia social (*¿Quién mató a Carmencita?, El niño yuntero*); cantos humanistas (*El derecho de vivir en paz*) En suma, son cantos que reivindican la paz pa-

ra construir el auspicioso nuevo tiempo que iniciaba la década de 1970. Hacia 1973, en sus canciones-testamentos, sella su compromiso definitivo con el pueblo, con la historia y la verdad (*Aquí me quedo, Vientos del pueblo, Manifiesto*)

Los "cantos contingentes" (agrupados en el capítulo 5) contienen énfasis y tonos que abarcan la sátira social (*Las casitas del barrio alto, El desabastecimiento*) el llamado cívico-revolucionario a participar en el proceso (*Oiga pues m'hijita, Que lindo es ser voluntario*); y una actitud didáctica y testimonial (*Parando los tijerales, Marcha de los trabajadores de la construcción*). Con respecto al debate sobre la función y calidad de arte de este tipo de canciones, Jara es consecuente con su poética verista o realista y su empeño en un lenguaje simple. Confiesa no tenerle miedo al panfleto, pues "puede ser un panfleto de contenido. Lo interesante, agrega, es que el panfleto despierte interés y que no sea trivial"[67]

En el conjunto de estas canciones conmueve apreciar su indiscutible honestidad, el hilo profundo que conecta su obra con su vida y la de los humildes. Sobrecoge la pasión y el compromiso de su intento por conquistar el reino de justicia e igualdad aquí en la tierra.

Arte y realidad: La Población

¿Por qué no escribís algo sobre nosotros los pobladores?
Ese fue el empujón que necesitaba y empecé a trabajar [68]

Hay un gesto fundamental en Jara: abrir puertas y ventanas a la realidad. Gesto de apertura creativa equivalente a decir *en la canción cabe todo el mundo*, y expresivo de su concepción del arte como camino de integración ética en la vida.

En el período 1970-1973 Jara da testimonio sensible de la realidad del país y del proceso social en marcha. Concentra su atención preferente en la vida anónima de los humildes. En esas ignoradas inmediaciones instalará su impulso épico y su oficio de cronista, y desde ahí surgirá una nueva dimensión de su creación.

Al emprender el proyecto de *La Población*, Jara está consciente que se trata de una vía experimental en la que intentará una síntesis de arte y realidad histórica con los recursos del testimonio, la poesía, la música y el teatro.

"Víctor consideraba que utilizando algunas técnicas teatrales podía desarrollar un tema en mayor profundidad que a través de una simple canción"[69].

En efecto, la canción popular es aquí proyectada a un plano de intersección con el teatro, donde cada una es un eslabón dentro de una estructura dramática mayor. El resultado es una obra inédita dentro de la música chilena, entroncada cabalmente en un tipo de creación que, desde fines de los años 50, se perfila como una épica musical dentro de la composición en Chile. Es una tendencia con énfasis en la historia chilena y latinoamericana, en la que confluyen cantatas y oratorios sinfónico-vocales de Roberto Falabella, León Schidowsky, Gustavo Becerra-Schmidt, Fernando García, Juan Orrego Salas; cantatas populares de Luis Advis, Sergio Ortega, Jaime Soto; obras de Angel Parra, Patricio Manns, Willy Bascuñán y otros [70].

En *La Población* se recupera la historia no escrita de un hecho real, uno de los tantos hechos anónimos regularmente olvidados en los relatos históricos oficiales, elaborada a partir del testimonio de sus propios protagonistas. En esta crónica subyace el impulso a desarrollar una lectura crítica de la historia y fortalecer el sentido de identidad del movimiento social popular con sus propias gestas.

Para realizar su obra, recorre durante semanas varias poblaciones de Santiago, conversa con los pobladores y registra sus testimonios.

Me tuve que documentar bastante -relata- sobre la lucha de los pobladores y realizar el trabajo en terreno con grabadora en mano. ¡Cuánta música cabe en estas historias, cuántos libros se podrían escribir!

"La mejor escuela para el canto es la vida". Esa fue su conclusión al finalizar el trabajo de transformar en canciones las historias que revivió con los pobladores[72]. Una vez publicada y difundida, la Confederación Campesina Ranqu solicitó a Jara crear una obra de similares características. A fines de 1972 a can zó a rea izar un viaje -a caba lo- a la zona del Alto Bío-Bío, Ranquil y Lonquimay, escenarios donde sucedió la masacre de campesinos en junio de 1934. Tomó contacto con antiguos lugareños, sobrevivientes de la matanza; y con las valiosas conversaciones y documentación reg strada, Víctor bocetó el libreto de una nueva obra (inconclusa) en a que, al parecer, la dimensión teatral tendría aún mayor importancia.

La Población representa la historia de Herminda de la Victoria, población ubicada en el sector po niente de Santiago. Describe la situación de "los sin casa"; narra la ocupación de un terreno por los pobladores, su resistencia a las fuerzas policiales que intentan desalojarlos, la instalac ón del campamento y, posteriormente, la construcción de la pob ac ón. Juan Araya, Presidente del Comité de Pobladores Sin Casa de la provincia de Sant ago, así relató esta 'toma', una de as tantas en esos años:

Hicimos la toma del 16 de marzo de 1967 en Barrancas, con 648 familias. Esta empezó a las dos de la mañana nos tomamos unos terrenos llamados Invica. En la lucha con las fuerzas de la represión participaron hombres y mujeres, se peleó desde las seis de la mañana en que llegaron a sacarnos hasta la una de la tarde. Los carabineros arrastraban a la mujeres del pelo, les quitaban los niños de los brazos y los lanzaban lejos; las carpas y las casuchas que habíamos levantado en la noche las hicieron pedazos y las quemaron. En ese lugar murió una niñita, apaleada por las fuerzas de la represión, se llamaba Herminda[73].

Una estudiada concepc ón global de a obra, con un claro sentido de ilación dramática, determ na la estructura general y la función de cada parte. De este modo se disponen y elaboran los géneros, los medios vocales e instrumentales, y la interpretac ón. Así, por ejemplo, la base musical es una reelaboración de géneros tradicionales campesinos (tonada, cueca, polca, canto a lo humano y a lo divino), ya que en su mayoría son de origen campesino los habitantes de las poblaciones aludidas.

Las nueve canciones, diferenciadas por sus géneros, sus temáticas, hablantes (mujer, hombre, grupo de hombres o mujeres) y tonos (íntimo, dramático, festivo, épico), grabaciones de fragmentos de testimonios de pobladoras y de un niño; además de teatralizaciones que se integran a las canciones, están agrupadas en tres secciones que se suceden sin nterrupción. Estas son

I. *Los pobladores sin casa* (las poblaciones ca lampas')
   - N° 1: pobladora, la esperanza y el amor (tonada)
   - N° 2 . la precaria existencia en las riberas del mapocho (galope Jara")
   - N° 3: la infancia desamparada (canto a lo humano)

II. *La toma'* (1967)
   - N° 4: la acción de la toma, con desenlace dramático ("ga ope Jara")
   - N° 5 y 6: instalac ón del campamento y dos actitudes frente a la tarea colect va (tonada y polca)

III. *La casa propia* (1970-73)
   - N° 7· Elegía a la niña Herminda (canto a lo divino)
   - N° 8: Construcc ón solidaria de la población (cueca)
   - N° 9: Construcc ón colectiva del porvenir (marcha)

La Población representa un punto culm nante en la obra de ara, en cuanto en ella logró unir una situación real con lo emotivo y lo político. Para Becerra esta obra es lo mejor que hizo. Destaca en ellas su capacidad de traspasar *"el límite que rompe la receptividad del auditor, lo hace pedazos, lo obliga, lo desequilibra, lo pone en movimiento Los militares por algo lo hicieron polvo."*[74]

En ese momento -agrega Alejandro Reyes- él *estaba más cerca de las luchas concretas que nadie, era el poeta más peligroso de todos porque estaba cantando a 'la toma', cantando a los pobladores...En esas canciones...la conciencia política de Víctor se transformaba en una música cada vez más incisiva y cada vez mejor. Es música de combate y además es música popular, que llega al corazón y a los oídos de todo el mundo*[75].

Música instrumental: Víctor Jara y el nuevo sonido latinoamericano

Víctor Jara fue un gran concertador, creativo y respetuoso de las individualidades. Desde su experiencia de director concebía a los grupos de trabajos como talleres de creación colectiva. Ese fue el sentido de sus experiencias con Cuncumén (1958-1962), Quilapayún (1966-1969), con el grupo de cantautores de la Peña de Los Parra (1965-1970) y con el conjunto Inti Illimani (1969-1973).

La primera vez que trabajamos con él -recuerda Horacio Durán- *fue en 1969. En diciembre de ese año hicimos la presentación de nuestro primer LP publicado en Chile, con un concierto en el teatro del IEM. Fue un momento muy importante en la vida del conjunto. A insinuación de Eduardo Carrasco, nos acercamos a Víctor Jara. El nos ayudó a montar el concierto, preocupándose de todos los aspectos escénicos. Una cosa que nos impresionó fue su rigurosidad implacable a la hora de trabajar, se trabajaba* [76]

Desde entonces, con frecuencia ocurrió que Víctor se reuniera con Patricio Castillo y Horacio Salinas y sucediera una especie de taller de invención colectiva, de laboratorio experimental a partir de las guitarras.

Allí siempre encontramos un motivo curioso, una línea melódica invitante a participar. Víctor motivaba a usar los instrumentos con más libertad, y sus temas se planteaban con un cierto desafío, cierta irreverencia a la concepción académica, y con un imperativo de búsqueda de lo original. Demostraba una disposición estética que a través de la experimentación se hacía una obligación, una constante, una gracia... Me recuerdo acudiendo a esos encuentros con expectación[77].

Ventolera (1970) y *Doncella encantada* (1962, versión de 1973) representan este taller de creación instrumental con las guitarras, antecedido por la música de *La remolienda* (1965), para guitarra y arpa. En estas breves piezas de carácter recrea ritmos de chapecao (pieza N° 1), polca ((pieza N° 4); utiliza giros armónicos y melódicos modales ((pieza N° 1: mixo dio; (pieza N° 2: eolio); y el espíritu de la guitarra campesina está presente a la manera como lo está en las piezas para guitarra de Violeta Parra.

En *Ventolera* y *Doncella encantada* el dúo de guitarras despliega un espectro de recursos que va desde el ritmo puro, donde los instrumentos actúan como percusiones (*Ventolera*, sección final) sonoridades especiales (*Doncella encantada*, compás 9) y sutiles armonías (*Doncella encantada*, compás).

El trabajo con Inti Illimani fue estimulante para nuevos proyectos de Víctor, especialmente en el desarrollo de una tendencia composicional "camerística" dentro de la música popular. Tendencia, por lo demás colectiva, en la que convergieron los talentos de compositores como Luis Advis y Sergio Ortega y de grupos como Aparcoa, Inti Illimani y Quilapayún quienes lograron fraguar, como un verdadero hallazgo de la Nueva Canción Chilena, un nuevo sonido y un nuevo tipo de agrupación instrumental.

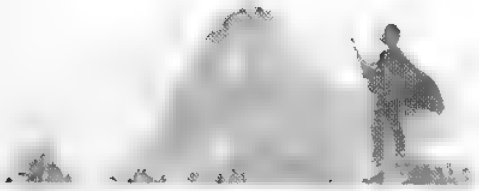
La fuente básica en este proceso fue la música andina, específicamente aquella elaborada por conjuntos latinoamericanos en París y luego en Bolivia, como el caso de Los Jairas. También fueron importantes las creaciones de Violeta Parra y su hijo Angel.

Luego, en sus viajes por el continente, los nuevos conjuntos como Inti Illimani, fueron enriqueciéndose con la incorporación de instrumentos vernáculos de otros países, amalgamándolos en un inédito crisol sonoro.

A la distancia, comenta José Seves, *resulta interesante analizar los diferentes caminos experimentados con Víctor, orientados a hacer madurar un sonido orquestal propio que contuviera una gama de colores, de sonidos, de instrumentos y estilos de canto con naturalidad independientemente de sus procedencias*[78]

La operación musical propiamente nueva fue la de ir haciendo prevalecer poco a poco un criterio relacionado con las mayores posibilidades de desarrollo técnico y de integración grupal de cada instrumento, por sobre la variedad y novedad coloristica per se de las recién descubiertas sonoridades, deslumbramiento que sin duda fue una poderosa motivación inicial.

Esta estrategia permitió el proceso de real integración y desarrollo técnico de tales instrumentos, y, su fusión en un "sonido" múltiple, complejo y moldeable, estrategia que, por otra parte, produjo un gra-



las raíces del canto

EL Perú abrió las puertas y el viento de la revolución entra por todas las habitaciones. Se habla, se discute, se pelea. Aparecen murales que asombran. La imagen de Tupac-Amaru se convierte en símbolo.

En fin, en este "Continente en llamas", es difícil abstraerse del tema político y social de nuestros países. La UPI tiene bastante trabajo para tergiversar el fondo de lo que acontece y, me imagino, sus inversiones han aumentado por la contratación de nuevo personal y nuevo equipo para suplir tales necesidades.

Ustedes saben, los yanquis son muy eficientes.

Echemos una mirada ligera a los vientos peruanos. Los obreros sindicados en la Central General de Trabajadores luchan intensamente por unir a toda la clase trabajadora dividida en cuatro centrales.

Las universidades hacen lo mismo por su lado, pero aquí la cuestión es más tremebunda, porque las manifestaciones de izquierda son multifacéticas. Alcancé a contar casi veinte grupos revolucionarios. Algunos de ellos "tan revolucionarios", que consideran las teorías de Mao, Fidel o el Che, totalmente obsoletas. Para qué hablar de Lenin o Marx: éstos son considerados agente de la CIA.

Pero yo no fui a estudiar la situación revolucionaria del Perú, sino que a cantar invitado por el Instituto Nacional de Cultura para iniciar el Ciclo de la Nueva Canción Latinoamericana.

La experiencia fue notable.

Por primera vez, a nivel nacional y gubernamental, se presentaba en Lima, Chiclayo, Cuzco, Trujillo y Arequipa, la Nueva Canción Chilena. El interés y entusiasmo que demostró el pueblo peruano por Chile y sus canciones es algo que emociona muy hondamente. Así lo pude comprobar nuestro embajador en Lima y nuestro cónsul en Arequipa. El tiempo pasó demasiado rápido para responder a todas las inquietudes y poder cantar en todos los lugares que me solicitaron.

Sin embargo, logré enseñar canciones a grupos universitarios, tuve intercambio con compositores nuevos que ven en la canción comprometida el camino de salida a su vocación. Participé en un acto de solidaridad con Chile, preparado por la C G T P., intervine en un Pleno del Magisterio, conocí personalidades de la música y la literatura di alrededor de veinte recitales en teatros y lugares al aire libre. Conocí a Marino Sánchez Macedo, arqueólogo cuzqueño, que me enseñó a mirar a través de las milenarias piedras incaicas de Cuzco, Pikillaqta, Saysaccwaman y Machu Picchu.

Quisiera contarles dos experiencias que resumen un poco este viaje. Salazar, un obrero limeño, me vio cantar. Distinto a otras gentes que se acercan para pedir autógrafos, a mirarlo a uno de cerca para ver si es real, dijo: "Me gustaría que usted conociera dónde vivo, mi casa, mi mujer, mis hijos, en fin, la gente que vive con nosotros."

Su invitación fue tan directa y sincera, que acepté.

Fuimos en una micro hacia las afueras de Lima. La micro llena. Un día gris (igualito que el vals). Llegamos a Coimas, un pueblo joven, como quien dice aquí la Población José María Caro. Muchos niños jugando a la pelota. Eran las 16 horas. Comenzamos a caminar y me fue explicando lo de los Trabajos Comunitarios (Trabajos Voluntarios), el agua potable, el alumbrado, lugares para que jueguen los niños, y subíamos calles estrechas. De pronto me volví y a la distancia se divisaban los edificios del centro de la ciudad y a mi alrededor los cerros cubiertos de casitas que forman una comunidad de pueblos jóvenes de ese sector. Pasamos a un almacén y Salazar compró pan y huevos. Yo compré chocolates para sus hijos. Continuamos subiendo. No paraba de contarme cosas. Parece que siempre nos hubiéramos conocido. Al llegar a su casa me presentó a su mujer. Morena, simpática, se puso muy nerviosa. Daba la coincidencia que recién me estaba escuchando en la radio y le parecía demasiado sorpresivo que este chileno apareciera en su casa. Nos entendimos rápidamente y tomamos once con huevos fritos. Mientras los niños jugaban y me mostraban sus tareas, conversamos



de todo: casas, hijos, Perú, Chile, revolución, cambios, etc... Luego me mostraron la casa. Se notaba el cariño y el esfuerzo de un hombre y una mujer en cada centímetro de cemento, en cada tabla y clavo de este hogar, humilde tal vez, pero con un calor humano que las grandes mansiones envidian.

Salazar me confesó que él siempre pensó que yo iría a su casa. Que no había tenido vergüenza al invitarme: "Porque yo cantaba para ellos y él sintió que yo era parte de ellos..." Les contaré que no es la primera vez que me ocurre. Esto me estimula muy profundamente. A veces, uno cree haber desviado el camino, que otro tipo de intereses van minando la conciencia y separándolo a uno de lo cotidiano, de lo sencillo .. y esto me fortalece. Me hace sentir que es válido lo que hago y como lo hago.

Salazar volvió conmigo. Caminamos cerro abajo. Vino a dejarme al centro de Lima.

En el Cuzco, en una Liga Campesina, canté para un grupo de campesinos. Algunos de ellos con sus ponchos, chullos, ojotas. Me miraban como sorprendidos. Yo también estaba sorprendido. Tantos años de historia se me venían encima al estar junto a ellos. Las canciones comenzaron a brotar una tras otra. Les hablé de Chile, del sur araucano, de Angelita Huenumán, de nuestros campos, de la Reforma Agraria. Les conté adivinanzas. Algunos de ellos sonreían tímidamente. El sol era diáfano y cerca se oía el rumor del Apurímac. Había contención. Como esas lágrimas que se quieren escapar y no las dejamos fluir. Cuando terminé de cantar, se acercó uno de ellos, me habló en quechua y cantó.

Has munayman
Sirwana
Chequiwanayquita
Sirwana
Chequiwanayquita
Sirwana
Chequiytatuquspa

Yo sentí que nos habíamos dado un apretón de manos.

Con este estado de exaltación y nostalgia, de amargura y júbilo, escuché el canto quechua. Canto con sentido antiguo de cumbres y lírico como los ríos.

El canto es una soga que puede unir los sentimientos o los puede ahorcar.

No hay otra alternativa.

Los que fatigosamente buscan los dominios personales. Los que profitan de la inocencia y la pureza. Los que comercian con el espíritu. Los que claudican segundo a segundo con su canto. Los tragamonedas, sean boleristas o baladistas, rockanroleros o comprometidos, de protestas y yeyé, no comprenderán nunca que el canto es como el agua que limpia las piedras, el viento que nos limpia, el fuego que nos une, y que queda ahí, en el fondo de nosotros para mejorarnos. Para ellos sólo ha de quedar el aroma fugaz de los aplausos, los chispazos de los flash o los recortes publicitarios de sus "acontecimientos". La mejor respuesta del canto es el canto como respuesta.

Violeta dijo: "El canto de ustedes que es mi propio canto..." y sus palabras son eternas como las cumbres, como las piedras de Machu Picchu.

dual distanciamiento o autonomía de los instrumentos de sus dialectos musicales de origen. Una progresiva desfolclorización y desterritorialización de sus usos y comportamientos tradicionales. Así, la quena, la zampoña y el charango altiplánicos, el tiple colombiano, el cuatro venezolano y el guitarrón mexicano llegaron a ser también instrumentos habituales de la música popular urbana e incluso de la música docta hecha en Chile. "Artistas de la música culta -afirma Víctor- se acercaron a los músicos populares y entendieron perfectamente, humildemente, que el sonido de una quena puede ser tan universal como una sinfonía o un cuarteto de cuerdas"[79]

En suma, las experiencias de Jara y la de los compositores y grupos mencionados, generaron esta original concertación de individualidades instrumentales y con ello la posibilidad de disponer de un medio dúctil, funcional -una nueva "orquesta latinoamericana" que catalizará acercamientos con la música docta (Cantatas populares) y notables elaboraciones instrumentales típicas, aplicadas a arreglos del repertorio tradicional y a obras instrumentales originales.

La música de continuidad que le fue encargada para TV Nacional (1971-1973), fue para Jara un hito clave en este desarrollo. Creó la pieza *Charagua*, y con ella una cristalización, con proyección masiva y cotidiana, de este nuevo sentido de las sonoridades latinoamericanas. Compuso otras piezas incidentales que acompañaban la imagen del "perro Tevito"; junto a las danzas instrumentales *La partida, Homenaje a Neruda* y *Cai Cai Vilú*.

En estas se funden múltiples sonoridades: de cuerdas (guitarras, charango, tiple y arpa), de viento (quenas), de membrana (bombo leguero, bongó) y de percusiones diversas (trompe, cacharaina, claves, maracas, pandereta). En todas ellas se destaca el uso del tiple, instrumento que desde 1947 Inti Illimani integró a la música popular chilena, y cuyo timbre y posibilidades musicales cautivaron inmediatamente a Jara[80]. Con este instrumento, adaptado a nuevos repertorios, se recrean notablemente las atmósferas propias del trote nortino en *La partida* (por ej. compases 29 y siguientes), o del guitarrón en el canto a lo poeta en *Charagua* (por ej. compases 1-4).

Sus últimos trabajos en esta búsqueda son un par de composiciones inéditas, para aerófonos vernáculos y orquesta de cuerdas, *Arauco* y *Oficina abandonada* (ambos 1973), que constituían la etapa inicial de un proyecto mayor, una especie de geografía social sonora del país, que elaboró con la participación del compositor y jazzista Mariano Casanova. En ellas se aprecia la búsqueda de igualdad o, al menos, de evitar la subordinación entre los instrumentos autóctonos y los de la orquesta clásica: en el fondo existe el intento de constituir tanto un medio homogéneo, a la manera de otras agrupaciones orquestales tradicionales, como un nuevo lenguaje.

En el caso de Jara, su libertad en el planó de la creación marcará una tendencia innovadora frente al material tradicional, tendencia distante tanto del exotismo como del purismo testimonial folclorizante"

Temas de Víctor, muchas veces en ciernes, fueron completados o arreglados gracias a la creatividad colectiva que despertaban los temas mismos y la actitud estimulante de Víctor de jugar buscando; asunto que muchas veces se hacía a tientas, en un terreno indefinible en donde con experimentación se pretendía una creación nueva y original, sustentándose en elementos musicales antiguos intencionalmente liberados de sus esquemas [81]

Por otra parte, Horacio Salinas destaca la personalidad esencialmente creadora de Víctor:

Había algo en su personalidad, algo de gran artista, que hacía que siempre tuviera algo interesante, alguna sorpresa, con una disposición vanguardista en relación a una postura estética. Transmitía un entusiasmo, un punto de vista que era siempre inquietante, especial, "choro". Resultaba novedoso su cosmopolitismo que lo hacía ligarse a otras experiencias populares, viendo ya el parentesco o la esencia común de las tradiciones de cualquier pueblo. Más aun siendo un "experto" en cultura campesina chilena [82].

Ultimas canciones

Aludíamos al presentimiento de su final que asoma en versos de sus canciones. En este sentido, la lucidez y profundidad de los textos de *Cuando voy al trabajo*, *Vientos del pueblo* y *Manifiesto*, las constituyen en una trilogía de despedida, un legado construído desde su intimidad más recóndita. En estas canciones un tono más personal impregna la médula de su canto que fluye en melodías puras y emocionadas. Representan el último punto de encuentro entre lo íntimo y lo colectivo, entre el amor y la esperanza. Lo que sobrevino es de todos conocidos.

Gustavo Becerra-Schmidt, considera a Víctor Jara como un personaje clave en el desarrollo de la música chilena, por su capacidad de vinculación, de síntesis entre lo popular y lo docto en música.

Por un lado el folclor (léase Hermanas Loyola, Violeta Parra, los conjuntos) y por otro lado la música culta, los compositores, la vida de concierto. Este personaje, que llegó del teatro y que logra reunir las dos cosas, es Víctor Jara.Víctor Jara es un héroe de la revolución chilena, pero es además un héroe del trabajo cultural. Es una persona que viniendo del teatro, viniendo de la música popular... llega a una pureza, con una reflexión sobre lo que es la música popular de inspiración folclórica. Por esa pureza misma poseía una fuerza capaz de influir en mucha gente. No se puede concebir el desarrollo de un Quilapayún, de un Inti Illimani, de un Aparcoa, sin la colaboración de Víctor Jara. Con un Víctor Jara con sentido del espectáculo, con sentido de la organización dramática de la presentación, con sentido político de eficacia ante el público[2]

Cuando se acalló brutalmente la voz del cantor, en la madrugada del 16 de septiembre de 1973 algo muy importante y sensible quedó truncado. Desde entonces sus canciones han traspasado fronteras alcanzando una universalidad que aún no terminamos de dimensionar.

LE DEBIAMOS UNA ENTREVISTA...

A Víctor Jara le debíamos una entrevista. Y si algo mortifica más aún, es que el popular cantante chileno no supo siquiera de nuestro propósito.

En aquella fecha —septiembre-octubre de 1972— habíamos incluido su nombre en una pequeña lista de los asistentes al Encuentro de Música Latinoamericana, celebrado aquí en La Habana, y donde Víctor, junto con otros intérpretes, representó tan dignamente a Chile.

"¿Cuáles son sus impresiones del evento?"...

"¿Qué puede decirnos del movimiento de la nueva canción chilena, del que usted forma parte?"...

Era posible otra pregunta:

"¿Sus planes futuros?"...

Es verdad que aquel ideado cuestionario, ya en presencia de Víctor, de su fácil decir, hubiera sufrido alteración.

Así ocurrió la noche del 3 de octubre, cuando Víctor Jara, cubiertos los hombros con un poncho negro, y acompañado de su inseparable guitarra, "se echó en un bolsillo" al público que abarrotó el teatro "Amadeo Roldán", en el Vedado.

Rasgueando las cuerdas del instrumento —era una tonada que transportaba la mente a las estepas magallánicas, a Chuquicamata, a Iquique, Concepción, Punta Arenas y las comunas santiaguinas, Víctor Jara animaba su propia presentación: contó al auditorio leyendas y realidades; anécdotas, dijo chistes entre un número musical y otro.

Su peculiar forma de decir las cosas, la poesía natural, libre, que se advertía en todo cuanto expresaba, dieron a su actuación de esa noche una singularidad tal, que el público lo mismo aplaudía sus canciones que sus palabras de introducción.

Si algo se podía saber de antemano, cuando finalizaba la canción y el escenario volvía a llenarse con el rasgueo de la guitarra, era que Víctor reiteraría su denuncia a los "momios" y el imperialismo yanqui, y su defensa a la Revolución cubana y al proceso revolucionario de Chile.

¿Cómo lo haría esta vez? Esa era la pregunta de todos los presentes. Y se hizo obligado que él dijera algo antes de cada interpretación.

Los aplausos y las ovaciones lo pedían.

Es que Víctor Jara, su talento, sus notables cualidades de artista, calaron entre los cubanos y en los representantes de otros países que asistieron al Encuentro de Música Latinoamericana.

Latinoamericanista, antimperialista, revolucionario, el joven cantante chileno defendía su ideología con un arte donde el panfleto era un recurso sólo usado cuando la moraleja del relato, la anécdota o el chiste popular rebasaba lo sutil. Entonces, cuidando que alguien cayera en artificio, Víctor se las ingeniaba para ser preciso, directo en su mensaje, y lo hacía mencionando —como al descuido— a Fidel, a la Unidad Popular, a la Revolución...

Las letras de sus canciones, o las de otros autores que componían su repertorio, recogían el sudor de los trabajadores salitreros, del cobre, el carbón. El folklore y lo contemporáneo, el lamento indo y el canto de victoria de los obreros fabriles, el himno de los campesinos y del hombre de la ciudad, se unían en el canto de Víctor Jara, justo a su denuncia contra "los de los barrios altos", la ITT, la oligarquía y el imperialismo.

Esa imagen nos la dejó Víctor aquella noche de octubre de 1972 en el "Amadeo Roldán".

Pero no sólo por esa imagen habíamos planificado la entrevista. Desde hacía algún tiempo, junto con otros cuya suerte hoy se desconoce, el joven egresado como director artístico de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile ya había desarrollado una intensa actividad como intérprete de la Nueva Canción Chilena y como intelectual progresista.

Sus variadas actividades en el Encuentro de Música de La Habana, por ese "con Víctor no hay problemas; lo entrevistamos mañana", hicieron imposible que cumpliéramos con nuestro propósito.

Pasaron los días y, concluido el Encuentro, Víctor Jara retornó a Chile.

No imaginábamos, entonces, que aquella sería la última vez que lo veríamos.

Hoy, cuando los cables de las agencias internacionales de noticias traen el relato de sus asesinos que lo vieron morir, recordamos que la noche del 3 de octubre había dicho: "...Pues, en esto de la revolución, hay que estar preparado, ¿no? Y si llega el día, habrá que cambiar la guitarra por el fusil..."

Lo dijo en el "Amadeo Roldán" y el público aplaudió por largo rato.

No hay duda de que los nuevos inquisidores, los émulos de Hitler, Goering, Hess, Ribbentrop y los demás fascistas que un día el mundo condenó en Nuremberg, eliminaron físicamente a Víctor Jara no sólo por ser un militante comunista. Fue por eso, pero además porque su talento, su arte, influyó entre aquellos para quienes siempre actuó, como parte de ellos.

Quien cae defendiendo el deber, no cae.

Si algo indigna, es el sadismo, la crueldad, de los verdugos del popular folklorista chileno.

Los que lo vimos actuar en Cuba, los que lo oímos hablar de su disposición de no abandonar jamás su trinchera, sabemos que debe haber caído de manera heroica.

Basta escuchar el relato de los asilados para comprender quién era Víctor Jara y por qué el fascismo de los militares fue aún más fascismo.

"Jara —han dicho testigos— llegó (detenido) al estadio con su guitarra y comenzó a entonar canciones revolucionarias. Primero le quebraron las muñecas para impedirle que tocara la guitarra. Luego le golpearon en la cabeza y le dejaron desangrarse hasta el día siguiente. Para finalizar, colgaron el cadáver y lo expusieron ante los presos, para que escarmentaran".

Los fascistas no saben que Víctor Jara acaba de caer en el estadio que ellos han convertido en un campo de concentración.

Su voz, sus canciones, el rasgueo de su guitarra, se escuchan por doquiera.

Y su rostro, que recordamos cubierto por una barba de guerrillero, está grabado en el corazón de su pueblo y en el de los cubanos, como símbolo que presidirá el día de la victoria chilena contra el fascismo.

Diario Gramma (Cuba). 6 de octubre de 1973

Notas

1 Veáse Bernardo Subercaseaux, *Fin de Siglo*, Santiago, Editorial Aconcagua, 1988: 270.

2 Gustavo Becerra-Schmidt, 1995. Entrevista realizada por Rodrigo Torres.

3 Diálogo entre un campesino y Víctor Jara, al finalizar una actuación en 1965. Testimonio de René Largo Farías. En Leonard Kósichev: *La guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Moscú, Editorial Progreso, 1990: 71-73.

4 Un estudio y tipología de modos de reelaboración urbana de la música de la tradición folclórica está desarrollado en el trabajo de Juan Pablo González, "Evocación, modernización y reivindicación del folclor en la música popular chilena: el papel de la performance". *Revista Musical Chilena*, L, N° 185, 1996: 25-37.

5 A respecto véase Jan Fairley, *La nueva canción chilena 1966-1976*, Tesis, Oxford, 1977: 6-10; y *Anales de la Universidad de Chile*, CXIII, N° 93, 1954.

6 En este proceso de redefinición de la labor de la Universidad de Chile influyó la intelectualidad que adscribió a la Alianza de Intelectuales, convocada en 1936 por figuras como Pablo Neruda y que tuvo un rol importante en el triunfo electoral de Pedro Aguirre Cerda y el Frente Popular (1938). Precisamente en ese período, bajo el rectorado de Juvenal Hernández, la Universidad de Chile hizo suya como labor propia, lo que se definió como "extensión cultural" y que fue el modo en que el Estado generó una política y un aparato especializado para la promoción de las artes. Véase al respecto Carlos Ochsenius, *El Estado en la escena. Teatros Universitarios de Santiago: 1940-1973*. Santiago: Ceneca, 1982: 77-87.

7 Agustín Ruiz, "Conversando con Margot Loyola", *Revista Musical Chilena*, XLX, N° 183, 1995: 16.

8 Testimonio de Alejandro Reyes, integrante de Cuncumén. Entrevista de Joan Jara. Archivo Fundación Víctor Jara.

9 Alejandro Reyes, op. cit.

10 Es un aspecto interesante indagar en el tipo y grado de influencia de los ballet folclóricos de los países socialistas, tales como el Moisseiev, Beriozka y el Ballet Folclórico de México dirigido por Amalia Hernández, en los ballet folclóricos locales que comenzarán a crearse en los años 60. Nos referimos a conjuntos como Loncurahue (1959/1963), Alcamán (1965) y Ballet Folclórico Nacional del Ministerio de Educación (1969).

11 La innovación escénica que aportó el teatro universitario, trasformada en verdadero paradigma de todo el teatro que se presentó en Chile de ahí en adelante, tenía como elementos esenciales: 1) respeto al autor; 2) incorporación del sentido colectivo de la representación teatral en reemplazo al lucimiento individual de los primeros actores; 3) incorporación de director como único ejecutor y director del espectáculo teatral; 4) construcción e interpretación de personajes mediante su estudio sistemático y 5) incorporación de escenografía e iluminación corpóreas. Veáse Ochsenius, 1982: 102-103.

12 Uno de los recitales más importantes de Cuncumén fue el realizado en ese mismo teatro en 1959. Víctor trabajó en la propuesta coreográfica y el montaje escénico, y Alejandro Reyes en la estructura y el libreto del programa, que se entregó al público como texto impreso y con relatos a cargo del actor Mario Lorca.

13 Alejandro Reyes, op. cit.

14 Comentario en la carátula del disco *150 años de historia y Música Chilena*, EMI Odeón, serie El Folclore de Chile, vol. VI, LDC-36098, 1960.

15 Testimonio de Manela Ferreira, integrante de Cuncumén. En Kósichev, 1990: 49.

16 Testimonio de Manela Ferreira. Entrevista realizada por Joan Jara. Archivo Fundación Víctor Jara.

17 En esta línea del teatro nacional se pueden considerar, entre otras, obras de Isidora Aguirre (*Los tres pascuales*) y de María Asunción Requena (*Chiloé cielos cubiertos*).

18 Juan Orrego Salas, fragmento de una carta-testimonio enviada a la Fundación Víctor Jara (8-IV-1996).

19 Manela Ferreira, op. cit.

20 Joan Jara, comentario en carátula del disco *Víctor Jara, "Canto a lo humano"*. España, Movieplay, 17 1543, 1979.

21 Veáse al respecto el estudio de Maximiliano Salinas, *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue, 1991: 271-290.

22 Pablo Neruda, "Oda a los poetas populares" en *Odas Elementales*.

23 En 1966 esta polca tradicional fue censurada y prohibida su difusión radial, su intérprete fue amonestado públicamente por autoridades eclesiásticas que consideraron como desacato moral el perpetrado por Jara al cantarla. En esta línea de canciones de la picaresca popular está también *El sacristán* que cantaba Violeta Parra.

24 Víctor Jara. Notas en la carátula de disco editado por Dicap.

25 Gustavo Becerra Schmidt. Entrevista 1995.

26 Es interesante aquí destacar el vínculo de la producción de Jara con las canciones de binomio alemán Bertolt Brecht-Kurt Weill y con las canciones de compositores doctos contemporáneos de Jara como Sergio Ortega y Gustavo Becerra.

27 Veáse Bertolt Brecht "Carácter popular del arte y arte realista", en *Arte y Sociedad*. Buenos Aires, Ediciones Calden, 1968: 55-68.

28 Angel Parra. Entrevista realizada por Joan Jara (París, 1981). Archivo de la Fundación Víctor Jara.

29 Alejandro Reyes, op. cit.

30 Eduardo Carrasco. Entrevista realizada por Joan Jara (París, 1981). Archivo de la Fundación Víctor Jara.

31 Dice Joan Jara: "Cuanto más le conocía, mejor comprendía cuán profunda era su necesidad de la música y lo importante que era para él su guitarra. Podría haber llegado a estar celosa de ella, pues era casi como si se tratara de otra persona y conversara con ella". En Joan Jara, *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1988: 88.

32 Alejandro Reyes, op. cit. La estrofa completa de la tonada es: "En una montaña oscura/ adonde no habita gente/ de una puñalá me matas/ ay si yo volviera a quererte."

33 Este nombre alude a la "nueva ola" (c. 1962-1967) derivada del auge rockanrolero en castellano y sugiere la idea de una dimensión folclórica de esta modalidad juvenil de hacer y re-

crear música, en este caso de folclor. También se le llamó 'Neofolclore' y en los rankings locales de 1965 llegó a superar en popularidad y ventas incluso al fenómeno "Beatles".

34 La Peña de Los Parra (1965-1973) tuvo como núcleo artístico estable a su fundador Angel Parra, su hermana Isabel, Rolando Alarcón, Patricio Manns, y luego a Víctor Jara.

35 En Chile los paradigmas seminales en esta nueva perspectiva de cantor son, sin duda, Violeta Parra (1917-1967) y el argentino Atahualpa Yupanqui (1912-1992).

36 Ricardo García, "El huaso fasificado", *El Siglo*, 25-VII-1965.

37 Sistema de circulación constituido por locales nocturnos, escenarios de barrios y de provincias, radioemisoras y sus auditorios, sellos discográficos, que en conjunto configuran el *espectáculo nacional* y cuya función primordial es la del esparcimiento público.

38 *Víctor Jara*, 1966, Sello Arena, de propiedad de productor Camilo Fernández. Ver Discografía.

39 Tema incluido en el disco *Quilapayún Tres*, Chile: EMI-Odeón, 1968. A/6.

40 Ciclo de canciones escritas para tenor y conjunto de once instrumentistas sobre poemas de Andrés Sabella. El compositor solicitó la participación de Víctor Jara para su estreno en un concierto-homenaje a Roberto Falabella en la Casa Central de la Universidad de Chile.

41 El estreno de esta obra por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, en octubre de 1967, marca un hito en el desarrollo de las llamadas Cantatas Populares, tipo de obra de gran formato en la que participan músicos doctos y populares. Mencionamos entre ellas las cantatas *Santa María de Iquique* (1970) y *Canto para una semilla* (1972) del compositor Luis Advis.

42 Usamos el inglés por la imposibilidad de sintetizar en una sola palabra del castellano los sentidos complementarios que el término incluye: interpretación musical, su escenificación y representación. Al respecto veáse González 1996: 25.

43 En ese momento era un cuarteto integrado por Julio Numhauser, Patricio Castillo, Eduardo y Julio Carrasco. Obtuvieron el premio de dicho festival con la canción "El pueblo" de Angel Parra.

44 Eduardo Carrasco, op. cit.

45 ver nota a pie N° 11.

46 "El teatro es el lugar natural de grupo", señala Eduardo Carrasco, op. cit.

47 Fue la creación de Rolando Alarcón *Adonde vas soldado* grabada en diciembre de 1964 por "Las Cuatro Brujas", éxito de popularidad y ventas por varios meses, la que gatilló una polémica en ritmo de refalosa sobre el rol de las fuerzas armadas en la sociedad civil, en el contexto de la implementación de la doctrina de seguridad nacional auspiciada por Estados Unidos.

48 Eduardo Carrasco, op. cit.

49 Víctor Jara, "La canción protesta", *El Siglo*, 1° mayo 1970.

50 Víctor Jara, *El Siglo*, 1969.

51 Víctor Jara, "Al pueblo hay que ascender y no descender", en *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana: Casa de las Américas, 1978: 17.

52 El título de esta canción es un refrito, metafórico y satírico, entre el Grupo 'Móvil' de Carabineros de Chile y la petrolera norteamericana Mobil Oil.

53 Agradecemos los comentarios de Danilo Orozco (Cuba) sobre la relación de estas creaciones de Jara con los géneros musicales caribeños.

54 *El Siglo*, 10 marzo 1969.

55 Joan Jara, 1988.

56 Kóstchev 1990:88.

57 Kóstchev 1990: 79-80.

58 Kóstchev 1990: 97-98.

59 Eduardo Carrasco, op. cit.

60 Eduardo Carrasco, op. cit.

61 Víctor Jara, *Ercilla*, julio 1969.

62 Víctor Jara, *El Popular*, Montevideo, 1969.

63 Verso principal de la canción *Cuando voy al trabajo*.

64 Al respecto léase los siguientes fragmentos de canciones: la estrofa final de *Brigada Ramona Parra*, y los últimos versos de *Cuando voy al trabajo*, *Vientos del pueblo* y *Manifiesto*.

65 Víctor Jara, "Al pueblo hay que ascender y no descender", en *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana, Casa de las Américas, 1978, 17.

66 Eduardo Carrasco, op. cit.

67 Manolo Olaquiaga, "Entrevista a Víctor Jara", en *Ritmo de la juventud*, 1973.

68 Carlos Maldonado, "Víctor Jara, la mejor escuela para el canto es la vida", *El Siglo*, 1972.

69 Joan Jara, 1988: 212.

70 Este género épico-musical cristaliza en obras de compositores doctos basadas en poemas del Canto General de Pablo Neruda, como la cantata *América insurrecta* (1962) de Fernando García, y adquiere nuevas dimensiones al entroncar con la música popular latinoamericana en obras como *Sueño Americano* (1965) de Patricio Manns y la cantata popular *Santa María de Iquique* (1969) de Luis Advis.

71 Luis Alberto Mansilla, "Victor Jara, el combate de la guitarra", *El Siglo*, 1973.

72 Luis Alberto Mansilla, op. cit.

73 Cecilia Urrutia, *La historia de las poblaciones callampas*. Santiago: Quimantú, 1972: 69-70.

74 Gustavo Becerra, op. cit.

75 Alejandro Reyes, op. cit.

76 Horacio Durán. En Luis Cifuentes, *Fragmentos de un sueño. Inti Illimani y la generación de los 60*. Santiago: Ediciones Logos, 1989: 215-216.

77 Testimonio de Horacio Salinas, 1996.

78 Testimonio de José Seves, 1996.

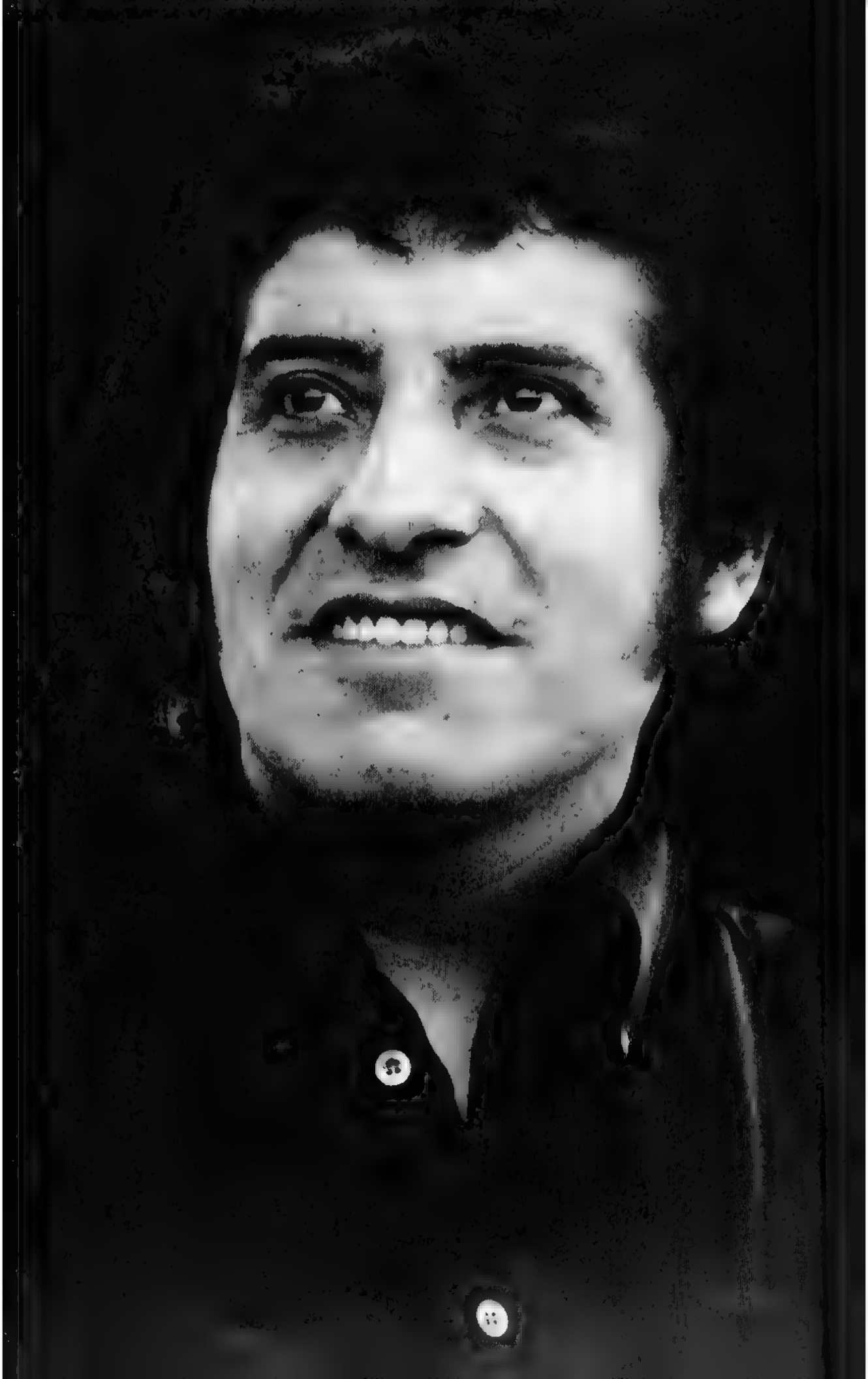
79 Víctor Jara, 1978: 23.

80 Max Bemú relata que en 1971 cuando regresaron de un viaje a Colombia con el tiple, se lo mostraron a Víctor Jara, quien "se entusiasmó y de inmediato lo incluyó en un disco que estaba grabando, antes que nosotros". En Cifuentes, 1989: 149-150.

81 José Seves, op. cit.

82 Horacio Salinas, op. cit.

83 Gustavo Becerra, "Música chilena e identidad cultural", en *Araucaria*, N° 2, 1978: 109.





PARTE

OBRA MUSICAL COMPLETA

PARTITURAS Y LETRAS

Desde el comienzo, cuando diseñamos los objetivos y la forma de la edición de la obra musical de Víctor Jara, nuestro propósito fue el de contribuir decisivamente al conocimiento de su creación y hacerla realmente accesible a un público más amplio y diverso. La extraordinaria capacidad de Víctor de transformar lo universal en lo cotidiano y lo nuevo, de ser puente de comunicación entre lo popular y lo culto, fue lo que nos motivó a emprender un libro que asegure la más completa difusión de su creación. Un amplio campo popular en el continente, con el deseo de que la música conmueva. El resultado es este libro-encuentro que esperamos sirva para multiplicar la música del cantor de mundos que fue Víctor Jara.

La edición reúne las nueve grabaciones originales de Víctor en vinilo, pertenecientes a cuatro long-plays y cuarenta y cuatro de las canciones que grabó en la compañía discográfica Odeon. Para la selección del material que incluimos en este trabajo fue fundamental el criterio de la fundación Víctor Jara y el invaluable apoyo de quienes trabajaron en ella, en particular de Joan Jara.

La obra musical completa de Víctor Jara comprende 44 composiciones, creadas entre 1966 y 1973. Para la elección de su orden

cación a organizamos de acuerdo a os siguientes tres criterios) ordenación según e año de composición o, en su defecto, e año de p.b cación de cada obra, 2) su agr.pación en ocho capítulos que en general, corresponden a los discos pub cados (ver Discografía) y 3) a segmentación de su trayectoria mús ca en tres etapas 1957 965, 1966- 966 I 1969- 973

Ademas de as composiciones p.b cadas en este vo.men, v ctor ara creo otras obras A saber

1) La tonada *Que encanto tienen tus ojos* y una refa osa que, de acuerdo a testimonio de S va Urbina y Mar.a Ferrera serían composiciones tempranas de su autoría Aunque no fueron grabadas formaban parte de repertorio de Cuncumén

2) Mús ca incidenta creada e nterpretada por Víctor para *Cuento de Navidad* pantomima de a compañía Mimos de Nosvander 965

3) *E cone* (968 canto juego para niños, con texto de Car os Prendes.

4) *Como cambian os tiempos compadre* (97), canción de a que no fue pos ble encontrar una grabac on

5) *La nana* (972, recreac on de una canc ón tradic onal venezo ana con texto ad hoc es crito por v ctor

6) Varias piezas néditas para *Los siete estados* 962 973) b.let nedito de coreógr.fo Patric o B.nster

7) *Arauco y Oficina abandonada* 1973, dos de s.s últimas composiciones nstrumentales ned tas con arreglos para nstr.mentos ver nác.os y orquesta de c.erdas rea zados por Mariano Casanova. Por as caracteristicas de med o sonoro usado en e as requerirían una ed con especia con una extens on y formato que excede os márgenes estab ec dos para e presente vo.men

Para a escritura defn t va de a transcripción de as graba ones d sen.mos una partitura t po q.e reúne temas de escritura omplementar os y s.perp.estos.

y e sistema de pentagramas, z.e cifrado armónico o clave americana 3) la tabatura o d bu o de as pos c ones p.r. la mano izq.erda en a guitarra Para éste nstr.mento, en un nive más específico, están escritos os mov mientos de a mano derecha (m d,



En a elaborac on de cada partit.ra adoptamos una estrateg a de transcr pción m.xta que armoniza por un ado, a representacion gráfica de as part cu.ar dades de a nterpretac on de V ctor ara, y por otro a c.ar dad y s mp.c dad de a escr.tura siempre dentro de una normativa conven cional Res.taron as partituras que graf can as trayectorias de canto de a guitarra y del vue o de pensamento m.s cal de ara con una escritura convenc onal, accesib e y f.nc ona para su e ec. con práctica.

Dado que en a MP a nterpretación es bre y var.ab e y entendiendo que cada c.a rea za su propia version hemos ut.zado c ertas indicac ones de escritura s mp f cadoras pero prácticas y func ona es para tener una mayor c.ar dad y evitar a redundancia o e detal e excesivo Estas son

1. as repet c ones señaladas con a barra (/) y especia mente en a trayectoria de canto, no consideran as var.ac ones rítm cas e inc.so me od cas q.e efectivamente ocurren en a re.erac on de segmentos o partes

2. En e caso de os in.trumentos "s gue nd ca que o que cont n.a es una re.eracion sólo aprox m.da de un patron o mode o rít m co me od co abierto a var.ac ones

3. Los patrones rítm cos estab ec dos en e cas o de os nstr.mentos de percusión deben en tenderse como aprox mación a un mode o t po o esq.ema de acompañam ento q.e no considera a r c.ga ma de var.ac ones q.e en a práct ca ocurre

La nomenclatura de la clave americana que hemos usado para cifrar los acordes es la siguiente

A = *La mayor*	**Am= *La menor***	**A° = *La disminuido***	**A^a = *La aumentado***
B = *Si mayor*	**Bm = *Si menor***	**B° = *Si disminuído***	**B^a = *Si aumentado***
C = *Do mayor*	**Cm= *Do menor***	**C° = *Do disminuído***	**C^a = *Do aumentado***
D = *Re mayor*	**Dm= *Re menor***	**D° = *Re disminuído***	**D^a = *Re aumentado***
E = *Mi mayor*	**Em = *Mi menor***	**E° = *Mi disminuído***	**E^a = *Mi aumentado***
F = *Fa mayor*	**Fm = *Fa menor***	**F° = *Fa disminuído***	**F^a = *Fa aumentado***
G = *Sol mayor*	**Gm= *Sol menor***	**G° = *Sol disminuído***	**G^a = *Sol aumentado***

La alteración de un semitono, ascendente o descendente, de cada acorde se representa con el signo '#' y 'b' respectivamente. Así por ejemplo, A# = La# (sostenido) Ab = Lab (bemol).

Las notas agregadas a los acordes básicos de 3 sonidos (tríadas) son:

4 = *cuarta justa*
4a = *cuarta aumentada*
6 = *sexta mayor*
6m = *sexta menor*
7 = *séptima menor*
7+ = *séptima mayor*
7d = *séptima disminuída*
9 = *novena mayor*

La indicación del bajo se señala con la letra después de acorde de siguiente modo: Cm/C = Acorde de do menor con la nota Do en el bajo.

La simbología usada para representar los movimientos de la mano derecha (mdr) en la guitarra típica y charango es la siguiente:

P = *pulgar*
i = *índice*
M = *mano (sin pulgar)*
M = *con todos los dedos de la mano*
↓ = *movimiento hacia abajo*
↑ = *movimiento hacia arriba*
≀↓ = *movimiento arpegiado*
ƨ↓ = *chasquido con la mano (semiapagado)*

Existen algunas otras que excepcionalmente se ejecutan con afinaciones especiales, indicadas al comienzo de la partitura. Es el caso de Pegando un abrazo (afinación especial del tipo de Agua

ta Huenumán sexta cuerda afinada en re) y ventorera (ambas guitarras tienen una afinación propia de la guitarra trasplantada campesina).

En los casos que se indica el uso de cejilla, se adoptó el criterio de escribir en la partitura el sonido real (1) como en *Puentecito quiero contarte* (usa cejilla en 3° espacio), (2) excepcionalmente se usa cejilla para transportar a música a tonalidades cercanas, como en *La ducca*, escrita en La mayor y que indica usar el cejilla en el 1° espacio a fin de obtener el Si bemol mayor, tono original de registro grabado por Víctor Jara y en la toma escrita en La pero usa cejilla en 2° espacio para sonar en Si mayor.

En los pasajes instrumentales con mayor invención y elaboración instrumental nos decidimos por una escritura con más énfasis en los detalles que en la síntesis. Esto se puede apreciar especialmente en las introducciones de la guitarra de *El árbol, El lazo, Te recuerdo Amanda, La pala, Angelita Huenumán, Luchín* y otras.

Hay partituras "a varias partes", correspondientes a obras en las que participa un conjunto mayor de instrumentos. Son piezas con arreglos instrumentales más elaborados. Es el caso de *El árbol, El alambrado, Pegando un abrazo, La partida, Canción para mi América* y *Plegaria a un labrador*.

En estos casos el criterio de selección entre distintas versiones de una misma obra se basó en su mayor incidencia en el desarrollo de esta modalidad de música instrumental característica de la Nueva Canción Andina: se optó por la versión de Inti Illimani de *El arado y el apero* y de *Vuelvo a la tierra* se eligió la versión grabada por Inti Illimani en 1975 en cuanto representa una reelaboración posterior de la versión original de 1970 y, además, una forma de plasmar la proyección de las propuesta de Víctor Jara.



1

CANTOS DE LA TIERRA

Dos palomitas
Acurrucadita te estoy mirando
Canción del minero
Paloma quiero contarte
¿Qué saco rogar al cielo?
Deja la vida volar
La luna siempre es muy linda
No puedes volver atrás
El carretero
El cigarrito
El arado
El pimiento
La diuca

DOS PALOMITAS*

Tonada campesina

Víctor Jara



* versión de Cancumén, 960

© 958 Víctor Jara



DOS PALOMITAS

Tonada campesina

Ayer v.de conversare
dos palomas por el aire,
tan cerca de mí pasaron
que me paré para hablarles.

Las v de y les pregunté
adónde van a casarse,
que me digan en que lao
están las tranquil dades.

Me respondieron bajito
pa'que no sup era na den:
no hay un nidito mejor
que el volare por os a res.

Ayer vide conversare
dos palomas por el aire,
las vide y del corazón
dos suspiros se me salen.

ACURRUCADITA TE ESTOY MIRANDO*

Tonada campesina

Víctor Jara

Dulce



* Versión de Cuncumén 1962

© 1962 Víctor Jara


E7
A
A7
D
21
Canto
Guit
ña na o lor a yer ba. Cuan-do sien-to que me des pier - ta la ma-
E7
A
25
Canto
Guit
72
ña - na o-lor a yer - ba A-cu-rru-ca-d tame es-toy mi-
E
A
29
Canto
Guit
ran do a cu-rru-ca - d ta te es - toy s n tien do a cu rru-ca - di - to m pa - o-
E
A
B7
33
Canto
Guit
m to vi-da vi-da mi-a que es-tás tan e - jos. Co-mo que te mi ro, que te m - ro, que te



ACURRUCADITA TE ESTOY MIRANDO

Tonada campesina

Un pañuelo queda en el aire
cuando yo me siento contenta,
cuando siento que me despierta
la mañana olor a hierba.

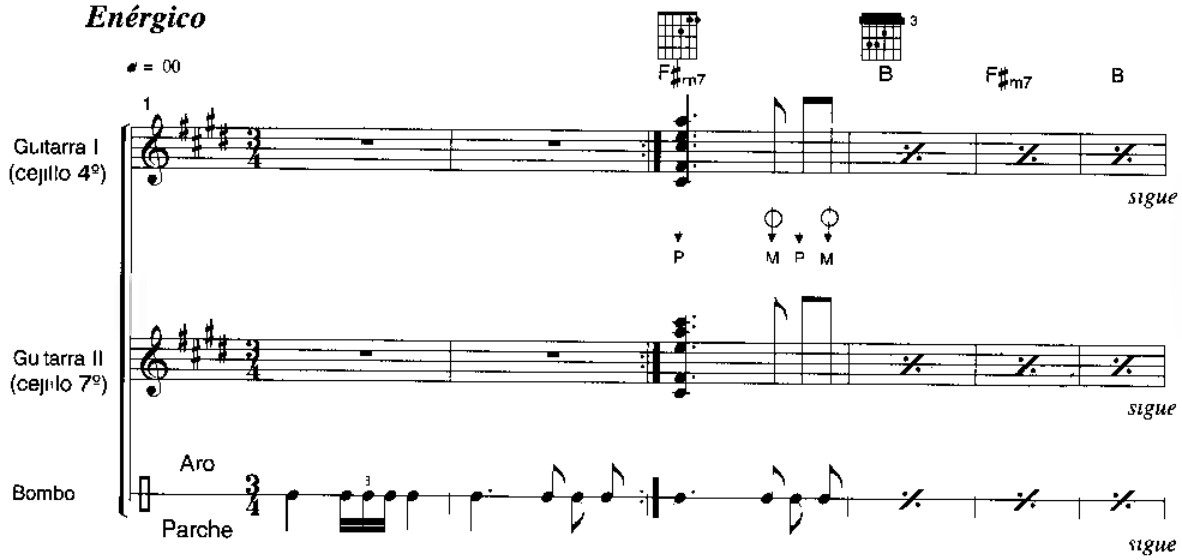
Acurrucadita me estoy mirando,
acurrucadita te estoy sintiendo,
acurrucadito mi palomito,
vida, vida mía que estás tan lejos
Como que te miro, que te miro, que te miro,
ayayay, mi palomo me está arrullando.

En tus ojos siento tibieza
cuando el día va terminando,
con mi arrullo te voy cantando
como si mi alma floreciera.

Estribillo

CANCION DEL MINERO*

Víctor Jara





* Versión grabada por Quilapayún, 1967

© 1970 Víctor Jara



CANCION DEL MINERO

Letra de la versión grabada por Quilapayún (1967).
En la versión grabada por Cuncumén (1961), el estribillo cambia cada vez .

Voy, vengo, subo, bajo,
todo para qué,
nada para mí.

Minero soy,
a la mina voy,
a la muerte voy,
minero soy.

Abro, saco, sudo, sangro,
todo pa'l patrón,
nada pa' dolor.

Minero soy,
a la mina voy,
a la muerte voy,
minero soy.

Mira, oye, piensa, grita,
nada es lo peor,
todo es lo mejor.

Minero soy,
a la mina voy
a la muerte voy,
minero soy.

PALOMA QUIERO CONTARTE

Estilo canto a lo humano

Víctor Jara



© 1970 victor_jara



PALOMA QUIERO CONTARTE

Estilo canto a lo humano

Paloma quiero contarte
que estoy solo, que te quiero,
que la vida se me acaba
porque te tengo tan lejos.
Palomita verte quiero.

Como tronco de nogal,
como la pieira del cerro,
el hombre puede ser hombre
cuando camina derecho.
Palomita verte quiero.

Lloro con cada recuerdo
a pesar que me contengo,
lloro con rabia pa' fuera
pero muy hondo pa' dentro.
Palomita verte quiero.

Cómo quitarme del alma
lo que me dejaron negro.
Siempre estar vuelto hacia afuera
para cuidarse por dentro.
Paiom ta verte quiero.

¿QUÉ SACO ROGAR AL CIELO?

Estilo canto a lo humano

Víctor Jara

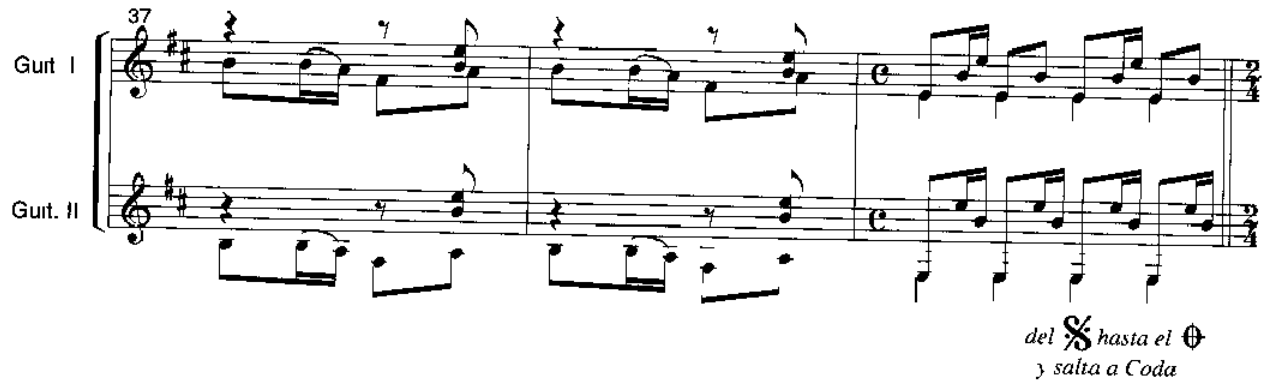
Declamatorio



© 1970 Victor ara


13
Guit I
Guit II
16
Canto
¿qué sa co ro gar a. ce o? s en
Guit. I
Guit II
19
Canto
tie rra me han de en te rrar La
Guit I
Guit. II
22
Canto
tie rra me da co m 'a la tie - rra me ha - ce su-
Gu t I
Guit II


25
1 3, 4
Canto
Guit I
Guit. II
28
2
Canto
más
Guit I
Guit II
31
Guit I
Guit. II
34
Guit I
Guit II





¿QUÉ SACO ROGAR AL CIELO?

Estilo canto a lo humano

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.
Adonde pongo mis manos
brotan claveles y rosas,
brotan y brotan las cosas
que no aprovecha mi mano.

Una espiga hay en el campo,
una espiga colorá,
si juntos la cosechamos
grande será nuestro pan.

DEJA LA VIDA VOLAR

Estilo cachimbo

Víctor Jara



© 1970 victor_jara



DEJA LA VIDA VOLAR

Estilo cachimbo

En tu cuerpo flor de fuego
tienes paloma,
un temblor de primaveras,
palomitay,
un volcán corre en tus venas.

Y mi sangre como brasa
tienes paloma,
en tu cuerpo quiero
hundirme,
palomitay,
hasta el fondo de tu sangre.

El sol morirá, morirá.
La noche vendrá, vendrá.
Envuélvete en mi cariño,
deja la vida volar,
tu boca junto a mi boca,
paloma, palomitay.
Ay palomay,
ay palomay

En tu cuerpo flor de fuego
tienes paloma,
una llamarada mía,
palomitay,
que ha calmado mil heridas.

Ahora volemos libres,
tierna paloma,
no pierdas las esperanzas,
palomitay
la flor crece con el agua.

El sol volverá, volverá.
La noche se irá, se irá.
Envuélvete en mi cariño,
deja la vida volar,
tu boca junto a mi boca,
paloma, palomitay.
Ay palomay,
ay palomay.

LA LUNA SIEMPRE ES MUY LINDA

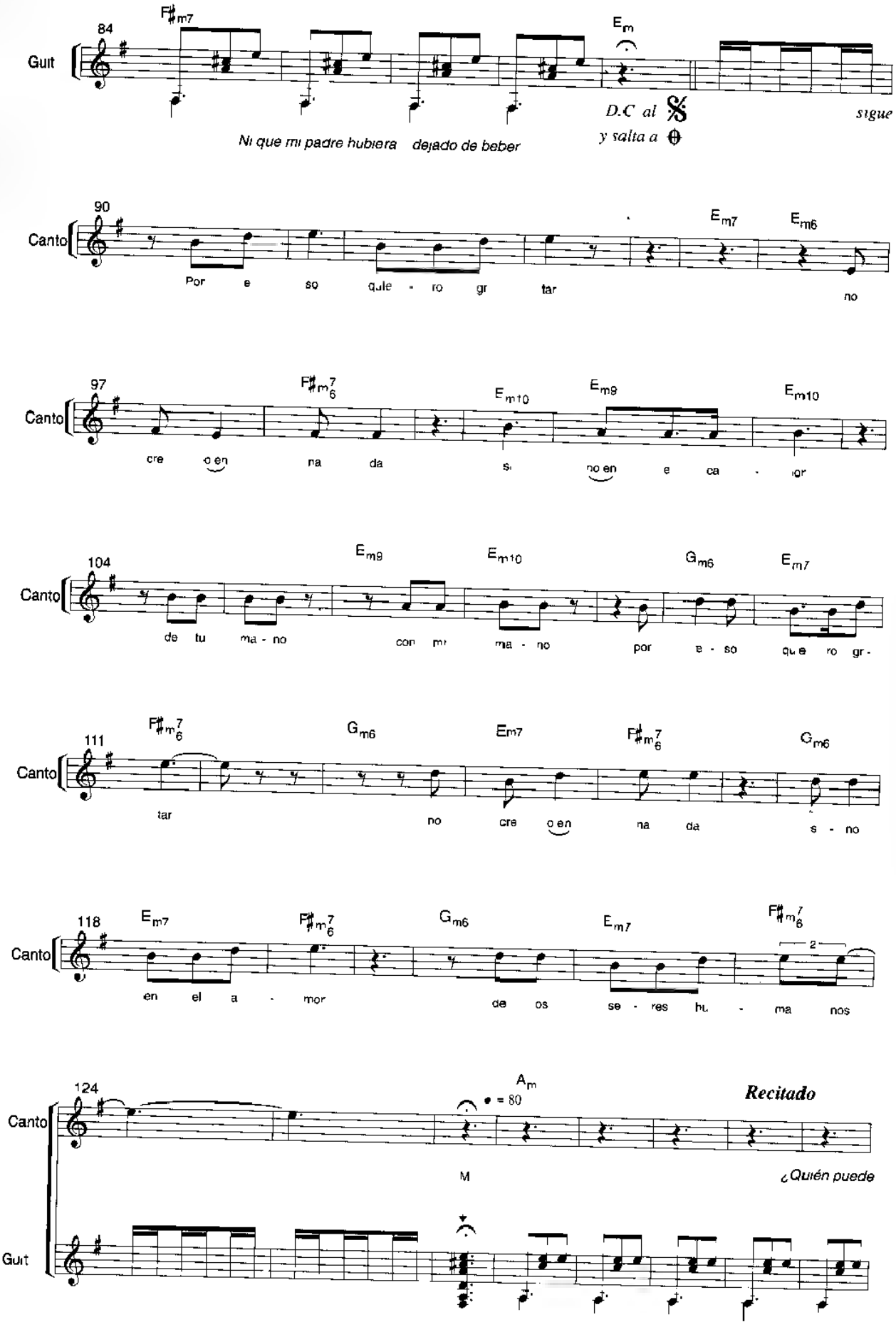
Víctor Jara

Declamatorio



© 970. Víctor ara


35
Gm6
Em7
F♯m7
Gm6
Em
Canto
an tos y gri - tos
41
Em7
Ju gan - do a án - gel y al dia - blo ju gan-do al h - jo
47
Em6
F♯m7
Em10
Em9
que no va a na cer Las ve - as sem pre en cen
53
Em10
Em9
Em10
di - das hay que re-fu giar-se en al - go De
59
Gm6
Em7
F♯m7
Gm6
Em7
don de sa - e el di - ne - ro pa ra pa gar la
Am
65
F♯m7
♩ = 80
Recitado
Canto
fe M
Guit
retardando . . .
72
Guit
No recuerdo que desde el cielo halla bajado una cosecha glonosa
78
Gm6
Guit
Ni que mi madre hubiera tenido un poco de paz


84
Guit
F♯m7
Em
D.C al 𝄋
y salta a ⊕
sigue
Ni que mi padre hubiera dejado de beber
90
Canto
Em7
Em6
Por e so quie - ro gr tar no
97
Canto
F♯m7/6
Em10
Em9
Em10
cre o en na da si no en e ca - mor
104
Canto
Em9
Em10
G6
Em7
de tu ma - no con mi ma - no por e - so que ro gr-
111
Canto
F♯m7/6
G6
Em7
F♯m7/6
G6
tar no cre o en na da s - no
118
Canto
Em7
F♯m7/6
G6
Em7
F♯m7/6
2
en el a - mor de os se - res hu - ma nos
124
Canto
Guit
Am
♩ = 80
Recitado
M
¿Quién puede



LA LUNA SIEMPRE ES MUY LINDA

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?

Recitado:
No recuerdo que desde el cielo
haya bajado una cosecha gloriosa,
ni que mi madre hubiera tenido un poco de paz,
ni que mi padre hubiera dejado de beber.

Canto:
Al pobre tanto lo asustan
para que trague todos sus dolores,
para que su miseria la cubra de imágenes.
La luna siempre es muy linda
y el sol muere cada tarde.

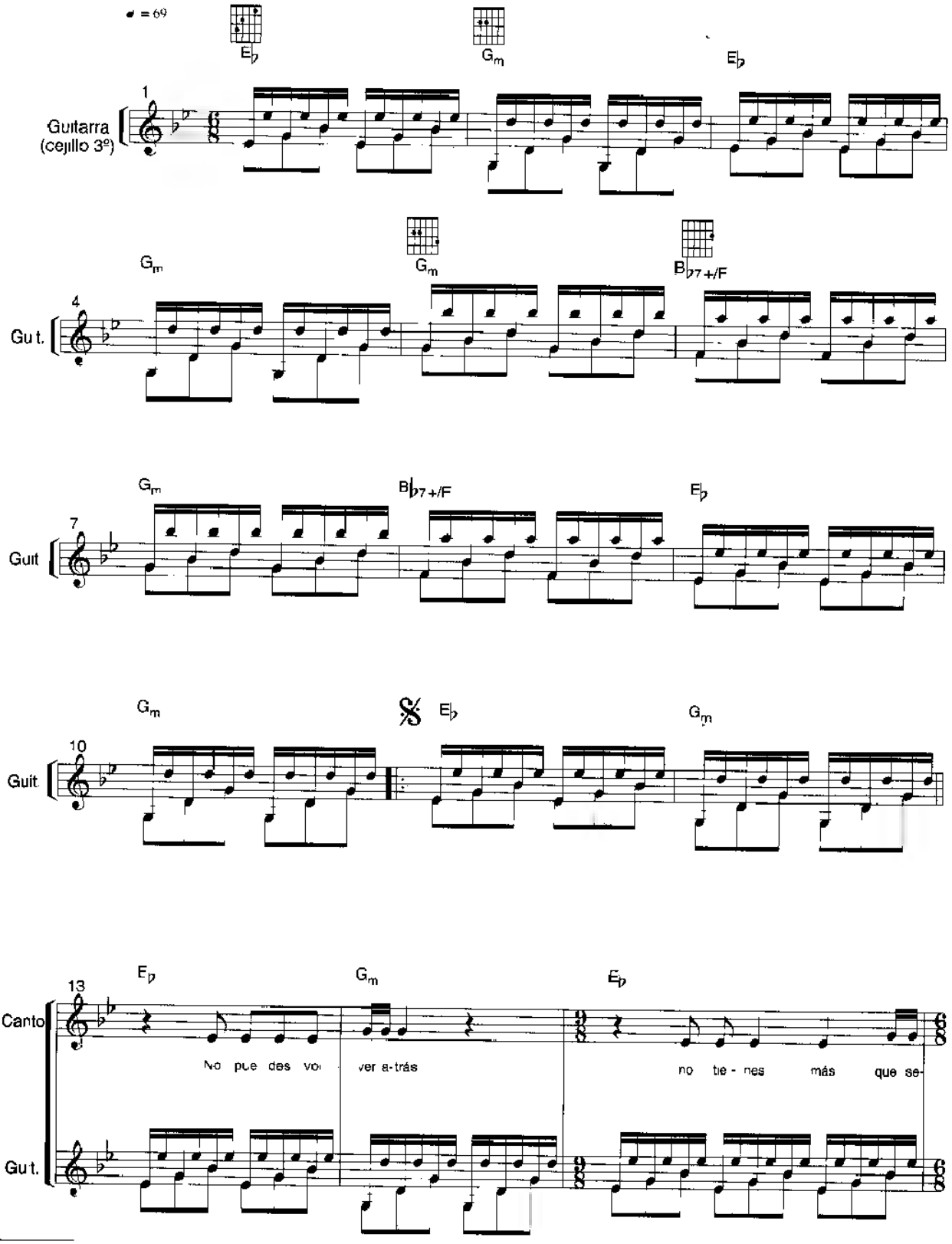
Por eso quiero gritar:
no creo en nada
sino en el calor
de tu mano con mi mano.
Por eso quiero gritar:
no creo en nada
sino en el amor
de los seres humanos.

Recitado:
Quién puede callar el latido
de un corazón palpitando
o el grito de una mujer dando un hijo.
¿Quién?

NO PUEDES VOLVER ATRAS

Víctor Jara

Expresivo



© 1970 Víctor Jara


Gm
B♭7+/F
16
Canto
Guit.
guir.
que no te a tur da el en - ga - ño.
E♭7+
19
si - gue, si - gue has ta el fi - nal
La he - ri - da que va con - ti -
22
go
¿qu én ia pue de me - jo - rar?
F m7
E♭ B♭
25
Es a sor di da po - bre - za
que se pre ten - de g - no



NO PUEDES VOLVER ATRAS

No puedes vo ver atrás,
no tienes más que seguir,
que no te aturda el engaño,
sigue, sigue nasta el final.
La herida que va contigo
¿quién la puede mejorar?
Es la sórdida pobreza
que se pretende gnorar,
es un mar amargo y negro
que se tiene que aclarar.

¿Cuánto tienes que vivir
para ver la libertad?
La montaña cruza el viento
¿de dónde hacia adónde va?
¿Cuántos tienen que morir
para ver a libertad?
El fuego que abre tus ojos
¿de dónde nacia adónde va?
Total en a lucha pierdes
si luchas para matar.

El amor y la agonía
envueltos en soledad,
de tantas piezas oscuras
que tuviste que alumbrar,
Correr nacia la ternura,
pedir un poco de pan.
Es un mar amargo y negro
que se tiene que aclarar,
no tienes más que seguir,
no puedes volver atrás

EL CARRETERO

Víctor Jara

Expresivo con movimiento



© 970 Víctor Jara


29
E
B4 A
B
B4 A
Canto
Guit
pal - pi ta ta ven to - ie - ra
en tre las ho - jas del
Sigue arpegio
B B4 A
35
E
F♯m
tré bo
pal p ta ta ven - to ie ra en tre as
Sigue arpegio
E - F♯m
42
ho - jas
del tré bol
48
E
A9
G 9/6
Recitado
1 - Mi vida es solo trumao
2 - A veces pierdo la huella
3 - Yo también abro la tierra
F 9/7+
G 9/6
F 9/7+
A9
55
Guit.
1
2
ventoleras y silencio camino el mismo camino con mi yunta voy y vengo
mientra el corazón da un vuelco
y con ella abro mi fe



EL CARRETERO

Por un camino 'e trumao
va la carreta crujiendo,
palpita la ventolera
entre las hojas del trébol.

Mi vida es sólo trumao,
ventoleras y silencio,
camino el mismo camino,
con mi yunta voy y vengo.

La tarde baila en las nubes,
cubre de sangre los cerros,
una corona de buitres
acompaña al carretero.

A veces pierdo la huella
mientra' el corazón da un vuelco.
¿Cuándo mi vida tendrá
el camino que yo quiero?

Un aleteo de sombras
alarga más el silencio,
como hundiéndose en la noche
la carreta va crujiendo.

Yo también abro la tierra
y con ella abro mi fe.
¡Apúrate, yunta 'e negro',
que comienza a amanecer!

EL CIGARRITO

Víctor Jara



© 1970 Víctor Jara


C F C F G F
20
Canto
to A - ya - yay me que - ris, a ya yay me que
Guit
G C F C F
24
Canto
r s a ya yay
Guit
G F G C F C
28
Guit.
1
2
a Coda
al 𝄋 y casilla 2
3
G6
F7+
C F
32
Guit
C F
C7+
36
Guit.
Coda
al 𝄋
y a la Coda



EL CIGARRITO

Voy a hacerme un cigarrito
acaso tengo tabaco,
si no tengo de 'ónde saco,
lo más cierto es que no pito.

Ayayay me querís,
ayayay me querís,
ayayay.
Voy a hacerme un cigarrito
con mi bolsa tabaquera,
lo fumo, boto la cola
y recójala el que quiera.

Ayayay me querís,
ayayay me querís,
ayayay.
Cuando amanezco con frío
prendo un cigarro de a vara
y me caliento la cara
con el cigarro encendido.

Ayayay me querís,
ayayay me querís,
ayayay

EL ARADO

Víctor Jara



© 970 Victor Jara


21
Em
Canto
Guit
A prie - to
25
Canto
Guit
fr me m ma no y hun do el a - ra do en a
G
3
29
D7
Canto
Guit
tie rra ha ce a ños que e - yo en e - ta
33
Canto
Guit
¿co - mo no es tar a go ta o?

Rítmico


38
Em
Canto
Vue - an ma ri po - sas can - tan gri llos la pe
Guit
41
B7/F#
Canto
se me po ne ne gra y el so bri - lla bri-lla y bri lla
Guit
45
Canto
E su - dor me ha-ce sur cos yo ha go sur - cos a la te-
Guit


49
Em
Em6
Canto
Guit
rra
sin
pa- rar
Vue an ma - n po-
P
M P M
53
Em
Em6
Em
Em6
Canto
Guit
sas can - tan gri llos a pie
se me po - ne ne gra
ye
57
Em
B7/4 F♯
B7/6 F♯
B7/F♯
Canto
Guit
sol bri a bri - a, y bri a.
E su - dor me ha ce sur


B7 F♯
B7 F♯
B7/F♯
Em
D.C. al 𝄋
y salta al ⊕
61
Canto
cos yo ha - go sur cos a la tie - rra sin pa rar
retenIendo
Guit
⊕
Em
Em6
Em
65
Canto
Nun - ca es tar - de me di ce e - a, la pa lo ma vo - la - rá,
más marcado
Guit
B7 F♯
B7 F♯
69
Canto
vo - la - rá, vo - la rá. Co mo
Guit
B7 F♯
B7 F♯
73
2
Canto
yo - go de a pre ta - o, ten go el pu - ño es - pe - ran - za o por que
Guit



EL ARADO

Aprieto firme mi mano
y hundo el arado en la tierra,
hace años que llevo en ella,
cómo no estar agotao.

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla y brilla.
E sudor me nace surcos,
yo hago surcos a la tierra
sin parar.

Afirmo bien a esperanza
cuando pienso en la otra estrella,
nunca es tarde me dice ella,
la paloma volará.

Vuelan mariposas, cantan grillos,
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla y brilla.
Y en la tarde cuando vuelvo,
en el cielo, apareciendo,
una estrella.

Nunca es tarde me dice ella,
la paloma volará, volará, volará.
Como yugo de apretao,
tengo el puño esperanzao,
porque todo cambiará.

EL PIMIENTO

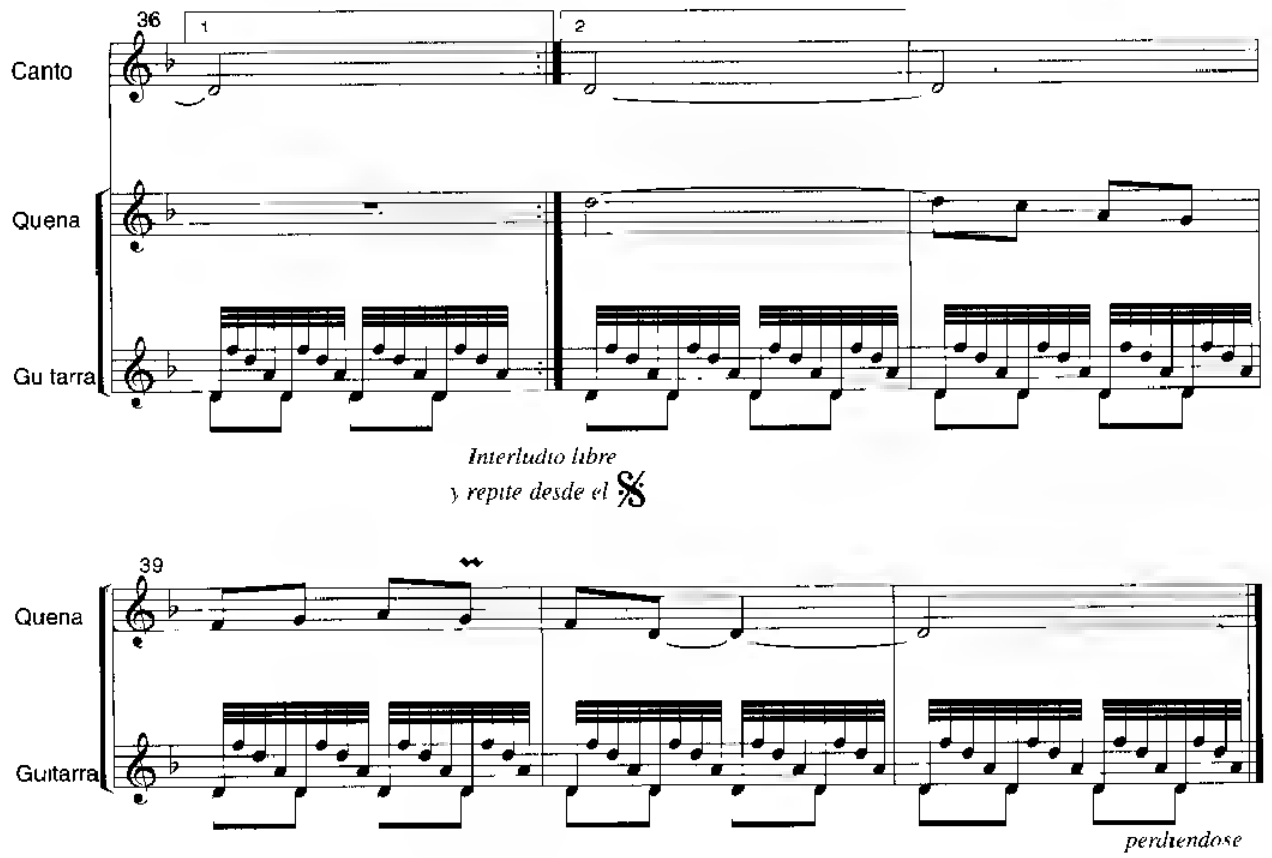
Sereno

Víctor Jara



© 1965 Víctor Jara


17
Dm
Canto
vien - to
so y vien to pa su v - da.
Guitarra
21
G
Dm
F
Canto
so y vien - to
Cuan - do sus ra mas flo-
Guitarra
25
Gm7
C7
Dm
Canto
re - cen es un n - cen dio
Guitarra
29
Canto
ro - o en - te
Guitarra
33
Canto
ro
Guitarra



EL PIMIENTO

En el centro de la pampa
vive un pimiento,
sol y viento pa´su vida,
sol y viento.

Coronado por la piedra
vive el pimiento,
luna y viento lo vigilan,
luna y viento.

Cuando sus ramas florecen
es un incendio,
tanto rojo que derraman,
rojo entero,
rojo entero.

Nadie lo ve trabajar
debajo 'el suelo,
cuando busca noche y día
su alimento.

Pimiento rojo del norte
atacameño,
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.

LA DIUCA*

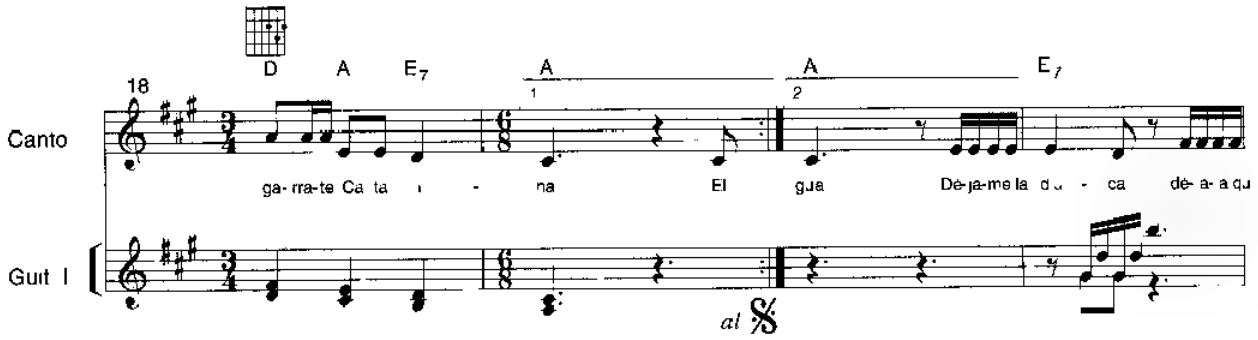
Tonada

Víctor Jara

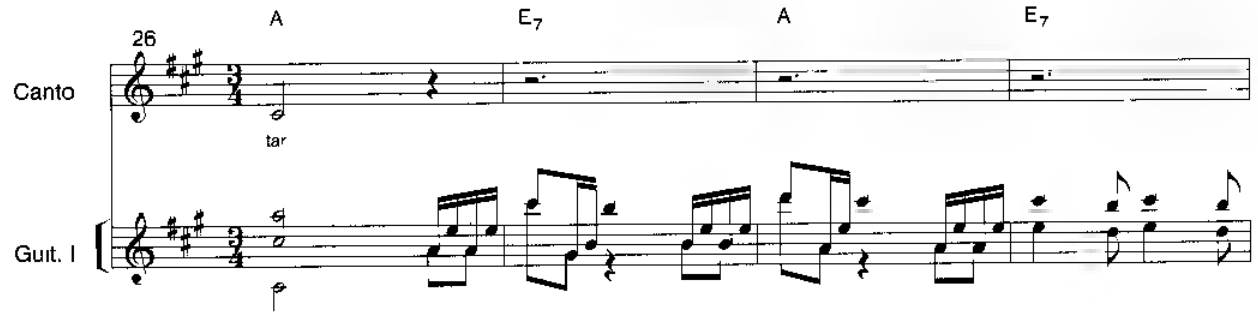


* Sonido real en SIM (usar cejilla 2° espacio

© 97 Víctor Jara


D
A
E7
A
A
E7
18
Canto
ga-rra-te Ca ta - na El gua Dé-ja-me la du - ca dé-a-a-qu
Guit I
al 𝄋


A
E7
A
E7
22
Canto
can - te quenome a es-pan ten, dé-ja-la vo-lar a im-pa-a - r to e gus - ta can-
Guit. I
a Coda


A
E7
A
E7
26
Canto
tar
Guit. I


Coda
A
E7
A
30
Canto
ri to le gus - ta can - tar
Guit I
al 𝄋 2 veces y
a Coda



LA DIUCA

Tonada

Part mos para una fiesta
en mi yegüita rocilla,
y le d je a mi negrita:
agárrate Catai na.

El perro de mi negrita
traía a salagarda,
y para quedar tranqu los
echamos el quiltro al agua.

Déjame la diuca
déjala que cante,
que no me la espanten
déjala volar
A mi pajarito
le gusta cantar.

Traía pa' coc nar
una polluela gordita
y a la sombrita de un árbo
matamos la gallina.

Pasamos el Tinguiririca,
pasamos el Tinguiriraca,
yo con mi negrita arriba
dale da e a la guaraca.

Déjame la diuca,
déjala que cante,
que no me la espanten,
déjala volar.
A mi pajarito
le gusta cantar.

Y para acortar camino
tomamos camino 'e tierra,
de tanto polvo que echamos
dejamos a polvareda

Para toda la compaña
cogollito 'e yerba seca,
se le va a morir de frío
si tienen la diuca afuera

PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS

En algún lugar del puerto
El amor es un camino
Canción de cuna para un niño vago
El lazo
El aparecido
La cueca triste
Somos pájaros libres
El soldado
Gira, gira, girasol
Te recuerdo Amanda
Móvil oil special
A Coelemu me voy
El martillo
A Luis Emilio Recabarren
Pregunten por Puerto Montt
Plegaria a un labrador



EN ALGUN LUGAR DEL PUERTO*

Víctor Jara

Galopante



* Sonido real en 5m (sacrificio en 2° espacio)

© 1970 Victor Jara


32 C7+
Dm
Canto
voy
El vien - to su-be a os
37 Em
Dm
Em
Canto
ce rros.
con e vien - to mis re-cuer
42
Dm/F
Em G
Canto
dos.
co mien - do a ce-rro El A - ro mo
47 Dm
Em
Dm
Canto
co mien do vuel-vo a la ca - sa mi pa dre
52
Em
Dm
Canto
¿dón-de es-ta - rá?
Flauta
57 Em
Dm
C7+
Canto
Flauta
62
Flauta
67
G
C7+
Flauta


73
Dm
Em
Canto
E viento subeaos cerros.
D
78
Em
Dm/F
Canto
con e viento mis re-cuer-dos co rrien do al ce-rro El A-
84
Em G
1
2
Dm
Canto
ro mo co - rrien - do vue vo a la
89
Em
Dm
Em
Canto
ca - sa. m ma - dre co - se en si ien cio.
Flauta
94
Dm
Em
Canto
m pa dre ¿dón - de es - ta - rá?
Flauta
Libre, como declamación
Dm
Canto
E vie-jo e-ra pes-ca
Flauta
103
Em
Dm
Em
Dm
Em
Canto
dor sen-ci-llo co-mo sus re-mos pa-ra e-xis-tir mar a fue ra
Flauta


108
Dm
Em
Dm
Em
Canto
tra ba-ja ba
mar a-den-tro.
El mar
e-go-ís-ti-ca
to-do
en-tre
Flauta
112
Dm
Em
Dm
Em
Dm
Canto
gán-do-se e quie-to
y el mar e-qui-tó la vi-da,
con su re mo-no
Flauta
117
Em
Dm
Em
Canto
ne-gro.
Un gran to a bor-do de
vien-to
a-tra-vie-sa
por los
Flauta
121
Dm
Em
Dm
Em
Dm
Canto
ce-rros
¿dón-de se fue-ron mis hi-jos?
¿cuán-tos de-sa-pa re-cie-ron?
Flauta
126
C7+
Flauta
132
G
Canto
Voy so ñan do
voy ca-mi nan-do
137
C7+
Canto
voy
y el mar



EN ALGUN LUGAR DEL PUERTO

Voy soñando, voy caminando, voy.
En la arena de¸o mis huellas, voy.
Y el mar me las va borrando, voy.

El viento sube a los cerros,
con el viento mis recuerdos,
corr endo al cerro E Aromo,
pelota de trapo al cielo,
corr endo vuelvo a la casa,
mi madre siempre cosiendo,
mi padre ¿dónde estará?

E viejo era pescador;
senc llo como sus remos,
para existir mar afuera
traba¸aba mar adentro.

E mar le ofrecía todo
entregándosele quieto
y el mar ¡e qu tó a v da
con su remo no negro.

Un grito agudo del viento
atraviesa por os cerros
¿dónde se fueron m s hi¸os?
¿cuántos desaparecieron?

Voy soñando, voy caminando, voy.
En la arena dejo mis huellas, voy.
Y e mar me as va borrando.

EL AMOR ES UN CAMINO

Lírico con movimiento

Víctor Jara



© 1970 Víctor Jara



EL AMOR ES UN CAMINO

El viento juega en la loma
acariciando el trigal,
y en el viento la paloma
practica su libertad.

El amor es un camino
que de repente aparece,
y de tanto caminarlo
se te pierde.

Con la primera alborada
la tierra voy a regar,
descubro el surco del agua
que corre libre hacia el mar.

El amor es un camino
que de repente aparece,
y de tanto caminarlo
se te pierde.

La vida encontré en tus ojos,
fue como el viento y el mar.
Son mis únicos tesoros
que no me podrán quitar.

El amor es un camino
que de repente aparece,
y de tanto caminarlo
se te pierde.

CANCION DE CUNA PARA UN NIÑO VAGO*

Víctor Jara



* Repiqueteo bre

© 970 Víctor Jara


16
Em/F♯ Em Em, D Em Em/F♯ Em Em/D Em
Canto
Guit
ni ño sue ña con vo-
20
Em/F♯ Em Em, D Em Em, F♯ Em A Em/B
lar ¿Cuán - tos co-mo
*
C7+ D A Em/B C7+ D A Em, B
24
tu va ga rán? El d - ne ro es to-do pa-ra a mar
28
C7+ D A Em, B C7+ D
a mar - gos os d as si no hay
al 𝄋 2 veces con repetición y perdiéndose la ultima vez



CANCION DE CUNA PARA UN NIÑO VAGO

La luna en el agua
va por la ciudad.
Bajo el puente un niño
sueña con volar.
La ciudad lo encierra,
jaula de metal.
El niño envejece
sin saber jugar.

¿Cuántos como tú vagarán?
El dinero es todo para amar,
amargos los días si no hay.

Duérmete mi niño,
nadie va a gritar.
La vida es tan dura,
debes descansar.
Otros cuatro niños
te van a abr gar.
La luna en el agua
va por la c udad.

¿Cuántos como tú vagarán?
El dinero es todo para amar,
amargos los días si no hay.

Duérmete mi niño,
nadie va a gritar.
La luna en el agua
va por la ciudad

EL LAZO*

Víctor Jara



© 970 victor jara



* Sonido real en Sim usar cejilla en 2º espacio


33
Am
G
Am
G
Am
G
Am
Canto
y en su a - pa - ga - - - do m - rar? Y
Guit
37
C7+
F7+4
Em/G
Am
F
Canto
na - die ha - cho es - tá bue no ya no de - bes tra - ba ar
Guit
Misterioso
F4
41
Am
♩ = 120
Canto
Las som bras vie - nen a - cean do
retardando
Guit.
2ª vez del 𝄋
al Fin
44
Em, G
Canto
a ul - ti ma luz de dí - a,
Guit.



EL LAZO

Cuando el sol se inclinaba
lo encontré,
en un rancho sombrío
de Lonquén,
en un rancho de pobre
lo encontré,
cuando el sol se inclinaba
en Lonquén.

Sus manos siendo tan viejas
eran fuertes pa' trenzar,
eran rudas y eran tiernas
con el cuero'el animal.

El lazo como serpiente
se enroscaba en el nogal,
y en cada lazo la huella
de su vida y de su pan.

¿Cuánto tiempo hay en sus manos
y en su apagado mirar?
Y nadie ha dicho: está bueno,
ya no debes trabajar.

Las sombras vienen laceando
la última luz del día,
el viejo trenza unos versos
pa' maniatar la alegría.

Sus lazos han recorrido
sur y norte, cerro y mar,
pero el viejo la distancia
nunca la supo explicar.

Su vida deja en los lazos
aferrados al nogal,
después llegará la muerte
y también lo laceará.

Qué importa si el lazo es firme
y dura la eternidad,
laceando por algún campo
el viejo descansará.

Cuando el sol se inclinaba
lo encontré,
en un rancho sombrío
de Lonquén,
en un rancho de pobre
lo encontré,
cuando el sol se inclinaba
en Lonquén.

EL APARECIDO*

Texto y música de Víctor Jara
Arreglo de Luis Advis e Inti Illimani

Galopante y con brío



* versión de int. man. 97

© 1970 Víctor Jara


Em7
A
A7+
Em
11
Canto
ce rros de - a su hue la en el vien
Tiple
Guit
sigue
A
A7+
G
16
Canto
to e á - gu - la le da e vue lo
Tiple
21
Em
Canto
y lo co - bi a e s - len cio
Quena
Tiple
Em7
Bm
Em
25
gliss
Quena
Tiple


Em
29
Canto
Nun - ca se que - jó del fr o.
Tiple
A
A7+
Em
33
Canto
nun ca se que - jó del sue ño.
Tiple
A
A7+
G
37
Canto
e po - bre sien te su pa so
Tiple
Em
Coro
41
Canto
y o si gue co mo cie go. Co - rre
Tiple
C
D
C
D
C
45
Coro
e co rre lé co - rre - á, por a - qui, por a lí por a á. co - rre - é, co - rre - lé co - rre-
Quena
Tiple


50
D
C
D
C
D
Coro
Quena
Tiple
á, co-rre é que te van a ma - tar co-rre - é, co-rre-lé co rre - á, co rre-
55
C
D
C
Em
Coro
Quena
Tip e
é que te van a ma tar co-rre - é, co-rre-é co-rre - á
última vez al Fin
60
Bm
Am
Quena
Tple
P
65
Em
Quena
Tiple
P
al 𝄋 y sigue


Em
A
68
Canto
Hi - jo de la re - be - di a e si - guen
Coro
Hi jo de la re bel di
Tiple
A7+
Em
A
A7+
G
73
Canto
ven temás ven te por que re ga a su vi
Coro
a, le si guen ven te más ven te, por - que re-
Tiple
Em
79
al ⊕ y al Fin
Canto
da e llos e que - ren dar muer te Co- rre-
Coro
ga - a su vi da Co- rre-
Tiple



EL APARECIDO

Dedicada a Ernesto Che Guevara

Abre sendas por los cerros,
deja su huella en el viento.
el águila le da el vuelo
y lo cobija el silencio.

Nunca se quejó del frío,
nunca se quejó del sueño,
el pobre siente su paso
y lo sigue como un ciego.

Correlé, correlé, correlá,
por aquí, por allí, por allá,
correlé, correlé correlá,
correlé que te van a matar,
correlé, correlé, correlá

Su cabeza es rematada
por cuervos con garra de oro,
cómo lo na crucificado
la furia del poderoso.

Hijo de la rebeldía,
lo siguen veinte más veinte,
porque regala su vida
ellos le quieren dar muerte.

Correlé, correlé, correlá,
por aquí, por allí por allá,
correlé, correlé, correlá,
correlé que te van a matar,
correlé, correlé, correlá.

LA CUECA TRISTE*

Texto de Víctor Jara
Música de Eduardo Carrasco



* Versión de Quilapayún 1967

© 1970 Víctor Jara



UNIVERSIDAD DE LA



LA CUECA TRISTE

Cueca

Vidala, tengo una pena,
te quise con mala suerte.
Vidala, así es la vida,
como pa' querer la muerte.

Mi sangre hubiera dado
por defenderte,
mi amor fue como el viento
que no envejece.

Que no envejece, sí
la ventolera,
se me fue vidalita
el alma entera.

Anda mi mala estrella
tengo una pena.

SOMOS PAJAROS LIBRES*

Estilo chacarera

Víctor Jara



* Versión de Quilapayún, 1967

© 1970 Víctor Jara



4 vueltas

Entre 2ª y 3ª vuelta

solo de Bombo 6 compases

4ª vez al 𝄋 y del ⊖ salta a Coda

SOMOS PAJAROS LIBRES

Estilo chacarera

Somos pájaros libres.
Hermano es tarde ya.
¡Volemos a la cumbre!

¿Cuántos caminos recorre
el hombre sin descansar?
Y se muere en el camino
sin hallar la libertad.

¿Cuántas veces en la noche
el soldado llorará?
Debe cumplir el mandato,
le enseñaron a matar.

¿Hasta cuando la pobreza
se tiene que soportar?
El hambre es un pozo oscuro,
tan profundo como el mar

Yo no soy aquel que soy,
yo soy aquel que será.
Si tengo las manos sucias
el viento las limpiará.

Somos pájaros libres.
Hermano es tarde ya.
¡Volemos a la cumbre!

EL SOLDADO*

Víctor Jara

Enérgico

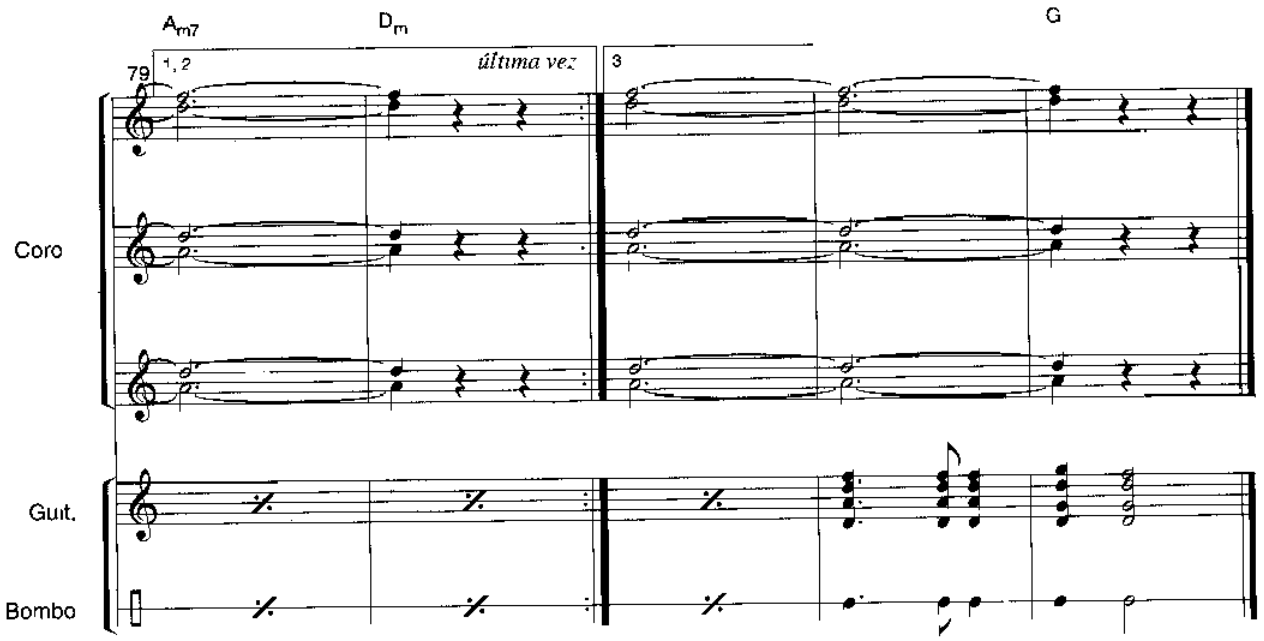


*Versión de Quilapayún 1968

© 1970 Víctor Jara


25
Dm
Dm/C
G/B
Gm/Bb
D
Dm/C
Coro
¿Quién te puso las medas?
¿Cuan - tas vi - das te han cos - ta do?
Guit
31
G/B
Gm/Bb
Dm7
Bb7
Coro
a - - - - me s es ¡us - - - to so-
Guit
37
Dm7
da - do, con tan - ta
Guit.
sigue
43
Bb7
C7
F7+
Coro
san - gre ¿quién ga na?
49
F
Gm6
Ab6
Coro
Si tan in - ¡us - to es ma tar


54
Dm7
F
Coro
¿por - - - qué ma-
59
Gm6
Ab6
A7
tar a tu her - ma no?
Coro
Dm
64
G
Dm
Guit
sigue
M M M M M M
Bombo
sigue
G6
68
Sol da - do, no me dis - pa - res Sol-
Coro
Oh so - - - - - da
On sol - - - - - da-
Dm
G6
Dm
73
da do, no me dis - pa - res so - da - do
Coro
do, sol - - - da - do
so - da - do
do so - - - - da - - do
da - do





EL SOLDADO

Soldado, no me dispares,
soldado, no me dispares,
soldado.
Yo sé que tu mano tiembla,
soldado, cuando disparas,
soldado.
Soldado, no me dispares,
soldado, no me dispares,
soldado.

¿Quién te puso las medallas?
¿Cuántas vidas te han costado?
Dime si es justo soldado,
con tanta sangre ¿quién gana?
Si tan injusto es matar
¿por qué matar a tu hermano?

GIRA, GIRA GIRASOL*

Víctor Jara



* versión de Víctor Jara y Quilapayún, 1968

© 964 Víctor Jara


25
Canto
co - mo el so
tra - la tra - la. tra - r
Tiple
Guit. I
Guit. II

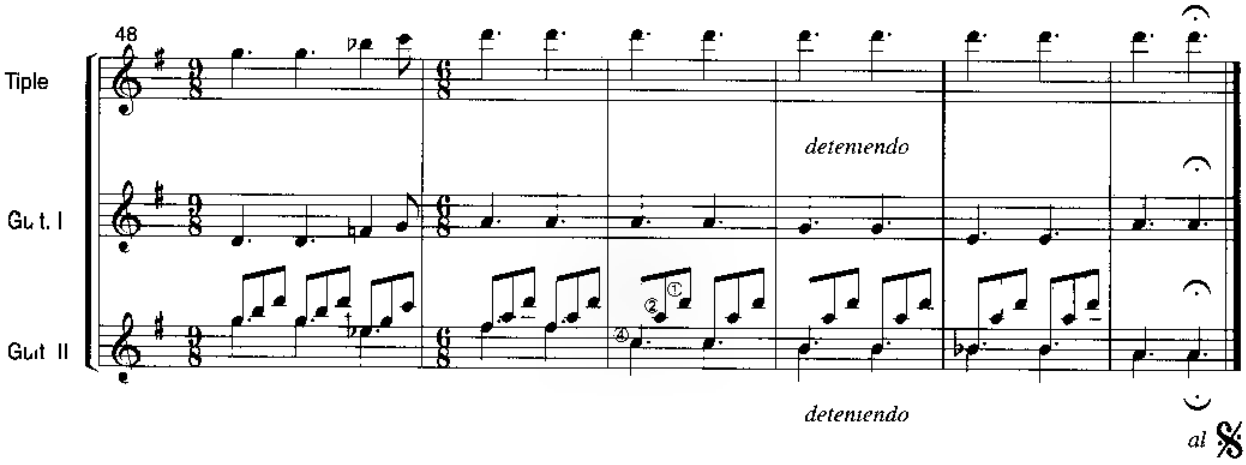

32
Canto
ón, g ra, g - ra. co - mo el so
Tiple
Guit. I
Guit. II

Enérgico


38
1
2
Tiple
Guit. I
Gu t. II

al 𝄋





GIRA, GIRA GIRASOL

Gira, gira girasol
gira, gira como el sol
trala trala trarilón
gira, gira como e sol.

Remolino de papel
nueve puntas pueden ser
trala trala tranlén
nueve puntas de papel.

Soplando puedes juntar
la estrellita con el mar
trala trala tranlán
la estrellita con el mar.

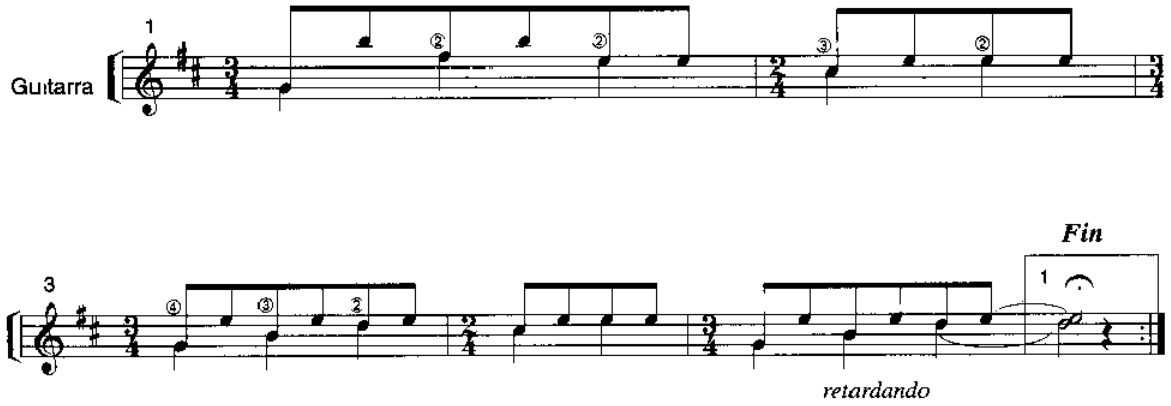
Remolino remolín
a la luna quiere ir
trala trala trarilín
a la luna quiere ir.

TE RECUERDO AMANDA

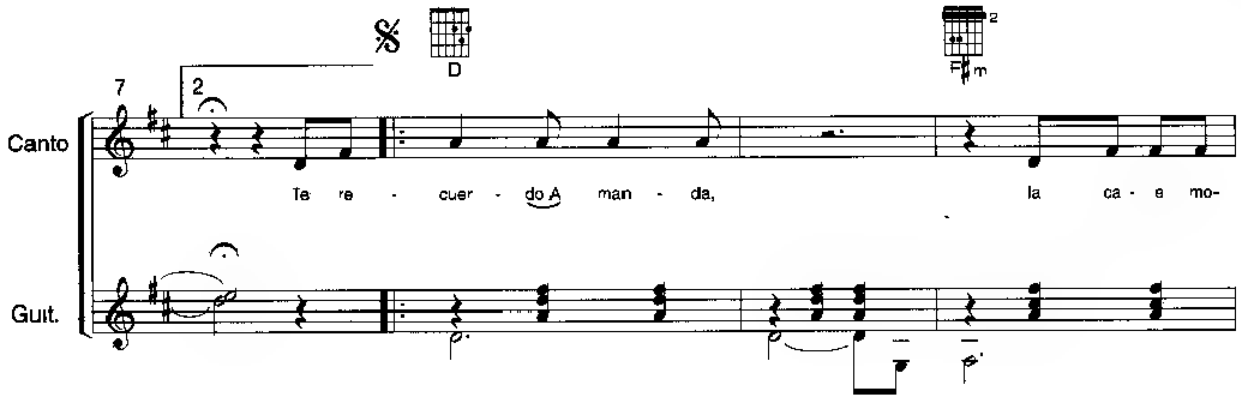
Víctor Jara

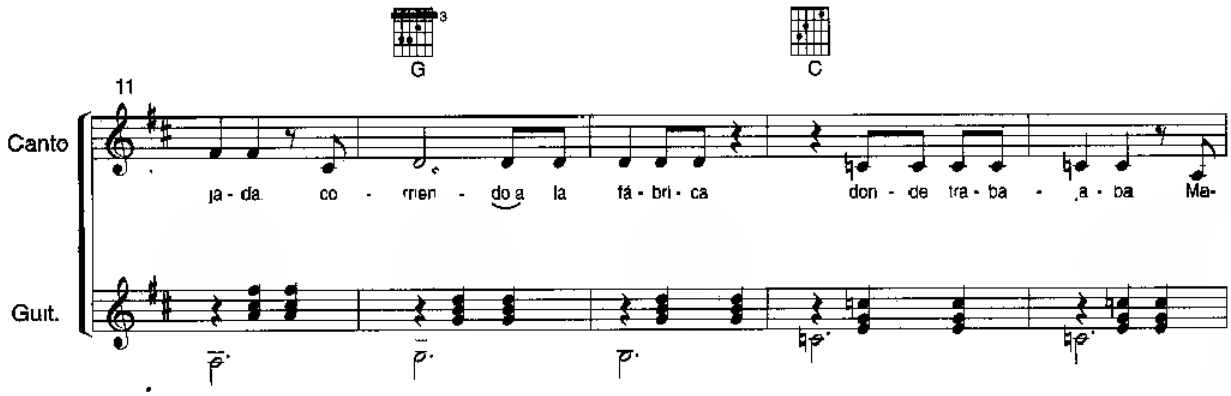
Intimo

♩ = 152



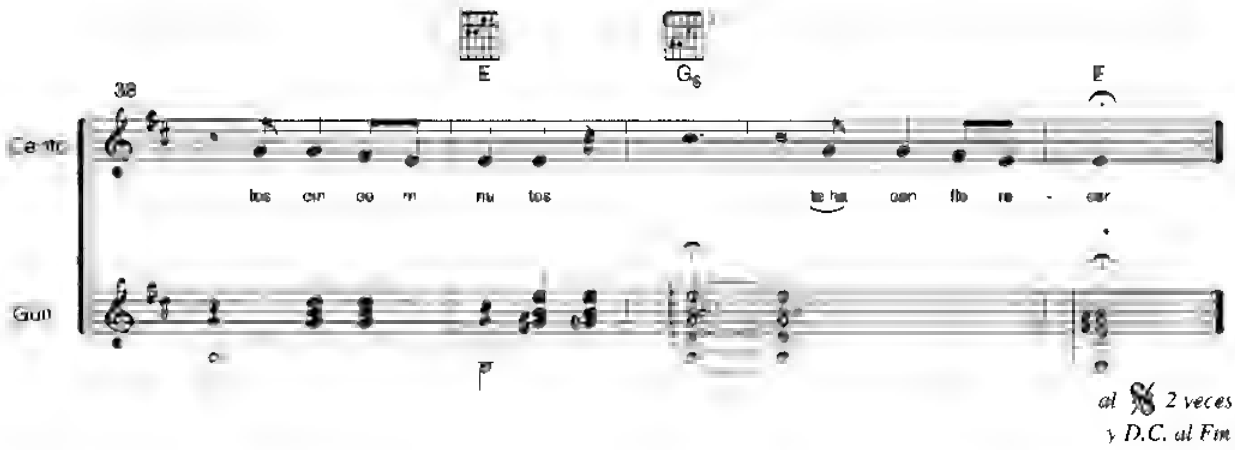
A tiempo





© 1970 Victor Jara


D6
16
1
2
Canto
Guit
nue
La son
él con él con
Ultima vez
D C al Fin
Bm
B m/F♯
A
21
Canto
Gu t.
él con el con él
son cin - co m nu tos
A7+
A7+/E
Em/G
A7+
26
Canto
Guit
la vi - da es e ter - na en cin - co mi nu tos sue - na la s re na
Em/G
A7+
Em/G
F♯m
G
32
Canto
Guit.
de vuel - ta al tra - ba o y tú ca - mi - nan - do, lo lu - m - nas to - do



TE RECUERDO AMANDA

Te recuerdo Amanda
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.

La sonrisa abierta
la lluvia en el pelo,
no importaba nada,
¡bas a encontrarte con él,
con él, con él, con él, con él...
que partió a la sierra,
que nunca hizo daño,
que partió a la sierra
y en cinco minutos
quedó destrozado.

Suena la sirena
de vuelta al trabajo
y tú caminando,
lo iluminas todo,
los cinco minutos
te hacen florecer.

Te recuerdo Amanda,
la calle mojada,
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.

"MOVIL" OIL SPECIAL*

Son

Víctor Jara

Marcial



Lúdico



* versión de Víctor Jara con Quilapayún 1969

© 1970 Víctor Jara


21
G
C
Canto
no man-dan di - run d run d n En es-
24
G
C
Canto
te her - mo - so jar-din a mo - mios y di no-sau nios os
Coro
A - de- an - te o - bre ros y es tu-d an - tes
28
3
G
C
Fin
Canto
jó- ve mes re- vo lu cio - nau nios han di - cho bas ta por fin Que vie-
Coro
a - de- an te han d - cho bas - ta por fin ¡Bas ta
32
G
C
Canto
ne el gua na co y de-tras os pa cos
Coro
Tu po po
Bajo
Mo- vil o s pe - cial Mo v oil s pe
36
G
C
Canto
a bom-ba a de- an te la pa- ra - zan te
Coro
Tu po po Tu po po
Bajo
cial Mo- v oil s - pe cial Mo- vil o s - pe


40
G
C
Canto
Coro
Bajo
tam-bién a pur-gan - te
y la h - a-ran - te
Tu po po
Tu po po
cial
Mo-vil oil s-pe - cia
Mo-v oil s-pe-
44
G
C
Canto
Coro
Bajo
Ay que son car - gan - tes
es - tos vi-gi lan tes
Tu po po
Tu po po
cial
Mo v oil s-pe - cia
Mo-v oi s pe-
48
G
C
Canto
Coro
Bajo
E jo ven se cun da rio
y el u - n-ver-si ta-rio
Tu po po
Tu po po
cial
Mo vil oil s pe cia
Mo-vil o s-pe-
52
G
Canto
Coro
Bajo
con el pro re ta rio
que-ren re-vo lu
Tu po po
Que ren re vo
cia
Mo vil o s pe cia



* En este punto en la versión original se reproducen registros grabados de manifestaciones callejeras



"MOVIL" OIL SPECIAL

Son

Los estudiantes chilenos
y latinoamericanos
se tomaron de la mano,
mandandirun dirun dín.

En este hermoso jardín,
a momios y dinosaurios,
los jóvenes revolucionarios
han dicho basta por fin.
¡Basta!

Que viene el guanaco
y detrás los pacos,
a bomba adelante,
a paralizante,
también la purgante
y la hilarante.
¡Ay! que son cargantes
estos vigilantes.
El joven secundario
y el universitario
con el proletario
quieren revolución.

En la Universidad
se lucha por la reforma
para poner en la horma
al beato y al nacional.
¡Somos los reformistas,
los revolucionarios,
los antiimperialistas
de la Universidad!

[Coro]

Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special
Móvil oil special

A COCHABAMBA ME VOY*

Son - Guaracha

Víctor Jara







* versión de Víctor Jara y Quilapayún 1969

© 1970 Víctor Jara


11
E
B7
Canto
A Co - cha - bam ba me voy
a Co - cha bam - ba se - ño
Guit I
sigue
Bajo
sigue
Güiro
sigue
Conga
sigue
15
E
B7
Canto
res, can-ta rán los rui - se - ño - res
a Co - cha bam - ba me
19
E
Coro
B7
Canto
voy en ti
A Co - cha bam - ba me voy,
a Co-
Acomp
sigue
23
E
B7
Coro
cha - bam ba se - ño res
can-ta rán los ru - se - ño res
a Co-
27
E
B7
208
Canto
In t pa - - ilá.
Coro
cha bam - ba me voy en ti
Co co é


E
B7
31
Canto
Coro
In - ti pa - cá,
n t pá
nor - te
co - co é
co - co é.
co - co é
co co é
E
B7
35
Canto
Coro
In - ti pa
West
cui - da o con a
CI - A,
co - co é
co - co é
co - co é
co - co é
E
B7
39
Canto
Coro
que vie-nen los gu - sa-nos
No ma-ten a Re - gis
co - co é
co - co é
co - co é
co - co é
E
Tiempo I
43
Canto
Coro
y vá mo-nos her - ma-nos
Ra - ta - ta - ta-
co - co é
co - co è
co - co è
A
E
47
Canto
Coro
ta! Se les per de ron ¡Ra-ta-ta ta - ta! A pa-re - cie ron Ra-ta-ta-ta-
O e a
o e a



A COCHABAMBA ME VOY

Son guaracha

A Cochabamba me voy,
a Cochabamba señores,
cantarán los ruiseñores,
a Cochabamba me voy
¡Inti!

Inti p'allá, [Coro] Coco eco
Inti p'acá, Coco eco
Inti pa'l norte, Coco eco
nti pa'l *West*, Coco eco
cuidado con la CIA, Coco eco
que vienen los gusanos. Coco eco
No maten a Regis Coco eco
y vámonos hermanos. Coco eco

[Coro]
¡Ratatatatá! Se les perd eron.
¡Ratatatatá! Aparecieron.
¡Ratatatatá! Era ment ra
que se acabaron las guerrillas
¡Saip ca tu sangre negro!

A Cochabamba me voy...

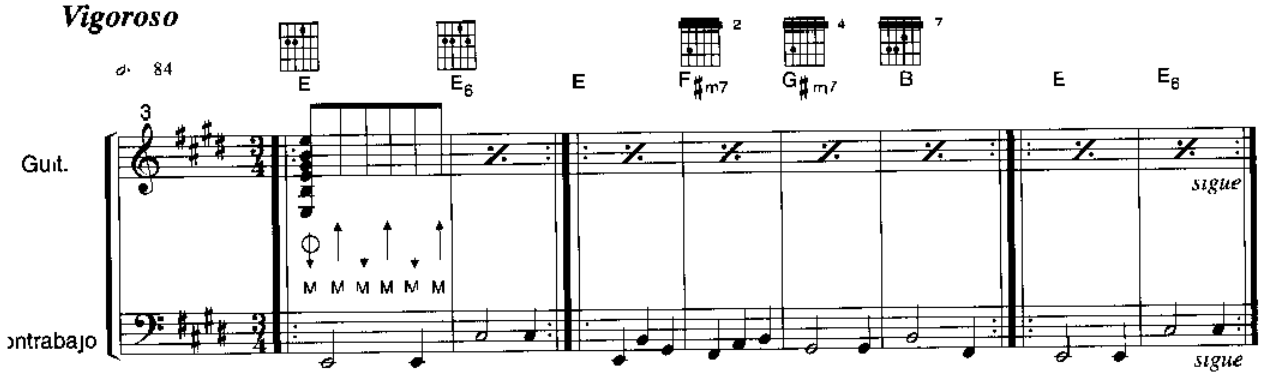
EL MARTILLO*

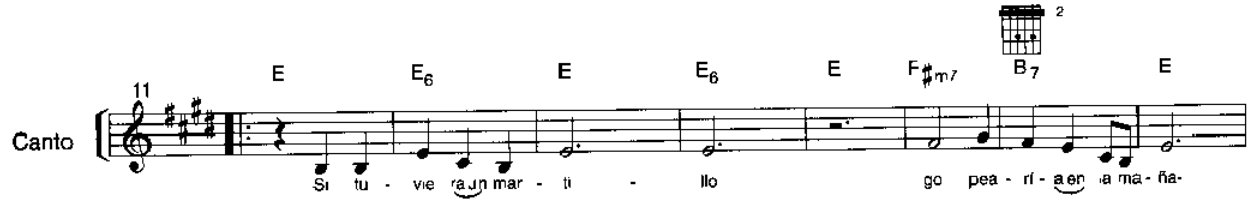
Lee Hays - Pete Seeger (1949)
Adaptación y arreglo: Victor Jara (1969)

Libre, a capella

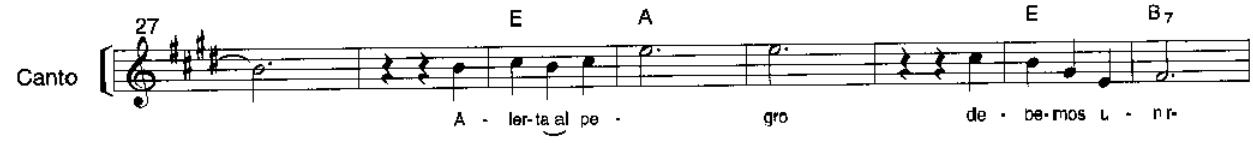


Vigoroso











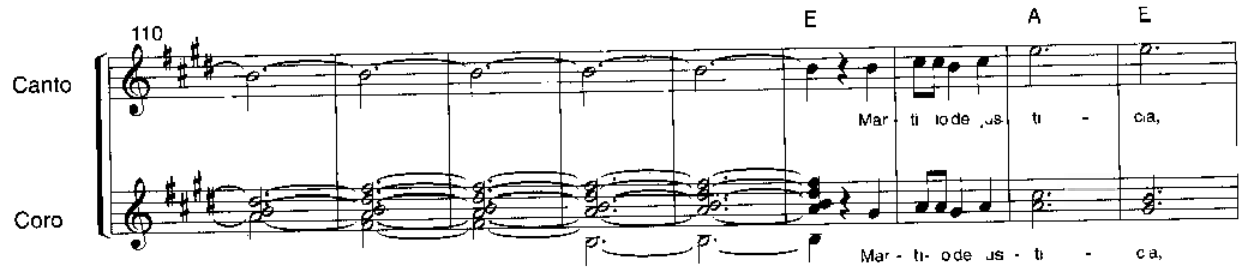


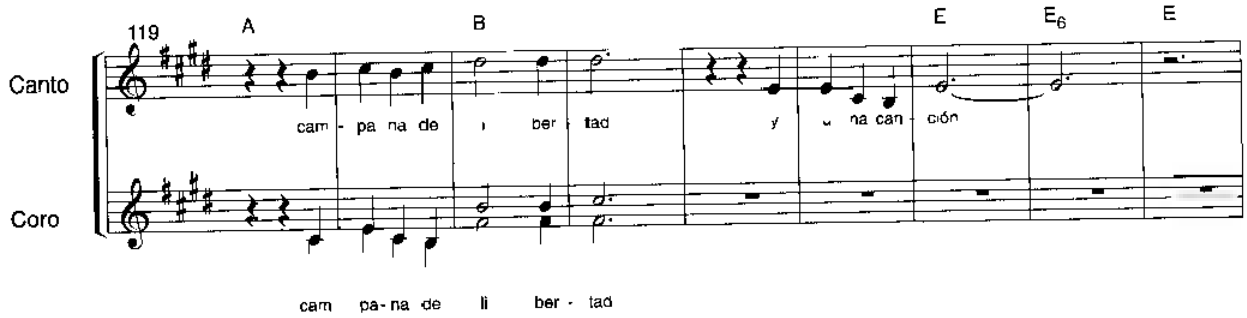
* Sonido real en FaM (usar cejilla en 1er espacio), versión de Víctor Jara y Quilapayún 1969

© 1969 Victor Jara


F♯m7 B7 E E6 E A
51
Canto
can - ta - ri - a en a ma - ña na, can - ta ri a en a no - che, por to - do e pa-
Coro
can - ta - r - a en a ma - ña - na, no che
B7 E A E B7
61
Canto
s A - ler - ta a pe - li - gro de - be - mos u - nir nos
Coro
A er ta a pe li gro
E A E F♯m7 E
71
Canto
pa - ra de fen - der la paz
Coro
pa pa pa pa la paz
F♯m7 G♯m7 B E F♯m7 G♯m7 B E E6 E E6
81
Gu t.
rasgueo
E E6 E E6 E
92
Canto
Aho - ra ten - go un mar - ti - o y ten go u - na cam pa na y
Coro
Aho ra ten - go un mar - t - lo y ten - go u na cam - pa-

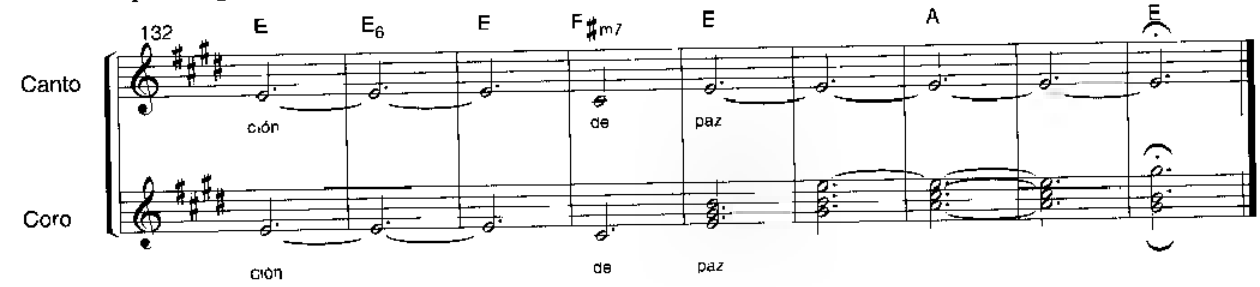








A tiempo con guitarra





EL MARTILLO

Canción de Lee Hays y Pete Seeger (1949)
Adaptación en español de Víctor Jara (1969)

Si tuviera un martillo
golpearía en la mañana,
golpearía en la noche
por todo el país.
Alerta al peligro
debemos unirnos
para defender
la paz.

Si tuviera una campana
tocaría en la mañana,
tocaría en la noche,
por todo el país.
Alerta al peligro
debemos unirnos
para defender
la paz.

Si tuviera una canción
cantaría en la mañana,
cantaría en la noche,
por todo el país.
Alerta al peligro
debemos unirnos
para defender
la paz.

Ahora tengo un martillo
y tengo una campana
y tengo una canción que cantar
por todo el país.
Martillo de justicia,
campana de libertad
y una canción
de paz.

Oh hermano, oh hermano
y una canción de paz.

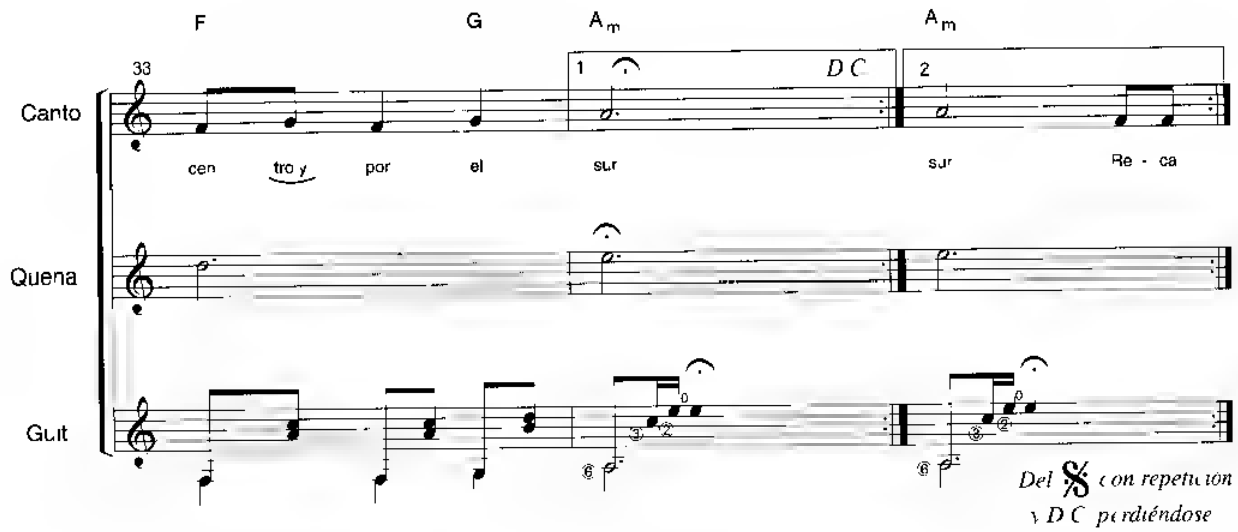
A LUIS EMILIO RECABARREN

Víctor Jara



© 970 victor jara


A4 Am C7+/G C7+ E F G Dm A E7
17
Canto
Guit
mar ti lo de los mi - ne - ros, a ra - do del la - bra-
Tiempo I
Am E A4 Am F G F G F G
21
dor Re ca - ba rren, Luis E - mi lio Re - ca ba-
Am G F G F G Am F
25
rren sin - pie - men - te doy las gra - cias por tu luz Con el
Guit.
G F G F G Am G F G
29
vien to con el vien to de la pam pa, tu voz so - pla por el
Quena



A LUIS EMILIO RECABARREN

Pongo en tus manos abiertas
mi guitarra de cantor
martillo de los mineros,
arado de abracador.

Recabarren,
Luis Emilio Recabarren,
simplemente
doy las gracias por tu luz
Con el viento
con el viento de la pampa
tu voz sopla
por el centro y por el sur.

Árbol de tanta esperanza,
nac ste en med o del so
tu fruto madura y canta
hac.a la l berac ón.

Recabarren,
Luis Emilio Recabarren,
simplemente
doy las gracias por tu luz.
Con el viento,
con el viento de la pampa,
tu voz sopla
por el centro y por el sur

PREGUNTAS POR PUERTO MONTT



© 1970 Víctor Jara


Dm Dm A7 Dm
20
1
2
Canto
ber ber qué mu nó sin sa - ber
Guit
Decidido
Gm
24
F
Canto
Mu - nó sin sa - ber por qué e a en - b - a ban el
M P P M P P
Guit
sigue
28
Dm A7
Canto
pe cho lu - chan do por el de re-cho de un sue - lo pa ra vi-
32
Dm F Dm F
Canto
vir ¡Ay que ser más in fe - liz el que man - dó a dis - pa-
36
Dm A7 Dm F
Canto
rar sa - bien do có - mo e - vi - tar u na ma - tan - za tan
40
Dm F Dm Dm Dm
Canto
vil ¡Puer to Montt oh Puer-to Montt! ¡Puer-to Montt oh Puer-to Montt! ¡Puer-to
45
A7 Dm F Dm A7 Dm
Canto
Montt, oh Puer to Montt Puer-to Montt oh Puer to Montt!
al 𝄋



PREGUNTAS POR PUERTO MONTT

Muy bien, voy a preguntar
por ti, por ti, por aquel,
por ti que quedaste so o
y el que murió sin saber.

Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho,
luchando por el derecho
de un suelo para vivir.
¡Ay! que ser más infeliz,
el que mandó a disparar,
sabiendo como evitar
una matanza tan vil.

¡Puerto Montt oh Puerto Montt!
¡Puerto Montt oh Puerto Montt!
¡Puerto Montt oh Puerto Montt!
¡Puerto Montt oh Puerto Montt!

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

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

¡Puerto Montt oh Puerto Montt!
¡Puerto Montt oh Puerto Montt!
¡Puerto Montt oh Puerto Montt!
¡Puerto Montt oh Puerto Montt!

PLEGARIA A UN LABRADOR*

Víctor Jara



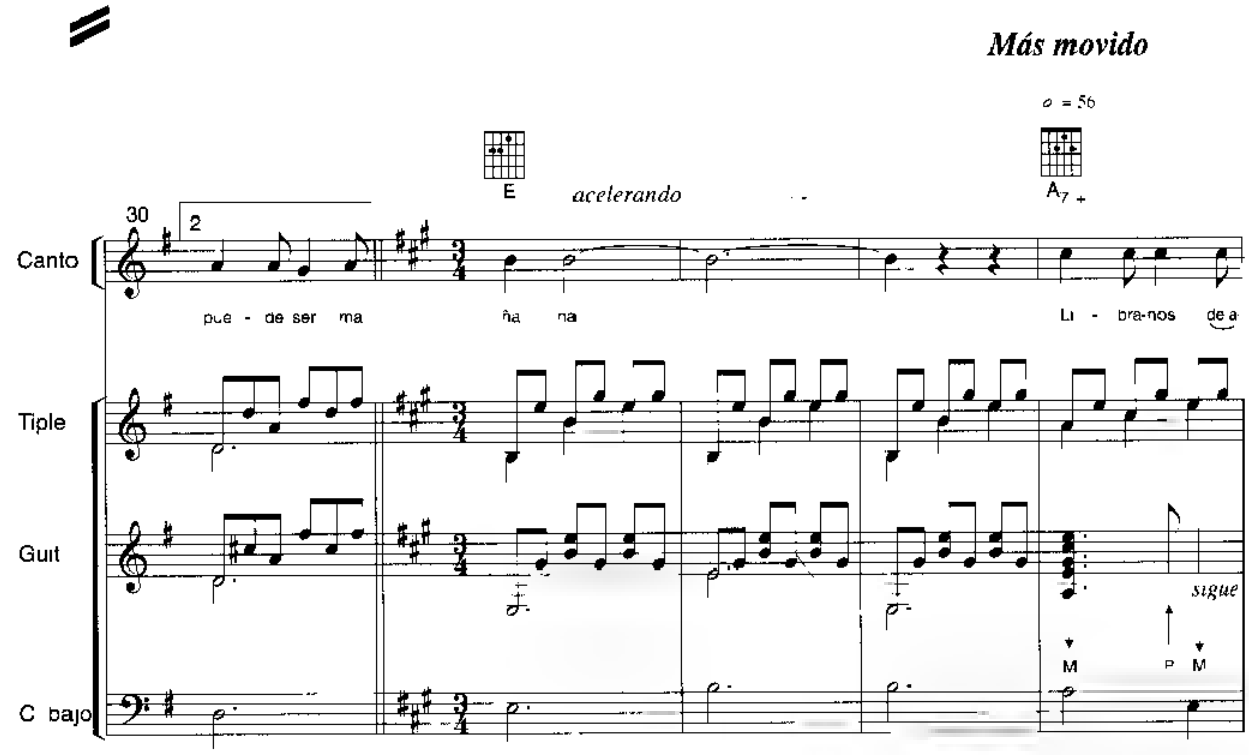
* Versión de Víctor Jara e Intiman 97

© 1970 Víctor Jara


15
Am
Em
Canto
de don - de vie - ne el vien - to el so· y e· a - gua
Tip e
Guit
C bajo


20
D7+
Em
Canto
Tu que ma ne - as el cur so de os rí - os
Tple
Guit
C. bajo


D7 +
Em
25
1
Canto
tu que sem - bras - te el vue o de tu a - ma
Tiple
Guit
C. bajo


Más movido
♩ = 56
E
acelerando
A7 +
30
2
Canto
pue - de ser ma ña na
Li - bra-nos de a
Tiple
Guit
sigue
M
P
M
C bajo


35
E
D
Canto
que que nos do mi na en a m se - - - - ria,
Tiple
C. bajo
40
E
D
A7+
Canto
trae - nos tu rei - no de jus ti - cia
Tiple
C. bajo
45
E
D
E
D
Canto
el gual - dad
Tiple
C. bajo


G
D
A7+
E
G
50
Canto
So - pla co - mo el vien - to la flor de la que - bra da, m - pia co mo el
Tiple
sigue
M P M
C. bajo
Enérgico y Veloz
D
A7+
♩. = 76
E
55
Canto
fue go el ca ñón de mi fu s
Guit
Tiple y
sigue
M M M M M
C. bajo
A7+
E
D
E
61
Canto
Há ga se por fin tu vo-lun - tad a - quí en la tie rra
C bajo
D
A7+
E
D
68
Canto
da nos tu fuer - za y tu va - or al com - ba tir
C bajo


75
E
D
G
D
A7+
E
G
Canto
Sopla como el viento a flor de la quebrada
impia como el
C. bajo
82
84
D
A7+
E
Em
Canto
fuego el cañón de mi fus
C bajo
89
Am
Canto
le ván ta te y mi ra te
C. bajo
96
Em
Am
Canto
las manos para crecer
C. bajo


103
Am
D7+
Canto
es - tre cha - la a tu her ma - no un tos - re-mos
C. bajo
111
Em
D7+
4
Canto
u - n dos en la san - gre, a ho ra y en la ho ra
C. bajo
119
E
D
E
Canto
de nues - tra muer - te a - mén A mén
C. bajo
127
D
E
Canto
A mén
C bajo



PLEGARIA A UN LABRADOR

Levántate
y mira la montaña,
de donde viene
el viento, el so y el agua.
Tú que manejas
el curso de los ríos,
tú que sembraste
el vuelo de tu alma.

Levántate
y mírate las manos,
para crecer
estréchala a tu hermano.
juntos iremos
unidos en la sangre,
hoy es el tiempo
que puede ser mañana

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.

Sopla como el viento
la flor de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.

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.
Amén.
Amén

3

CANTO LIBRE

La pala
Angelita Huenumán
Caminando, caminando
¿Quién mató a Carmencita?
Canto libre

LA PALA

Víctor Jara

Enérgico



© 1972 Víctor Jara


30
Guit
E A E D E A E A E A E m
P I P M P M
36
Canto
Gu t
B m
F♯ m
E A
Llé va-los por los ca mi nos.
41
Canto
Gu t
G
E E
co E tra-ba o hay que cu - dar
46
Canto
Guit
E m B m F♯ m
E Llé - va los por los ca-mi
Final
51
Canto
Guit
E A E G A E A
nos. le-grí-a de sem brar
D C al ⊕ y
salta al Final



LA PALA

Me entregaron una pa a
que la cuidara pa' mí,
que nunca la abandonara
pa' que la t erra regara,
despacito, despacito.

Y cuando más mocetón
me entregaron un arado,
que o empu¸ara con fuerza
pa´que gritara la tierra,
despac to, despac to.

Llévalos por ,os caminos
como evas tu destino.
El trabajo hay que cu dar,
ellos te darán el pan
Llévalos por los cam.nos.

Enyugado por os años,
m cuero ya no da más,
todo lo trabajao,
to to me lo nan quitao,
despac to, despacito

Malhaya la vida oscura
que'e tenío que llevar,
pero ne v sto que la noche
ha comenzao a aciarar,
despacito, despacito.

S gue abriendo en ,os caminos
el surco de tu destino.
La a egría de sembrar
no te a pueden quitar,
a alegría de sembrar
es tuya, de nadie más.

ANGELITA HUENUMAN

Víctor Jara



© 97 victor_jara


Dm7 FC Dm7 FC Dm7 F
19
Canto
bo - ta el vien to del mar don de la tu via cri a os
Guit I
Guit II
Dm7 F Dm7 F C9
25
Canto
mus gos vi ve An - ge - ta Hue - nu mán
Guit. I
Gu t II
Dm7 FC
30
Canto
En tre el ma-
Guit I
Guit II
D C al Fin



ANGELITA HUENUMAN

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

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

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

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

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

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

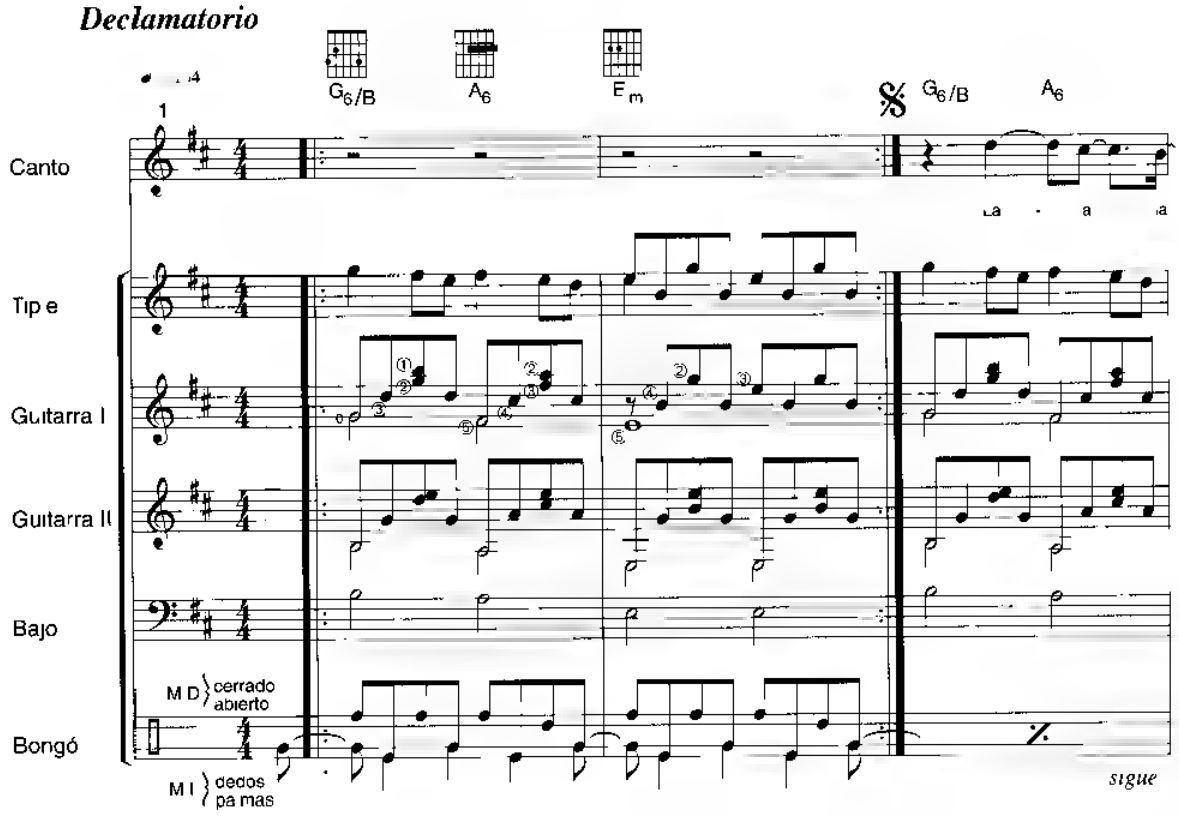
Después de meses de trabajo
el chamal busca comprador,
y como pájaro enjaulado
canta para el mejor postor.

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

CAMINANDO, CAMINANDO

Víctor Jara

Declamatorio





© 972 Víctor ara


Em
8
Tiple
Guit I
Gu t. II
Bajo
12
G6/B
A6
Em
Canto
Ca - m - nan do. ca - m nan do. voy bus
Tple
Guit. I
Guit. I.
Bajo
16
G6 B
A6
Em
C
D
Em
Canto
can - do li ber - tad o - ja - lá en cuen - tre ca m - no pa ra
Tiple
Guit. I
Guit. II
Bajo


C D Em G6/B A6 Em
20
Canto
se - guir ca m nan do o - ja là en cuen - tre ca - mi no pa ra
Tiple
Guit I
Gu t II
Bajo


C D Em Em C D
24
1, 2
3
Canto
se gu r ca-mi - nan do nan - do ca m nan - do ca mi
Tiple
Guit I
Guit II
Bajo



CAMINANDO CAMINANDO

Caminando, cam nando,
voy buscando libertad,
ojalá encuentre camino
para seguir caminando.

Es difícil encontrar
en la sombra claridad,
cuando el sol que nos alumbra
descolora la verdad.

Cuánto tiempo estoy llegando,
desde cuándo me habré ido,
cuánto tiempo caminando,
desde cuándo cam nando.

Caminando, caminando,
caminando, cam nando.

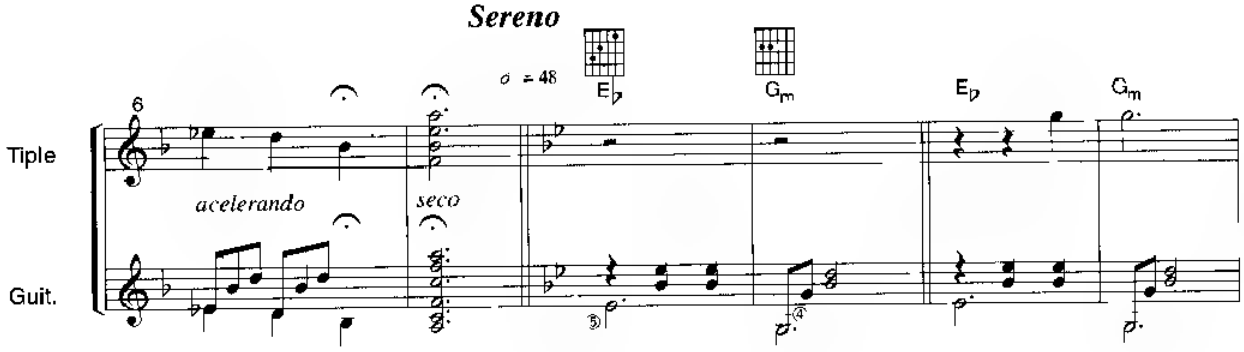
¿QUIEN MATO A CARMENCITA?

Víctor Jara

Libre y expresivo



Sereno





* Forma AABB AABB AC AABB ACC Coda

© 973 Víctor Jara


Cm7
Gm7
Eb
Gm
16
1
2
Canto
Tiple
Guit.
Tem
A
F6
20
B
Gm
4
F6
Canto
Tiple
Guit
le - os ge m - dos de pe - rros y bo - c nas
Gm
F6
F6
B' F6
24
1
2
3
Canto
Tiple
Guit
El
A-
Des- ium-
al
Gm
C7/E
Bb/D
C7
6
28
Canto
Tiple
Guit.
bra - ban sus o - os os f do os del di a


32
B♭ D
C7/6
C7+
Gm7
Canto
Tple
Guit.
36
C E♭7+ B♭
yó
Canto
Tiple
Guit
42
G9
Canto
Car - men - ci - ta mu ró
T ple
Gu t.


48
E_{b7+} B_b
A_b
Canto
Tiple
Guit.
En sus sie - nes la ro - sa san gró
54
Canto
Tiple
Guit
Par tió a en - con trar su - t - ma l - lu-
ultima vez a Coda
G_{m7}
60
Canto
sión
Tip e
Gu t.



¿QUIEN MATO A CARMENCITA?

Con su mejor vestido
bien planchado, iba.
Temblando de ansiedad
sus lágrimas corrían.
A lo lejos gemidos
de perros y bocinas.
El parque estaba oscuro
y la ciudad dormía.

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

Los fríos traficantes
de sueños en revistas,
que de la juventud
engordan y profitan;
torcieron sus anhelos
y le dieron mentira,
la dicha embotellada,
amor y fantasía.
Apenas quince años
y su vida marchita.

Huyó.
Carmencita murió.
En sus sienes la rosa sangró.
Partió a encontrar su última ilusión.

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

Su mundo era aquel,
aquel del barrio Pila,
de calles aplastadas
llenas de gritería.
Su casa estrecha y baja,
ayudar en la cocina.
Mientras agonizaba,
otros enriquecían.
Los diarios comentaron:
causa desconocida.

Huyó.
Carmencita murió.
En sus sienes la rosa sangró.
Partió a encontrar su última ilusión.



CANTO LIBRE

Víctor Jara

Declamatorio



© 973 víctor jara


20
Quenas
Tip e
Guitarra
25
Quenas
Tiple
Gu tarra
30
Quenas
Tip e
Guitarra
Rítmico
34
D
A
E
D
A
E
D
A
E
D
A
Tiple
M
Guitarra
Caja
sigue esquema rítmico
de compases 35 y 36
sigue esquema rítmico
de compases 35 y 36


38
E D A E D A E D A
Canto
M can- to es un can-to li bre que se que re re - ga - ar
Mi can to es un can- to
Caja
sigue
41
E D A E D A E D A
Canto
a quien le es tre che su ma no a quien que ra dis - pa-
li bre
44
E D A E D A E D A E D A
Canto
rar
Mi can - to es un can - to li bre
48
sigue esquema E D A
Canto
Mi can - to es u na ca-
Mi can- to es u na ca - de - na - Mi can- to es u na ca - de na
Mi can to es u-na ca de na
Mi can to es u-na ca de - na
51
Canto
de - na sin co-mien zo ni fi - na.


69
Canto
S - ga - mos can - tan - do un - tos a to da a hu ma n dad
Si ga mos can - tan - do jun - tos a to - da la hu ma ni dad
Si ga mos can - tan do jun - tos a to - da a hu - ma n dad
72
Canto
si ga mos can - tan do jun - tos
a to da la hu ma n
a to - da la hu - ma n
75
Canto
que e can - to es una pa lo ma que vue a pa ra en - con -
dad
dad



Improvisación colectiva basada en el mismo patrón rítmico armónico durante 25 compaces y perdiéndose

CANTO LIBRE

El verso es una paloma
que busca donde anidar,
estalla y abre sus alas
para volar y volar.

Mi canto es un canto libre
que se quiere regalar
a quien estreche su mano,
a quien quiera disparar.

Mi canto es una cadena
sin comienzo ni final,
y en cada eslabón se encuentra
el canto de los demás.

Sigamos cantando juntos
a toda la humanidad,
que el canto es una paloma
que vuela para alcanzar,
estalla y abre sus alas
para volar y volar.

Mi canto es un canto libre.

4

EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ

El derecho de vivir en paz
Abre la ventana
El niño yuntero
Vamos por ancho camino
A Cuba
Las casitas del barrio alto
El alma llena de banderas
Ni chicha ni limoná
Brigada Ramona Parra
Muchachas del Telar



EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ

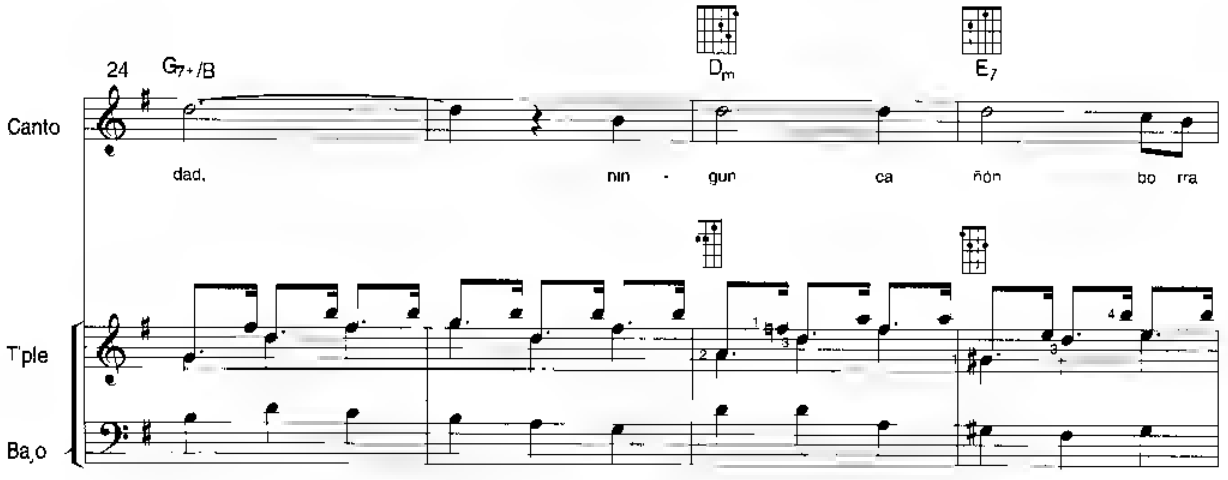
Víctor Jara

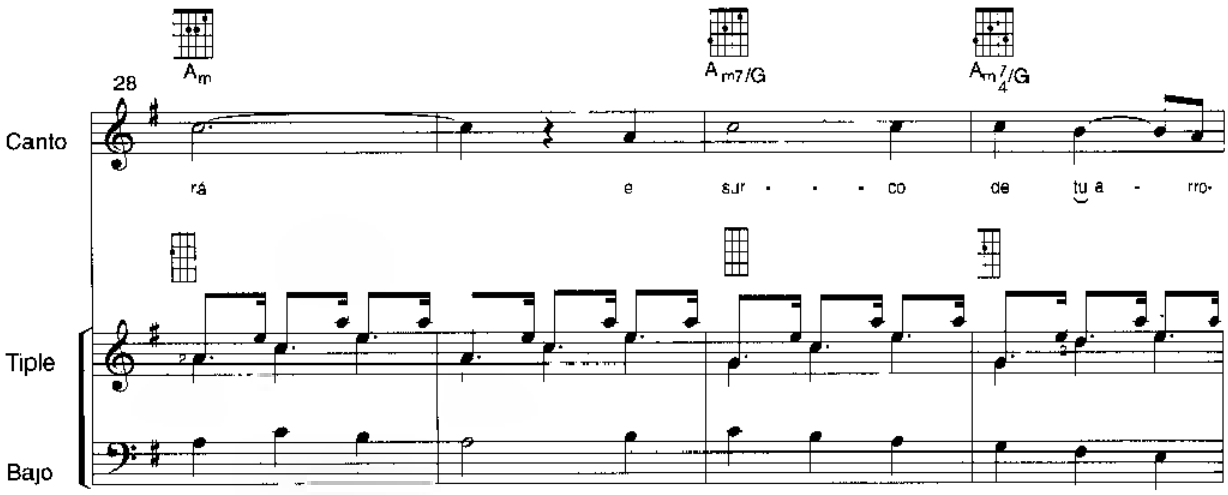


© 972 Víctor Jara

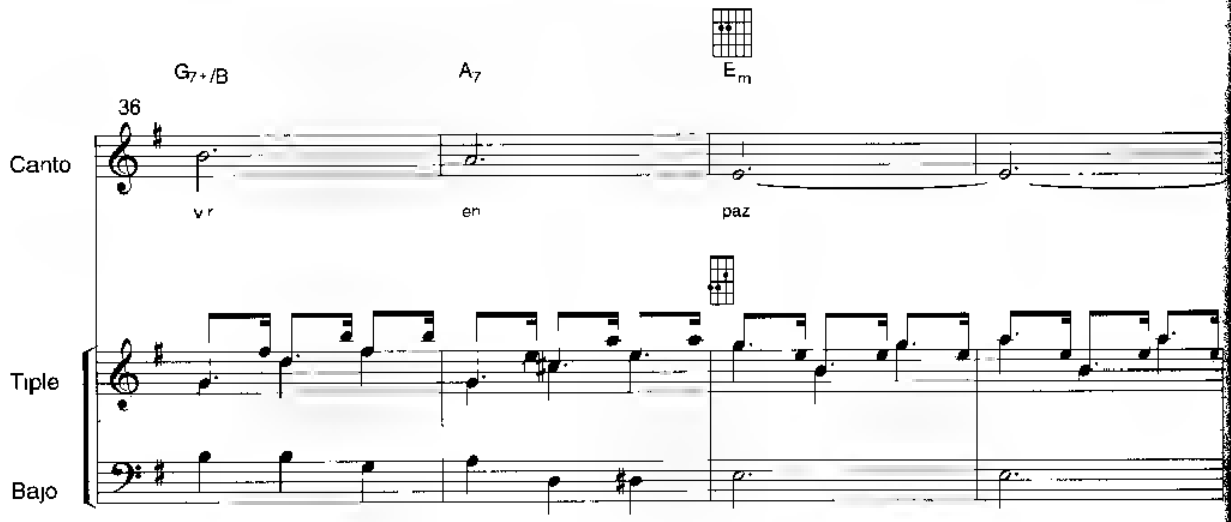

16
G7+/B
G6
A7
Canto
Mnh,
que go pe - - a de Viet-
Tiple
Bajo


20
G6
A7
C
Canto
nam a to da ah - ma ni
Tiple
Bajo


24
G7+/B
Dm
E7
Canto
dad, nin - gun ca ñón bo rra
Tiple
Bajo


Am
Am7/G
Am7/G
28
Canto
rá
e
sur - - - co
de
tu a - rro-
Tiple
Bajo


G7+
G6
A7
32
Canto
za
E
de
re - cho
de
vi-
Tiple
Bajo


G7+/B
A7
Em
36
Canto
vir
en
paz
Tiple
Bajo



EL DERECHO DE VIVIR EN PAZ

El derecho de vivir,
poeta Ho Chi Minh,
que golpea de Vietnam
a toda la humanidad,
ningún cañón borrará
el surco de tu arrozal.
El derecho de vivir en paz.

Indochina es el lugar,
más allá del ancho mar
donde revientan la flor
con genocidio y napalm.
La luna es una explosión
que funde todo el clamor.
El derecho de vivir en paz.

Tío Ho, nuestra canción
es fuego de puro amor,
es paloma, palomar,
olivo del olivar,
es el canto universal,
cadena que hará triunfar
el derecho de vivir en paz.

ABRE LA VENTANA*

Víctor Jara



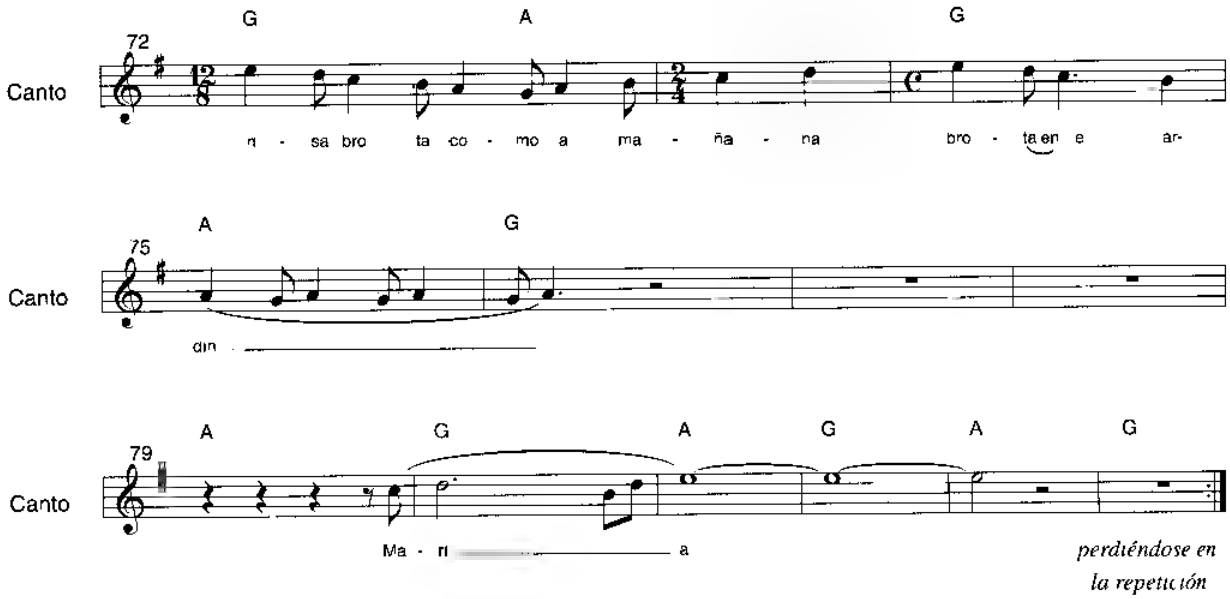
* Versión de Víctor Jara y Los Blops '97

© 97 Víctor Jara


D
Am7
D
Am7
20
Canto
Guit I
a - bre la ven ta na
D
Am7
D
Em
24
Canto
Guit. I
y de ja que el sol a lum - bre por
Am7
D
28
Canto
Guit I
to - dos los rn - co nes de tu ca-
Em
32
1
Canto
Guit. I
Guit II
sa


Valseado
♩ = 60
35
2
Dm
D6
Canto
Ma - Ma - ri
Guit I
Guit II
Dm Em Dm Em Dm
2a vez salta a ⊖
39
a ya ves no bas ta na
D7 Dm D7 Dm D7
44
cer cre cer a mar pa - ra en - con - trar a
Dm Em Em/D Em/C♯ Em/C
49
te li ci dad Pa


D7 Dm D7 Dm Em
54
Canto
o jos se le nan de luz y tus ma nos de mel tus
Guit. I
Guit. II
Dm Em Dm Em Dm
59
Canto
ma - nos de mel, tus ma - nos de miel Ma-
Gu t. I
Guit II
Tiempo I
G A G A
64
Canto
r - - - - a
Guit. I
sigue
Guit II
sigue
G A (G - A) A
68
1
2
Canto
Interludio instrumental de 20 compases
Tu
al 𝄋 con alzar



ABRE LA VENTANA

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

María,
mira hacia afuera,
nuestra vida no ha sido hecha
para rodearla de sombras y tristeza.

María, ya ves,
no basta nacer,
crecer, amar
para encontrar
la felicidad.

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

Tu risa brota
como la mañana brota en el jardín.
María....

EL NIÑO YUNTERO

Texto: Miguel Hernández
Música: Víctor Jara



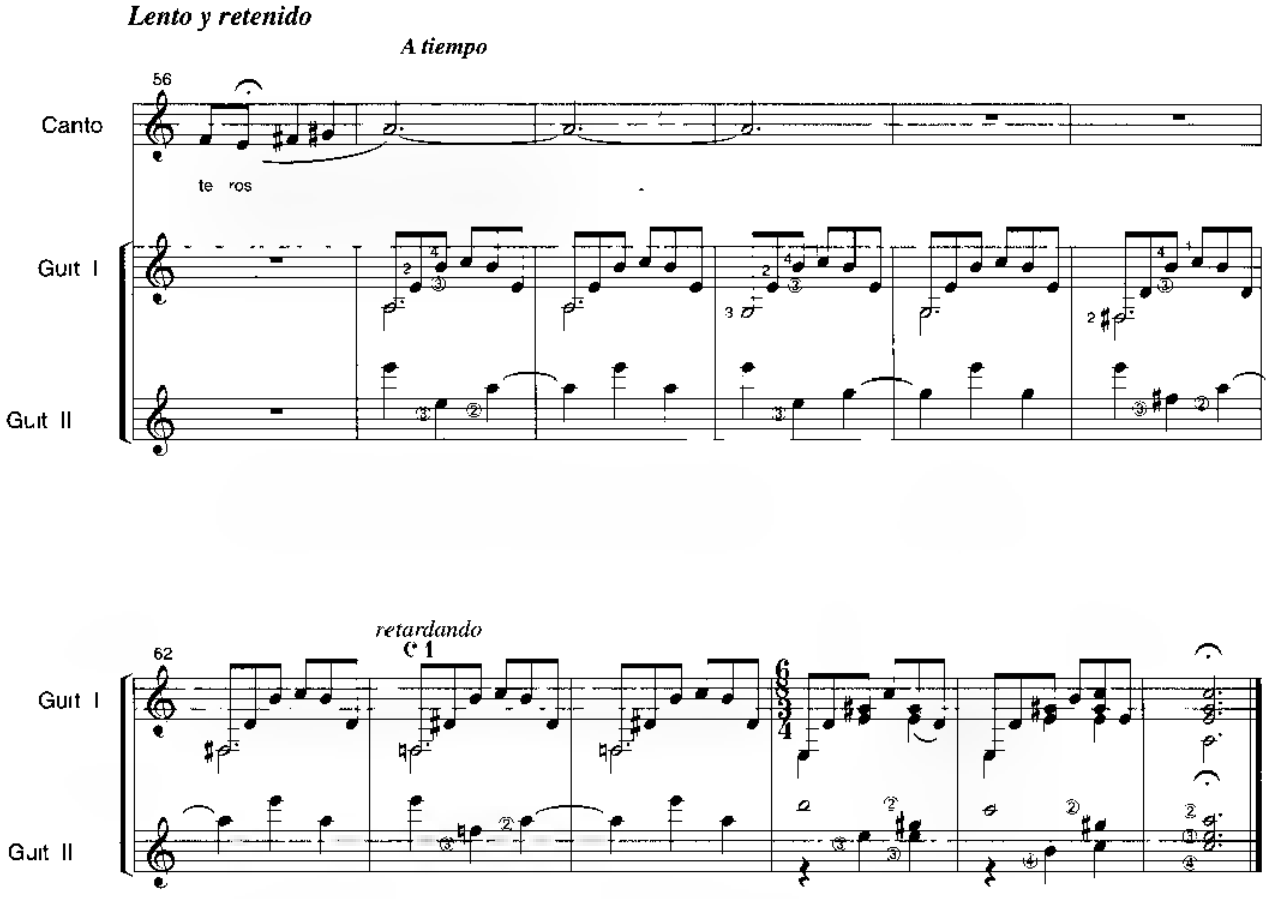
© 973 victor.com


E7
Am
F7+
Dm6/F
E7 4
21
Canto
Guit. I
más hu - mi a - do que be o.
E7
Dm6/F
B7 5d F
E7
Dm
26
Canto
Guit. I
con e cue llo per - se gu
Am
Am/G
D7 F♯
Dm6 B
D°7
31
Canto
Guit. I
do
por el yu go pa ra el
E7
A7
C♯ B♭
Dm
36
Canto
Guit. I
cue - llo
Con - tar sus a - ños no sa - be



1ª vez del 𝄋 sin repetición

2ª vez del 𝄋 al ⊕ y del 𝄋 a la Coda



EL NIÑO YUNTERO

Poema de Miguel Hernández

Carne de yugo ha nacido,
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello.

Empieza a vivir y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza
de su madre con la yunta.

Contar sus años no sabe
y ya sabe que el sudor
es una corona grave
de sal para el labrador.

Me duele este niño hambriento
como una grandiosa espina
y su vivir cenciento
revuelve mi alma de encina.

Estribillo

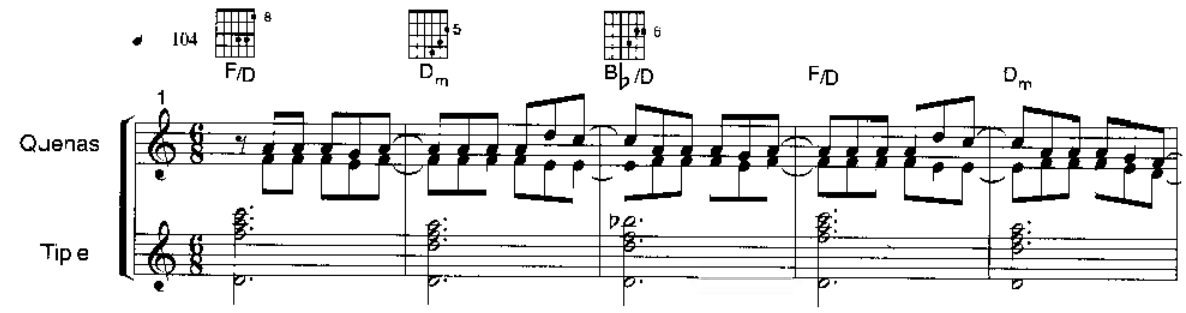
¿Quién salvará este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?

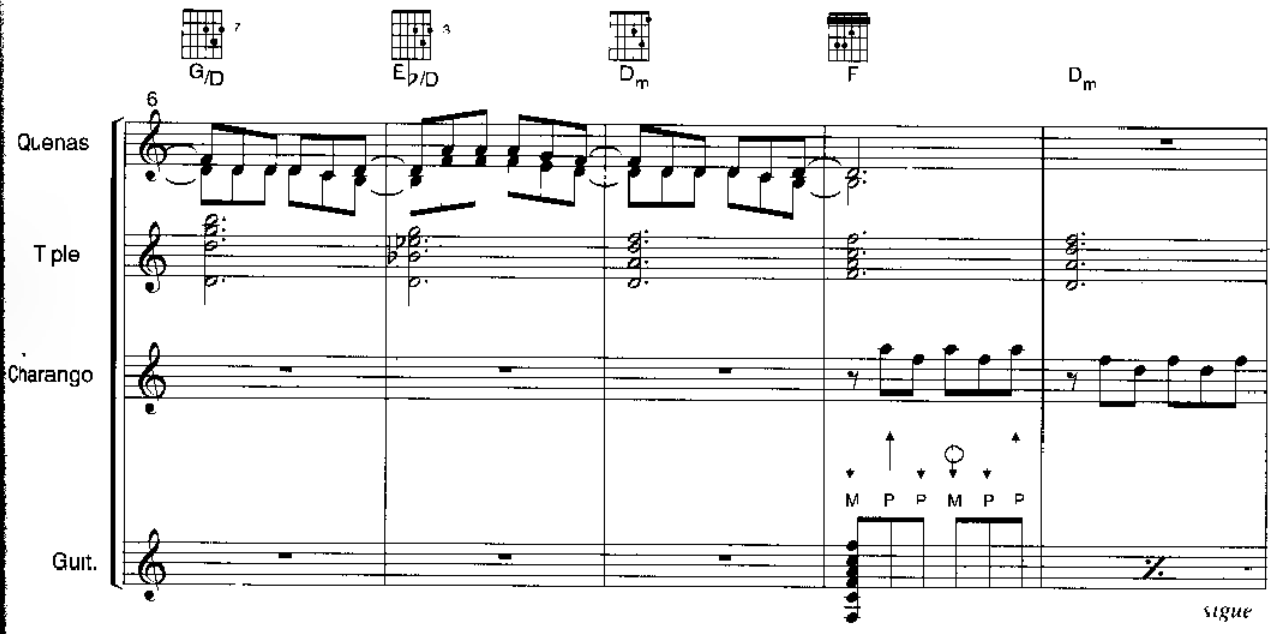
Que salga del corazón
de los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros.

VAMOS POR ANCHO CAMINO

Texto: Víctor Jara
Música: Celso Garrido-Lecca

Galopante y con brío

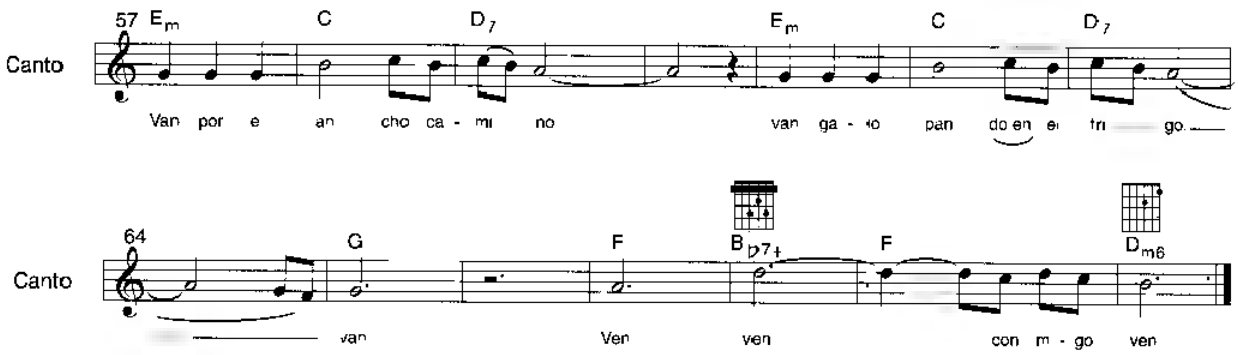






© 913 Víctor Jara


18
Dm F Dm Em C D7
Canto
ven con mi go ven va mos por an cho ca mi no
Tiple
M P P M P P
Charango
25
Em C D7 G Dm
1 2
Canto
na - ce rá un nue vo des ti no ven
Tiple
sigue
32
F Bb Gm F Bb
Canto
E o - dio que - dó a - trás no vue vas nun - ca
38
Gm C G A7
Canto
s que ha - cia e mar Tu can to es r - o so y vien to
44
C D7 Gm Dm F
Canto
pa a ro que a - nun cia la paz A-
50
Dm F Dm F Dm F Dm
Canto
mi go tu ho va Her ma no tu ma-dre va



VAMOS POR ANCHO CAMINO

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

Ven, ven, conmigo ven,
ven, ven, conm go ven,
al corazón de la t erra,
germinaremos con ella,
ven.

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

Amigo, tu hijo va.
Hermano, tu madre va.
Van por el ancho camino
van galopando en el trigo,
van.

Ven, ven, conmigo ven,
ven, ven, conmigo ven.
Llegó a nora del v ento
reventando los s lencios,
ven.

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

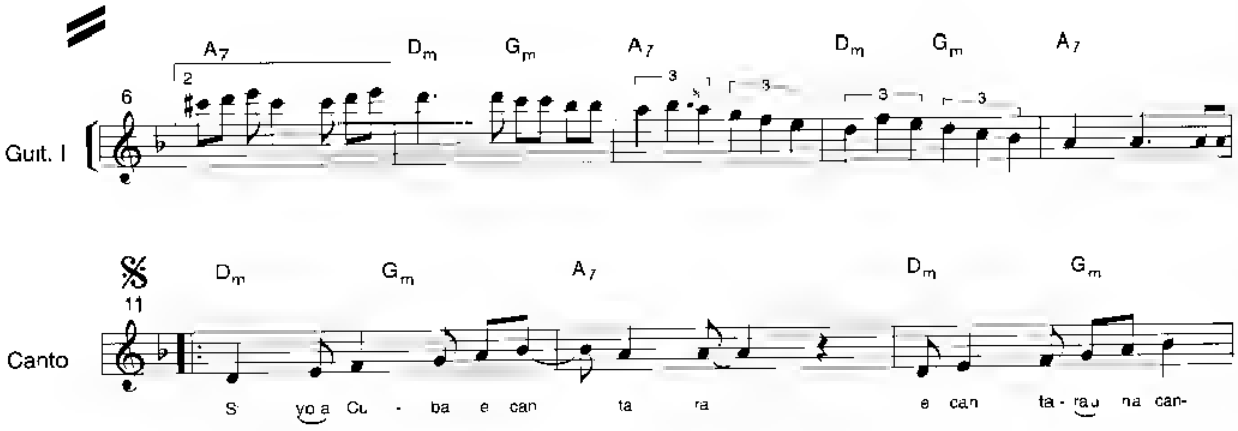
Ven, conmigo ven,
ven, ven, conm go ven,
Ven conm go ven,
ven, ven, conm.go ven.

A CUBA

Guajira - Son

Víctor Jara





© 913 Víctor Jara


A7 Dm Gm A7 Dm Gm
14
Canto
ción tendría que ser un son, un son revolucionario,
A7 Dm Gm A7 Dm Gm
18
Canto
ro, pie con pie, mano con mano, corazón a corazón
A7 A7 Dm Gm
22
1 2
Canto
pio Comandante compa-
A7 Dm Gm A7
Alegre
25
Canto
ñero va tu revolución! Si quieres cono
a capella
D
28
Coro
Canto
cer a Martí y a Fidel, A Cuba a Cuba a Cubaré Si quiere cono
Guit I
C Bajo
M P P
sigue
sigue
A7 D
32
Gu t. I
A7
36
Guit I



D C 4 primeros compases sin guitarra I y salto al 𝄋 *pertiendose en el Tiempo II*

A CUBA

Guajira - Son

Si yo a Cuba le cantara,
le cantara una canción,
tendría que ser un son,
un son revolucionario,
pie con pie, mano con mano,
corazón a corazón,
corazón a corazón,
pie con pie, mano con mano,
como se le habla a un hermano,
si me quieres, aquí estoy
¿qué más te puedo ofrecer
sino continuar tu ejemplo?
Comandante, compañero,
¡Viva tu revolución!

[Coro]
Si quieres conocer a Martí y a Fidel,
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
si quieres conocer los caminos del Che,
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
si quieres tomar ron pero sin Coca Cola,
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
si quieres trabajar en la caña de azúcar
A Cuba a Cuba, a Cuba iré
en un barquito se va el vaivén,
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
si quieres conocer a Martí y a Fidel,
A Cuba, a Cuba a Cuba iré

Si yo a Cuba le cantara,
le cantara una canción,
tendría que ser un son,
un son revolucionario,
pie con pie, mano con mano,
corazón a corazón.
Como yo no toco el son
pero toco la guitarra,
que está justo en la batalla
de nuestra revolución,
será lo mismo que el son
que hizo bailar a los gringos,
pero no somos guajiros,
nuestra sierra es la elección.

[Coro]
Si quieres conocer a Martí y a Fidel,
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
si quieres conocer los caminos del Che
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
si quieres tomar ron pero sin Coca Cola,
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
si quieres trabajar en la caña de azúcar,
A Cuba, a Cuba, a Cuba iré
en un barquito se va el vaivén
A Cuba a Cuba, a Cuba iré
si quieres conocer a Martí y a Fidel
A Cuba a Cuba, a Cuba iré



LAS CASITAS DEL BARRIO ALTO

Vals

Malvina Reynolds

Adaptación y arreglo de Víctor Jara, 1971

Lúdico



© 972 victor ora

LAS CASITAS DEL BARRIO ALTO

Letra basada en *Little boxes*, canción de Malvina Reynolds.

Las casitas del barrio alto,
con rejas y antejardín,
una preciosa entrada de autos
esperando un Peugeot

Hay rosadas, verdecitas
blanquitas y celestitas,
las casitas del barrio alto
todas hechas con resipol.

Y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan,
van juntitos al supermarket
y todos tienen un televisor.

Hay dentistas, comerciantes,
latifundistas y traficantes,
abogados y rentistas
y todos visten polycron.

Juegan bridge, toman Martini dry
y los niños son rubiecitos,
y con otros rubiecitos
van juntitos al colegio high.

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

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

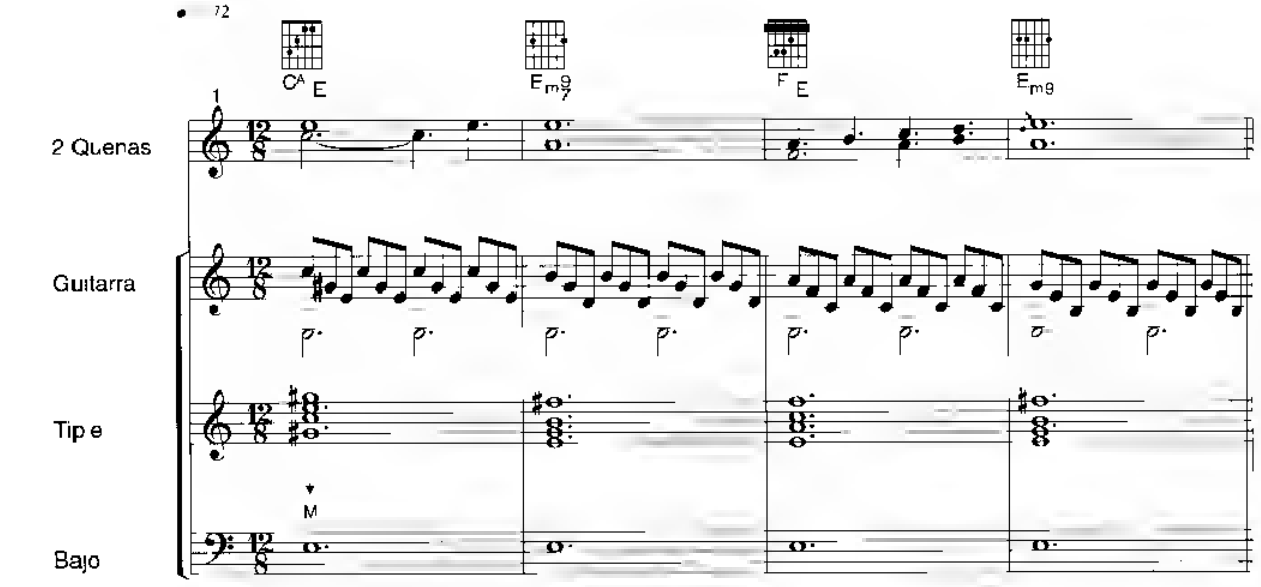
Y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan,
van juntitos al supermarket
y todos tienen un televisor.

Hay rosadas, verdecitas,
blanquitas y celestitas,
las casitas del barrio alto
todas hechas con resipol.

EL ALMA LLENA DE BANDERAS

Victor Jara

Elegía





© 973 Victor ara

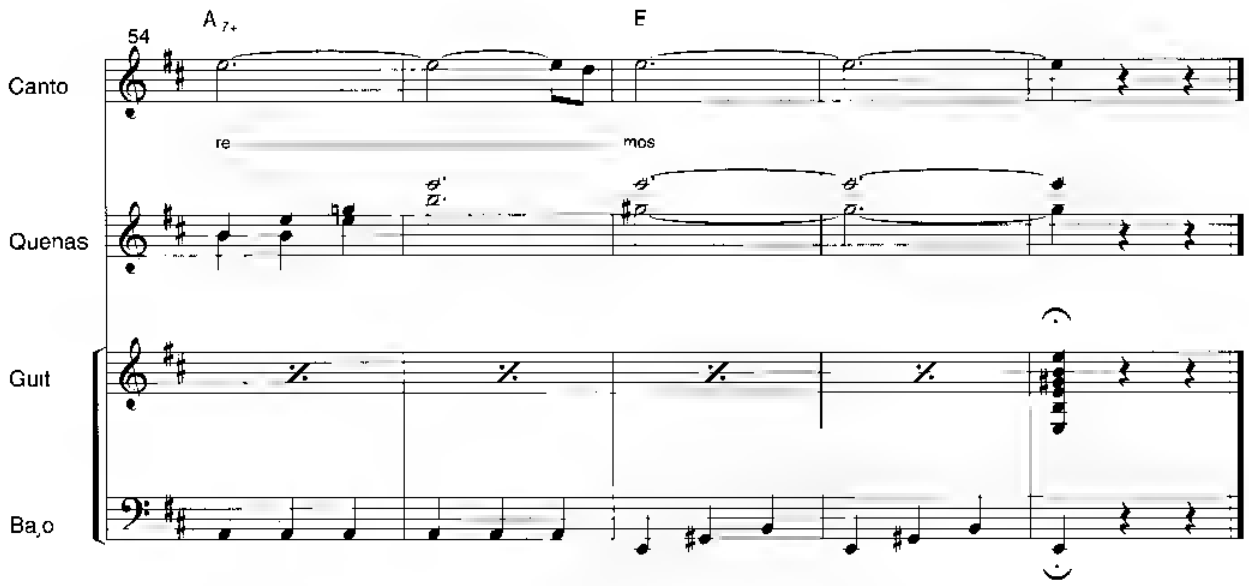

G7+
A7+
9
Quenas
Guit
Tple
Tiple
2a vez
Bajo
Em9
C A E
E 9 7
12
Canto
A - h de - ba - o de a te rra no es-tás
Quenas
Guit
Tip e
Tip e
2a vez
Bajo


F E
E9
CA E
15
Canto
dor mi do her má - no, com pa ñe ro
Tu co ra zón o ye bro - tar a pr ma
Guit
Tiple
Tiple 2a vez
Bajo
E 9/7
F/E
Em
18
1
Canto
ve - ra
que co - mo tu
so pan - do rá en los vien tos
A
Guit
Tiple
Tiple 2a vez
Bajo


Em
F E
Em
21
2
Canto
di a
y na ce rá
a flor de nue-vo
di-
Guit
Tiple
Bajo
E
Bm
2
G
3
24
Canto
a
A tus pies he-rr - dos lle-ga rán
as
Guit
Tiple
Bajo
crecíendo en intensidad
Bm
G
A 7+
27
Canto
ma nos del hu-m - de lle ga rán
sem bran
Guit.
Tiple
Bajo


Final
Em
Em
Em
30
1
2
Canto
Guit.
Tiple
Bajo
do
Tu
do
po
bres
A
del 𝄋 al 𝄌
sin repetir y salta al final
33
Bm
G
Canto
Gu t
Tiple
Bajo
qu
her ma
no a
qu
so bre
la
te
rra
el
sigue
sigue
M M M M M M
37
Bm
G
Canto
Ba,o
a - ma
se nos
e - na
de ban
de
ras
que a


A7+
Em
Bm
41
1
Canto
Quenas
Bajo
van zan
A - qui her - ma no a
Em
A7+
Em
A7+
45
2
Canto
Quenas
Bajo
van - zan con tra e me do a - van
Em
A7+
Em
A7+
Em
49
Canto
Quenas
Bajo
zan con tra e me do Ven-ce re mos! ¡Ven-ce



EL ALMA LLENA DE BANDERAS

Homenaje a Miguel Angel Aguilera

Ahí,
debajo de la tierra,
no estás dormido, hermano, compañero.
Tu corazón
oye brotar la primavera
que, como tú, soplando rá en los v entos.

Ahí,
enterrado cara al sol,
la nueva tierra cubre tu sem la,
la raíz
profunda se hundirá
y nacerá la flor del nuevo día.

A tus pies neridos llegarán
as manos del numilde, legarán
sembrando.
Tu muerte muchas vidas traerá
que nacia donde tú ibas marcharán
cantando.

A í,
donde se oculta el criminal,
tu nombre brinda a rico muchos nombres.
Él,
que quemó tus alas al vo ar,
no apagará e fuego de los pobres.

Aquí,
hermano, aquí sobre la tierra,
el a ma se nos llena de banderas
que avanzan.
Contra el miedo
avanzan,
contra e miedo.
¡Venceremos!
¡Venceremos!

NI CHICHA NI LIMONA

Parabienes

Agil

Víctor Jara



© 973 Victor Jara



D C 3 veces
y al Fin

NI CHICHA NI LIMONA

Parabienes

Arrímese más p'acá,
aquí donde el sol calienta,
si usté ya está acostumbrao
a andar dando volteretas
y ningún daño le hará
estar donde as papas queman.

Usté no es ná,
no es chicha ni limoná,
se lo pasa manoseando,
caramba zamba, su dignidad.

La fiesta ya ha comenzao
y la cosa está que arde.
Usté que era el más quedao,
se quiere adueñar del baile,
tota a os o fati os
no hay olor que se les escape

Estribillo

Si queremos más fiestoca
primero hay que trabajar,
y tendremos pa' toitos
abrigo, pan y amistad.
Y si usted no está de acuerdo
es cuestión de usté no más:
la cosa va pa'e ante
y no piensa recular.

Estribillo

Ya déjese de patillas,
venga a remediar su mal,
si aquí debajito 'el poncho
no tengo ningún puñal.
Y si sigue nociconeando,
le vamos a exprop ar
as pistolas y la lengua
y toito lo demás.

Estribillo

BRIGADA RAMONA PARRA

Marcha

Texto: Víctor Jara
Música y arreglo: Celso Garrido

Marcial





© 97 Víctor Jara


8
Am Em Am6 C Em G D
Canto
Mu - cha - cho ch - e - no fu - gor de a nue - va Bri - ga - da, las
Tiple
C Bajo
Caja
13
Am6 Am Am6 Am B7 E E
1, 2 3
Canto
ca - les de pue - blo des - pier - tan con tu cla - ri - dad Tu - ber - tad
Tiple
C Bajo
Caja

Lírico


♩ 96
1ª vez melodía sólo con Trompeta
18
C Am Em F♯m Em F♯m
Canto (Trompeta)
Tu ca mi no es - con - de no che y do lor an sia y va
Tiple
sigue
C. Bajo



del 𝄋 a la casilla 1 y 2
(1ª vez con Trompeta)
y D.C. al Fin

BRIGADA RAMONA PARRA

Marcha

Muchacho chileno,
fulgor de la nueva brigada,
las calles del pueblo
despiertan con tu claridad.

Tu brocha es el canto
que pinta el azul del cielo,
que llena la patria
de luz, amor y fraternidad.

Joven camarada,
que construyes tu esperanza,
alumbras los muros
con rojo grito de libertad.

Tu camino esconde
noche y dolor,
ansia y valor.
Tendido allí quedaste,
de polvo y sangre
creció la flor que tú dejaste
escribiendo el aire,
escribiendo el aire.
¡Camarada, adelante!

MUCHACHAS DEL TELAR

Víctor Jara



© 971 Victor Jara



MUCHACHAS DEL TELAR

A ti
te llamaría Ana,
te llamaría Juana,
te llamaría Rosa,
te llamaría Hermosa,
hilandera morena,
pequeña mariposa,
obrera del telar.

Que fuiste
esclava de la fábrica,
esclava de la máquina,
esclava de un horario,
esclava de un salario,
hilandera morena,
pequeña mariposa,
obrera del telar.

Gira, gira, gira,
gira muchacha,
gira el ovillo
de tu destino.
Gira, gira, gira,
gira muchacha,
teje el hilo
de tu destino.

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





5

CANTOS POR CONTINGENCIA

Que lindo es ser voluntario
Oiga, pues m'hijita
Parando los tijerales
El desabastecimiento
Una palabra solamente
Marcha de los trabajadores de la construcción

QUE LINDO ES SER VOLUNTARIO

Estilo chacarera

Víctor Jara

Alegre



© 1971 Víctor Jara


12
Em
B7
Canto
C Bajo
Bombo
cia, ha - ce ra - to que te a güa - to dán - do - te vue -
16
Em
B7
Em
B7
Canto
Guit I
C. Bajo
Bombo
tas
salta a
al 𝄋 2 veces
y salta a
20
D7
G
D7
G
Canto
C Bajo
Bombo
Que co - sa más In da es ser vo lun - ta - rio
sigue
24
A
G
A
G
Canto
C Bajo
cons - tru yen do par ques pa - ra el ve - cin - da rio



QUE LINDO ES SER VOLUNTARIO

Estilo chacarera

No me vengas con la historia
de la indolencia,
hace rato que te aguaito
dándote vueltas.
Moscardón que pica y pica
sin consecuencia,
se le acaban el zumbido
y la anceta.
Si la montaña no viene,
ánda hacia ella,
las metas de Recabarren
son las estrellas.

Qué cosa más linda
es ser voluntario,
construyendo parques
para el vecindario,
levantando puentes,
casas y caminos,
siguiendo adelante
con nuestro destino ¡sí!

Dale pala campesino,
dale al arado,
ahora son tiempos mejores
pa' tus sembra'os.
Dale martillo a la mina,
dale minero,
dale más techo a las casas
de los obreros.
Compañera usted que endulza
toda la tierra,
a los especuladores
no les dé tregua.

Qué cosa más linda
es ser voluntario,
construyendo parques
para el vecindario
levantando puentes,
casas y caminos,
siguiendo adelante
con nuestro destino ¡sí!

El rico se juega entero
por su defensa,
confunde la democracia
con la insolencia.
Para hablar de socialismo
estudia a Lenin,
la revolución no es juego
para burgueses.
Si la montaña no viene,
anda hacia ella,
las metas de Recabarren
son las estrellas.

Qué cosa más linda
es ser voluntario,
construyendo parques
para el vecindario,
levantando puentes
casas y caminos,
siguiendo adelante
con nuestro destino ¡sí!

EL DESABASTECIMIENTO

Vals

Lúdico

Víctor Jara



© 972 victor jara



EL DESABASTECIMIENTO

Vals

Señores voy a contarles
lo del abastecimiento
que causa tanto tormento
a gente tan refinada.

Se quejan de que no hay nada,
que no soportan las colas,
cuando quieren juntar rabia
golpean las caceroias.

Aunque no soy erudito
en el arte culinario,
voy a darles una receta
señoras del barrio alto:
se toman tres miguelitos,
se revuelven con nchacos
y en sarsa de karateca
se lumpenea un buen rato.

Que no le falte el aliño,
Vilarines y Sofofas,
trece gramos de Hasbún
para darle cuerpo a la sopa,
y como plato de fondo
osobuco a la Garsena,
con papitas Freitaditas
y huevitos del Dunny Edwards.

Usted que enfrentó la dieta
y come a la americana,
que se come a la familia
Barros Luco y Barros Jarpa,
como tiene neurastenia
por cuestiones de com da,
cuando recete otro paro
también pare la cocina.

PARANDO LOS TIJERALES

Cueca

Víctor Jara



© 1971 Víctor Jara



PARANDO LOS TIJERALES

Cueca

Brindis:
Brindo dijo un albañil
por el cemento y la plana,
por la Rosa y por la Juana
que me enseñan el perfil.
Yo brindo por el gramil
y el martillo carpintero,
por Chile me juego entero
enmuralando con brillo,
a los momios y los pillos
yo les clausuro el agujero.

Siempre levanté palacios
y viviendas pa' los ricos
mientras después del trabajo
descansaba en conventillos.
Ahora son tiempos nuevos
que andan a nuestro favor,
avanza la clase obrera
y avanza la construcción.

Cueca:
Me mandaron construir
una casa, una escuela, un
camino
para que haya más justicia
corrigiendo mi destino.

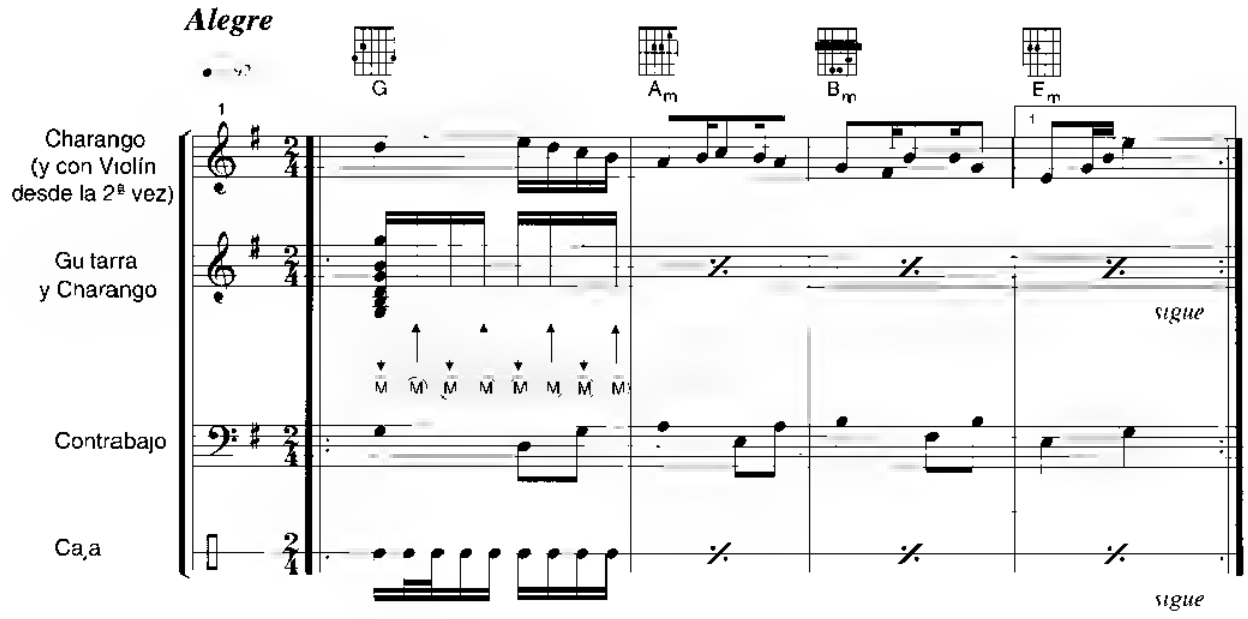
A lo largo de Chile
carpintero, estucador,
concretero, escafador,
albañil y enfierrador;
y estucado enají
volando en los andamiajes
parando los tijerales.

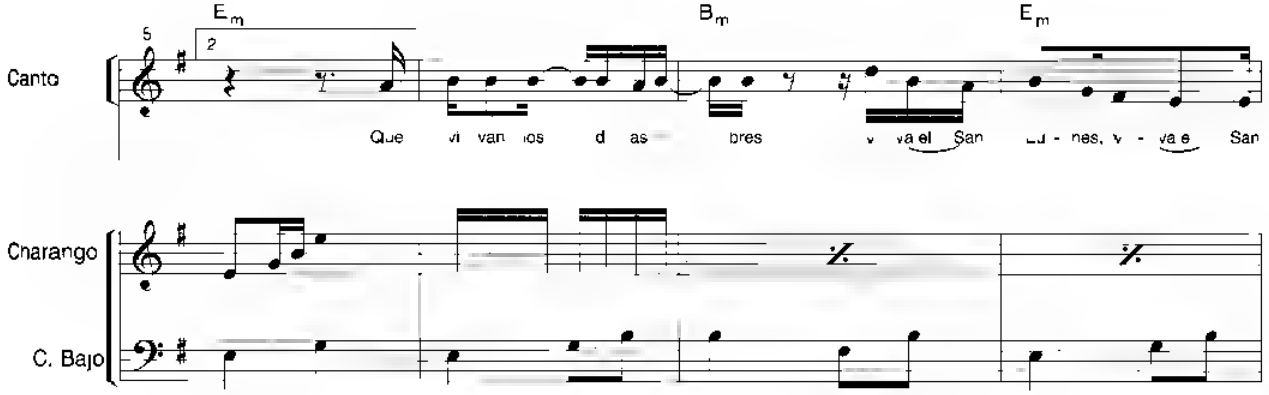
¡'tas que me siento flor
caramba en a construcción

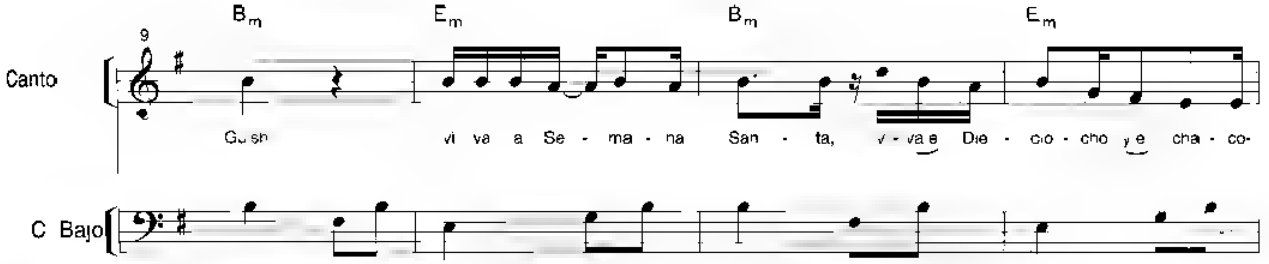
OIGA, PUES M'HIJITA

Estilo trote

Víctor Jara







© 97 Victor Jara


Bm
G
Em
A
13
Canto
v - va la pi - ca que ten - go con Juan "e p lio" y con e yo sé
C. Bajo
D
G
Em
A
17
Canto
so mos con sue tu d na nos so os fr - me - za de la U te-
C. Bajo
G
Am
Bm
Em
21
Canto
te te te re te - te te - tei tei te - tei te - te te te te tei
C Bajo
D C 4 veces sin repetición y sigue
G
Am
B7
E
25
Volín
C Bajo

OIGA, PUES M'HIJITA

Estilo chacarera

Que vivan los días libres,
viva el San Lunes,
viva el San Güish,
viva la Semana Santa,
viva el Dieciocho y el chacolí.
Viva la p cá que tengo
con Juan "el pillo" y con el José,
somos consuetudinarios
socios firmeza de la U.T.T.

En el matrimonio, m'h ja,
algunas cosas se hacen de a dos
y si se casó conmigo, perrita,
que qu ere que le haga yo.
Y esa pila 'e chiquillos,
si usté los quiso, cuídelos.
Usted patrona es mi reina,
usted solita, las otras no.

Cada peso que yo gano, m'hijrta,
torto yo se lo doy;
les doy pa' parar la ol ta,
la radio de diversión.
Le parcho la fono ta
y con catres 'tamos reflor.

Oiga pues, m'hijita, entienda,
cambiar de rumbo no es payasá,
así que vamos con calma
los adelantos, qu' ese callá
Yo sé que usted y los vecinos
ponen el hombro por los demás,
y yo como empino el codo
tengo la fuerza en otro lugar.

Seguro encontraron pega
José del Carmen y el loco juan
y me voy quedando so o
el fin de semana en la picá',
voy a hacerle un empeñito,
a ver m'h jita como me va,
cómo sabe si me gusta
ponerle p no a esta empaná.

UNA PALABRA SOLAMENTE

Estilo Guajira

Víctor Jara

Cadencioso



© 972 Victor Jara


D
C
Am/D
Am
17
Canto
Guit.
A - s co - mo el v - vió no - so - tros v -
C
Am/D
Am
21
Canto
Guit.
vi - mos, con la piel car - ga da de he - ro - is - mo.
Bm
F♯m
D
Bm
25
Canto
Guit
De la se - rra par - tió por tus ca-
Libre y expresivo
F♯m
D
Em
Am
30
Canto
Guit.
es pa - só, y en ca da ár - bo


35
Em
Bm
Am/D
F♯m
Canto
Guit
en ca - da cum bre, en ca - da pá - ja - ro vi vi - rá
40
Em F♯m
Bm Am
Em F♯m
Canto
Guit.
siem - pre el co - man - dan te Gue - va
Coda
44
G
A7
D
G
A7
Canto
Guit
ra
J - na pa - la - bra so - a - men - te
Her-
D C hasta 𝄋
y salta a Coda
48
D
G
A7
D
Canto
Guit.
ma no



UNA PALABRA SOLAMENTE

Estilo guajira

Una palabra solamente, cubano,
déjame que interrumpa tu trabajo.
Yo sé que tu machete está muy alto,
más allá que el futuro de tus manos,
más allá que las puertas del destino,
más allá que el odio del tirano
y tan cerca del amor, cubano,
tan cerca del amor americano.

Así como él vivió, nosotros vivimos,
con la piel cargada de heroísmo.
De la sierra partió,
por tus calles pasó,
y en cada árbol,
en cada cumbre,
en cada pájaro
vivirá siempre
el comandante Guevara.

Una palabra solamente, cubano,
déjame que interrumpa tu trabajo.
Yo sé que tu machete está muy alto,
más allá que el futuro de tus manos.
Una palabra solamente: Hermano.

MARCHA DE LOS TRABAJADORES DE LA CONSTRUCCION*

Víctor Jara



* Esta partitura no incluye las partes instrumentales de la versión original grabada en 1973

© 1973 Victor Jara



MARCHA DE LOS TRABAJADORES DE LA CONSTRUCCION

Federac ón,
Federac ón de la Construcción.
Traba ador,
base y cimiento de a Nación.
Federación,
nuestra bandera ha de flamear
allá en .a altura del tijera!,
creando patria popular.

Tomo el martillo y a golpear,
con el trabajo hay que triunfar;
con materiales de mi país
el soc a ismo hay que construir.
Tomo el martillo y a golpear;
con el trabajo hay que tr unfar;
con nuestra fuerza y unidad,
pueblo de Chile avanzará.





6

LA POBLACION

Lo único que tengo
En el río Mapocho
Luchín
La toma
La carpa de las coligüillas
El hombre es un creador
Herminda de La Victoria
Sacando pecho y brazo
Marcha de los pobladores

LO UNICO QUE TENGO

Tonada

Víctor Jara
Canto Isabel Parra

Intimo



© 1972 víctor jara


17
A
C
D7
G
B/F♯
E
Canto
gar, si yo no ten-go un lu - gar en a tie rra. Y mis
Guit
P I P M P
P M P
c 3
c 5
c 3
c 2
21
F♯
C♯m
F♯
C♯m
Canto
ma nos son lo u ni co que ten - go y mis ma-nos son mi a mor y mi sus ten to, y mis
Guit.
P M P
P M P
c 2
c 4
c 2
c 4
25
A
E
A
G
B/F♯
E
E
1 2
3
Canto
ma nos son lo u ni co que ten go, son mi a - mor y mi sus-ten - to to.
Guit
P M P
P M P
P M P
c 2

LO UNICO QUE TENGO

Tonada

Quién me iba a decir a mí,
cómo me iba a imaginar,
si yo no tengo un lugar
si yo no tengo un lugar
si yo no tengo un lugar
en a tierra.

Y mis manos son lo único que tengo,
y mis manos son mi amor y mi sustento,
y mis manos son lo único que tengo,
son mi amor y mi sustento.

No hay casa donde llegar,
mi paire y mi maire están
más ejos de este barrial
más ejos de este barria
más ejos de este barr al
que una estrella.

Y mis manos son lo único que tengo,
y mis manos son mi amor y mi sustento,
y mis manos son lo único que tengo,
son mi amor y mi sustento.

Quién me iba a decir a mí,
que yo me iba a enamorar,
cuando no tengo un lugar
cuando no tengo un lugar
cuando no tengo un lugar
en la tierra.

Y mis manos son lo único que tengo,
y mis manos son mi amor y mi sustento,
y mis manos son lo único que tengo,
son mi amor y mi sustento.



EN EL RIO MAPOCHO

Víctor Jara



© 972 victor jara



* Desde la 2ª vez se introduce bombo



EN EL RIO MAPOCHO

En el río Mapocho
mueren los gatos,
y en el medio del agua
tiran los sacos,

pero en las poblaciones,
con a tormenta,
nombres, perros y gatos
es la misma fiesta.

Dicen que en estos casos
mejor reirse,
y en el medio del barro
venga una pilsen.
Un niño juega en medio
de la tormenta,
que es capitán de un buque
que se dio vuelta.

Vamos sacando guaguas,
mesas, paredes,
no nos asusta el cielo,
llueve que llueve.
Más me asustara yo,
si llega el caso,
que mi negra no quiera
darme un abrazo.

La vento era, e agua
botan las casas,
pero no se acojina
uno que trabaja.
Bueno estaría aquello
y que fuera cierto,
que nos riamos un día
de los elementos.

LUCHIN

Canto a lo humano

Víctor Jara



© 972 victor jara


13
G7+
A7
D6
G/B
A7 4
Canto
con sus ma - ni - tos mo - ra - das con a pe - lo - ta de
Guit
16
G
G/B
A7 4
G
Canto
tra po, con el ga to y con e pe - rro,
Guit
19
G/B
A7 4
F♯4
Canto
el ca - ba - o lo mi - ra - ba.
Guit
22
Em9
A7
Em9
A7
Em9
A7
Guit
25
G/B
A7
1
2
Guit
al
con repetición

LUCHIN

Canto a lo humano

Recitado por un niño:
Naranjita, naranjita
por qué llora.
Porque tengo que llorar.
Anoche pasó mi novia
y no me quiso saludar.
Los pañuelos de mi novia
no se lavan con jabón,
se lavan con agüita
de sangre 'e mi corazón.

Frágil como un volantín
en los techos de Barrancas,
jugaba el niño Luchín
con sus manitas moradas,
con la pelota de trapo,
con el gato y con el perro,
el caballo lo miraba.

En el agua de sus ojos
se bañaba el verde claro,
gateaba a su corta edad
con el potito embarrado,
con la pelota de trapo,
con el gato y con el perro,
el caballo lo miraba.

El caballo era otro juego
en aquel pequeño espacio,
y al animal, parecía,
le gustaba ese trabajo,
con la pelota de trapo,
con el gato y con el perro
y con Luchito mojado...

Si hay niños como Luchín
que comen tierra y gusanos,
abramos todas las jaulas
pa' que vuelen como
pájaros,
con la pelota de trapo,
con el gato y con el perro
y también con el caballo.



LA TOMA*

Víctor Jara



* Forma ABCDE AEDEBC AEDCA tonalidad original en SM ,sube a en 2° espacio

© 972 Víctor Jara


C♯m
Am
C♯m
17
Quena
Tiple
Guit I
Am
E
Am
23
Quena
Tiple
Guit. I
C7+G
Am
C7+G
29
Quena
Tiple
Guit. I
última vez perdiéndose


Am
Am7
Am6
Am6m
A
35
Quena
Tiple
Guit. I
B
D7+
41
Canto
Tiple
Ya se ini - ció la to - rma, com - pa - ñe - ro ca - lla a bo-
Bm
A
C7+/G
A
45
Canto
Tiple
ca. cui-da - o con os pa - cos que pue den de - jar - la es - co - ba
A
C
D7+
50
Quena
Tiple


Bm
A
C7+/G
A
55
Quena
Tiple
D
D7+
59
Coro
Ya se n - ció la to - ma, compa ñe ro ca - lla la bo - ca,
Quena
Tiple
Bm
A
C7+/G
A
64
Coro
cui - da - o con los pa - cos que pue den de jar la es - co - ba
1
Tiple
E
A
B7
E
B7
68
Coro
2
ba Su je - ta bien al chi - qui - o d ea bai me que se a - pu-
Tiple


E
C♯7
F♯m
C♯7
72
Coro
re, nos to-ca el cua ren ta y cin - co, o - ¡a - lá que nos re - sul-
Tple
F♯m
D
A
C7+G
A
76
Coro
te nos to-ca e cua ren ta y cin-co o ¡a á que nos re sul te nos
Tiple
D
A
C7+G
A
81
Coro
to ca e cua-ren-ta y cin co o ¡a - lá que nos re su - te.
Tiple

LA TOMA (16 MARZO 1967)

Testimonio de pobladora

El día 16 de marzo, cuando fue la toma, el terreno era una de la más sino había una pelea, esa fue la que los diarios mucho, nosotros, porque nosotros íbamos a tomarnos otros terrenos y eso estaba lleno de milicos y después nosotros nos fuimos a la toma.

Ese día nosotros íbamos a tomar, porque después igual íbamos llegando todos a repartir en cuarteles en cuadras le mano toda la gente con su mochila, con sus cosas de comida. Y entonces esa noche nosotros nos fuimos para allá a tomar y ese fue el momento más excelente que tuvo esta señora de la población, ser toma me parece que es bien contra me parece. No se habla mal de la toma porque de grande.

Ya se inició la toma,
compañero calla la boca,
cuidao con los pacos
que pueden dejar la escoba

Sujeta bien a chiquillo,
dile a ¡aime que se apure,
nos toca el cuarenta y cinco,
ojalá que nos resulte

A mi compañero Julio
no lo veo por ninguno,
ojalá que haya alcanzao
a pescar todos los bultos

Ya se inició la toma
compañero calla la boca,
cuidao con los pacos
que pueden dejar la escoba

Soldados de la mañana
dicen que dieron el dato,
mejor no caiga en mis manos
el traidor, el desgraciado

Ya se inició la toma
compañero calla la boca
cuidao con los pacos
que pueden dejar la escoba

Habla do.
¡Apurate Juan, ani no mas!
¡No solt s os bultos nunca!
Segu a la Berta, ya falta poco
¡Cuidado con esas o las niña!
¿Esta durmiendo a Hermanda?

Canto.
¿Por que el destino nos da
la vida como cast go?
Pero nadie me acobarda
si el futuro esta conmigo.

Ya se inició la toma,
compañero calla la boca
cuidao con los pacos
que pueden dejar la escoba

Hablado
¡Apurele!
¿Le imagina? ¡Una casa
¡Callate, corre!
Ay al fin, al fin
¿Que fue eso?
Ya llegamos!
¿y la Hermanda?
duerme


RE

LA CARPA DE LAS COLIGÜILLAS

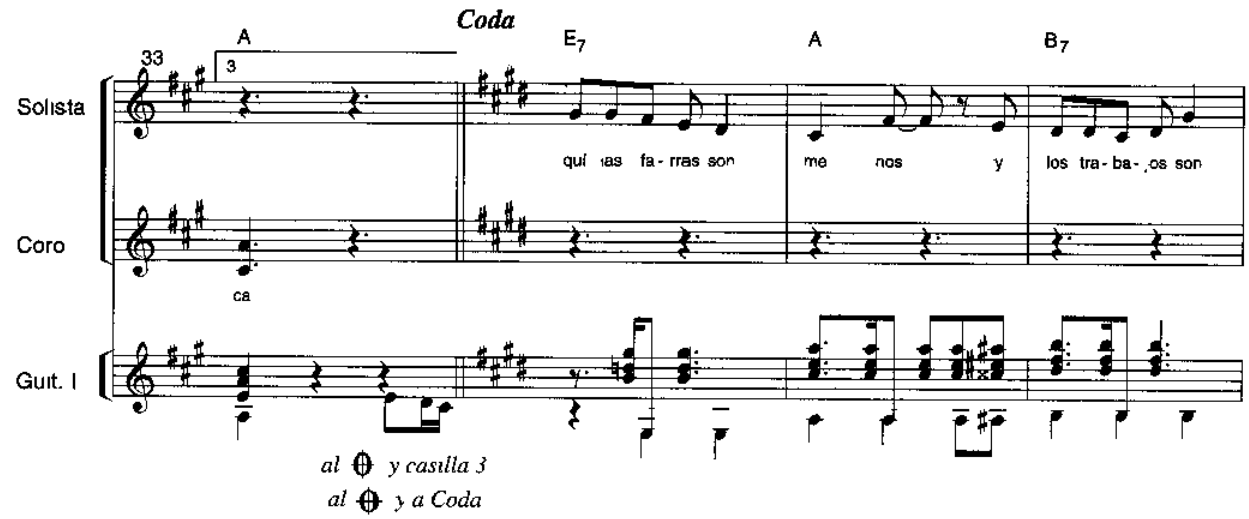
Tonada

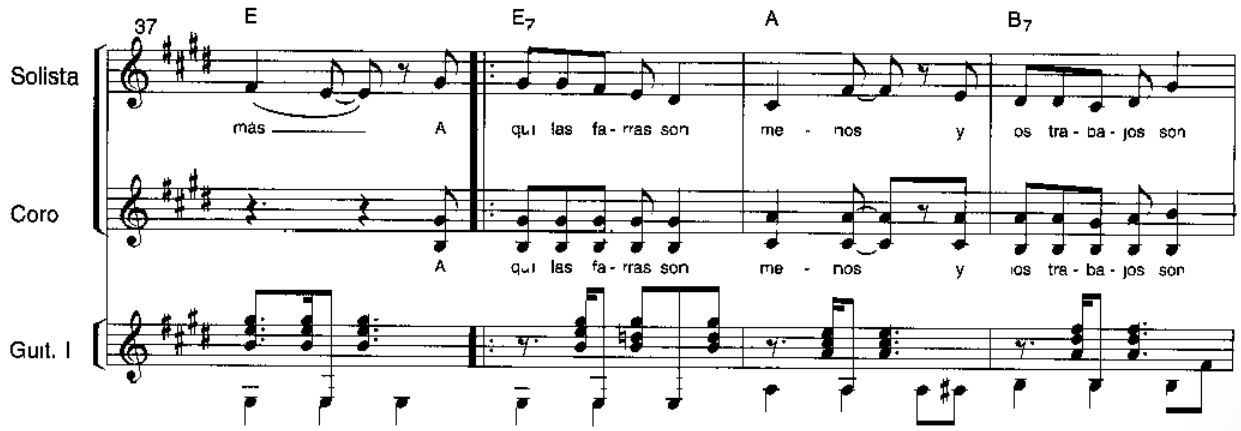
Víctor Jara

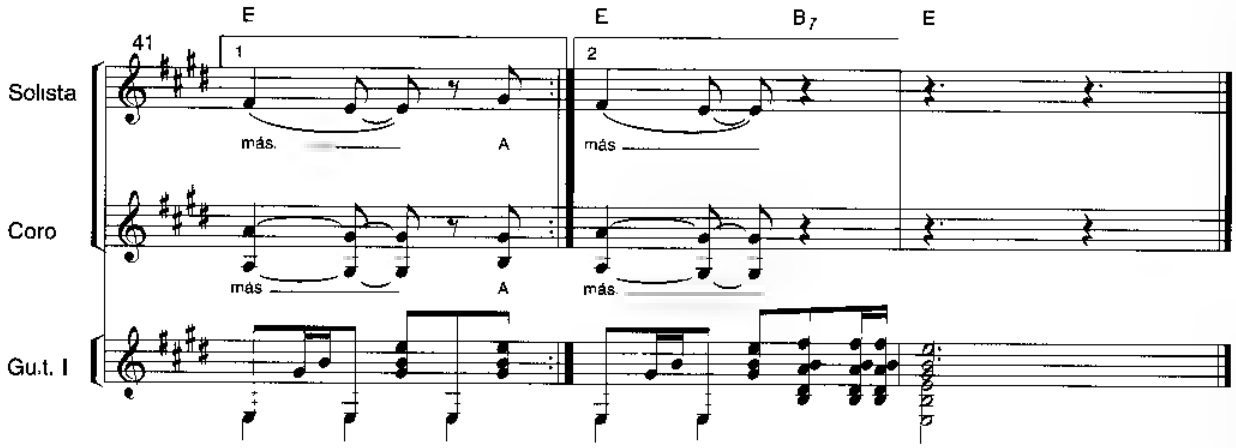


© 972 Víctor Jara


17
E
A
D
E
Solista
a.
Gu t. I
21
A
D
A
Coro Femenino
Yo es - pe ro y
Guit I
25
D
A
Coro Femenino
m com - pa - ñe - ra es pe ra o que yo es pe - ro 'ta - mos to - das es pe ran
Gu t. I
29
B7
E
A
A
Coro Femenino
do que e - gue un o - ven sol - te - ro ro
Guit I
al 𝄋 y casilla 3


Coda
33
A
3
E7
A
B7
Solista
Coro
Guit. I
qui las fa- rras son
me nos y
los tra- ba- os son
ca
al ⊕ y casilla 3
al ⊕ y a Coda


37
E
E7
A
B7
Solista
Coro
Guit. I
más
A
qui las fa- rras son
me - nos
y
os tra - ba - jos son
A
qui las fa- rras son
me - nos
y
os tra - ba - jos son


41
E
1
E
2
B7
E
Solista
Coro
Guit. I
más.
A
más
más
A
más.

LA CARPA DE LAS COLIGÜILLAS

Tonada

Hombre

A quién estai esperando
en esa carpa llovi'a,
s están todos traba ando
compañera co guilla

Mujeres

Yo espero,
y m compañera espera
lo que yo espero,
'tamos todas esperanco
que llegue un joven soltero

E día,
el día que nos v nimos
a la toma'e terreno,
se armaron algunas ranchas
pero esta casa primero

Na den que venga a esta carpa,
saldra lo mismo que entro,
aquí se qu tan las ganas
os que no tienen amor.

Hombre

Hay que ver las coligu as
se instalaron re gero,
es que tenían cl entes
antes de tener terreno.

Mujeres

A'onde vaiga,
a'onde va ga la gente
llegamos osotras,
dispuestas a lo que sea,
sea festa o sea rosca

Hombre

Compañera co gu lla
sempre dispuesta a tarrear
aquí as farras son menos
y los trabajos son mas

EL HOMBRE ES UN CREADOR

Estilo polka

Víctor Jara

Lúdico



* Aerófono popular peineta envuelta en papel

© 97[illegible] Víctor Jara



EL HOMBRE ES UN CREADOR

Estilo polka

Igualito que otros tantos
de niño aprendí a sudar,
no conocí las escuelas
ni supe lo que es jugar.
Me sacaban de la cama
por la mañana temprano,
y al la'ito 'e mi papá
fui creciendo en e trabajo.

Con mi pura habilidad
me las dí de carpintero,
de estucador y albañil,
de gásfiter y tornero;
¡puchas! que sería bueno
haber tenido instrucción,
porque de todo elemento
el hombre es un creador.

Yo le levanto una casa
o le construyo un camino,
le pongo sabor al vino,
le saco humito a la fábrica,
voy al fondo de la tierra
y conquisto las alturas,
camino por las estrellas
y hago surco a la espesura.

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

HERMINDA DE LA VICTORIA

Canto a lo divino

Víctor Jara



© 1972 Víctor Jara


C7+
G
Am9
11
Canto
go ria
con e pe cho a tra ve za do
Guit. I
Guit. II
4a. vez
salta al
14
F
Am9
F
Am9
Coro
Mixto
uh
Guit. I
Guit. II
G
C7+
G
Am9
18
Coro
Mixto
uh
Guit. I
Guit. II
al con
repetición


Am9
G
C7+
G
22
Canto
ma - do
Coro
Mixto
Ah
Ah
Guit I
Gu t. II
3
3
Am9
F
Am9
26
Canto
Hi- ci - mos
la po- bla - ción
Coro
Mixto
Ah
Gu.t. I
Guit II


29
F
Am9
G
Canto
y han lo vi do tres n - vier nos
Her min da en el
Coro Mixto
Ah
Ah
Guit I
Guit. II
3
3
32
C7+
G
Am9
Canto
co- ra- zón
guar da re mos tu re - cuer do
Coro Mixto
Ah
Guit I
Gu t. II
3
3
3
3



HERMINDA DE LA VICTORIA

Canto a lo divino

Testimonio de pobladora:
Y gracias a nuestro triunfo que es ahora que estamos viviendo como gente se dice. Tenemos nuestro sitio, nuestra casa que es la población Herminda de la Victoria.

Herminda de la Victoria
murió sin haber luchado,
derecho se fue a la gloria
con el pecho atravesado.

Las balas de los mandados
mataron a la inocente,
lloraban madres y hermanos
en el medio de la gente.

Hermanos se hicieron todos,
hermanos en la desgracia
peleando contra los lobos,
peleando por una casa.

Herminda de la Victoria
nació en el medio del barro,
creció como mariposa
en un terreno tomado.

Hicimos la población
y han llovido tres inviernos.
Herminda en el corazón
guardaremos tu recuerdo.

SACANDO PECHO Y BRAZO

Cueca

Víctor Jara



© 1972 Víctor Jara


26
E
A
A7
D
Canto
ri - - - - ca - cho - nes.
1 A - za - me e - sas pa re - des,
2 Sa - can - do pe - cho y bra - zo
30
A7
D
Canto
pón - ga me un te cho
me gr to neó m ne gra a gua ta sa
po - nen - do puer - tas
es - ta to - ma no es to ma a gua ta, pa-
34
E
A
D
Canto
can - - - do pe - cho
Pa re ce fies ta a ho ra
re ce fes ta
38
A7
D
Canto
fe - z ma - ña - na,
va mo a sa car a ca sa a gua ta por
42
E
A
A7
D
Canto
la ven - ta - na
Por la ven ta na en tre e
46
A7
D
E
Canto
so y a - na y ten - ga - mos os po bres a gua ta un po co e for-
51
A
D
A7
Canto
tu na Jn - po - qu - to e for - tu - na ver dad Fe i cia.
56
D
E
A
Canto
vue ve te a for - tu - na a - guar - ta, un po co e os i cia Pu cha que es - toy fe-
61
D
A7
D
Canto
z con a A gui ta e a Per diz

SACANDO PECHO Y BRAZO

Cueca

Diálogo de animación

Popeye oh, alcánzame los clavos de una y media que tenís ahí
- No los tengo ná aquí yo
- ¿No los tenís y quién los tiene entonces?
- Parece que los tiene "el laucha" oh
- "¡El laucha!", ese gallo sabís hace una hora que se echó el pollo, no lo he visto más hombre
- Si parece que el machucao bajó a la caleta del finao Riquelme, pa' pegarse un pencazo oh
- Oye, que es fresco y queda puro harto por construir todavía púh
- Pero qué, si ese desgraciao es más flojo que la mandíbula de arriba oh
- Chis y va a llegar más coco que poto 'e guagua, lo estoy viendo
- Si está acostumbrao ese desgraciao
Permiso compañeros..
Adelante compañerita y tenga cuidado que no la vayamos a clavar por aquí no más
- Quiubo, m'hijita rica, cómo le va
- Oye, ya pues, a trabajar a trabajar, cabros, vamos, vamos
- Póngante el hombro pun compañeros ¿cómo es eso iñor?
- Al "laucha" hay que ir a buscarlo luéguito no más

D cen que los ricachones
están muy muy extrañaos
dicen porque los rotitos
se han puesto, se han puesto
alzaos.

Álzame esas paredes,
póngame un techo
me gritoneó mi negra
sacando pecho.

Sacando pecho y brazo
poniendo puertas,
esta toma no es toma
parece fiesta.

Parece fiesta ahora
feliz mañana,
vamo 'a sacar la casa
por la ventana

Por la ventana entre el
sol y la luna,
y tengamos os pobres
un poco 'e fortuna

Un poquito 'e fortuna,
verdad Felicia,
vuélvete la fortuna
un poco 'e justicia.

Pucha que estoy feliz
con la Agüita 'e la Perdíz.

Testimonio de pobladora:

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 ya, queda algo para ellos.

MARCHA DE LOS POBLADORES

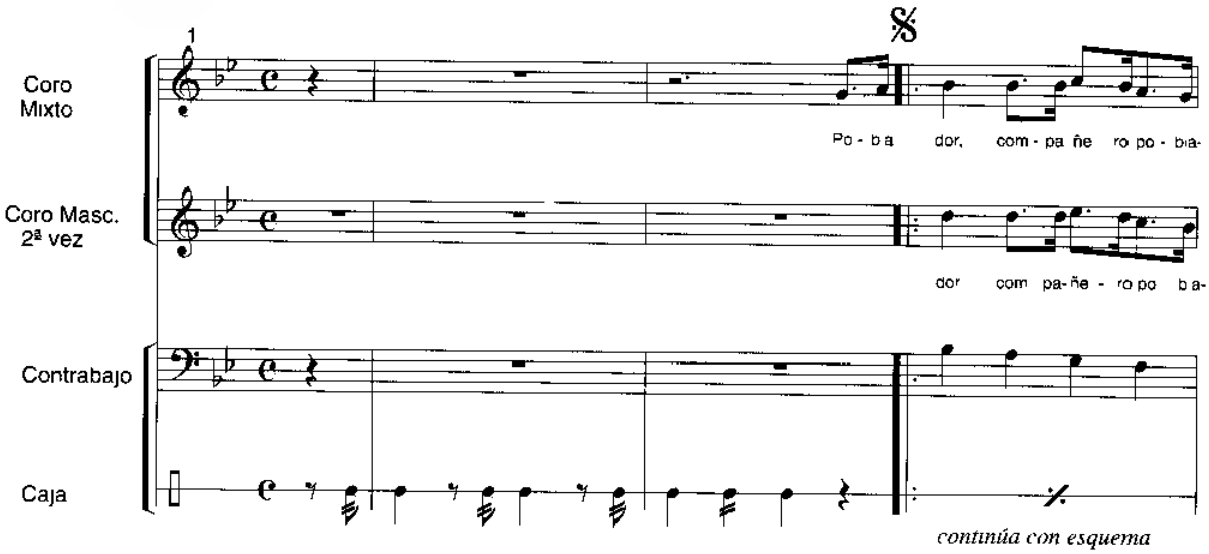
Victor Jara



© 1972 Victor Jara

Marcial

♩ 116


1
Coro Mixto
Po - b a dor, com - pa ñe ro po - bla-
Coro Masc. 2ª vez
dor com pa-ñe - ro po b a-
Contrabajo
Caja
continúa con esquema


5
Coro
dor se gu re - mos a van-zan-do ha-ca e fi - nal Po bla-
oro Masc
dor se - gui - re - mos a van-zan-do has - ta el fi - na Po bla-
C Bajo


8
Coro
dor com - pa-ñe - ro po bla - dor por los h - os, por a pa - tria y e ho-
oro Masc
dor com - pa-ñe - ro po bla - dor por os hi - jos por la pa - tra y el ho-
C. Bajo



del 𝄋 con repetición y al Fin

MARCHA DE LOS POBLADORES

Poblador, compañero poblador,
seguiremos avanzando hasta el final.
Poblador, compañero poblador,
por los hijos, por la patria y el hogar.
Poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti,
con techo, abrigo y pan,
marchemos juntos al porvenir.

Poblador, compañero poblador,
con las banderas del gobierno popular.
Poblador, compañero poblador,
por los hijos, por la patria y el hogar.
Poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti,
con techo, abrigo y pan,
marchemos juntos al porvenir.

Sin techo es como vivir sin pan,
sin pan es como vivir sin vida,
sin razón, sin fe, sin justicia,
sin esperanza, sin alegría.
Con techo la vida es mucho mejor
mejor con nuestra organización,
para los que no han nacido
trabajemos siempre unidos,
que será Chile el gran hogar.

Poblador, compañero poblador,
seguiremos avanzando hasta el final.
Poblador, compañero poblador,
por los hijos, por la patria y el hogar.
Poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti,
con techo, abrigo y pan
marchemos juntos al porvenir.

Poblador, compañero poblador,
por las banderas del gobierno popular.
Poblador, compañero poblador,
por los hijos, por la patria y el hogar.
Poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti,
con techo, abrigo y pan
marchemos juntos al porvenir.

7

INSTRUMENTALES

Doncella encantada
La remolienda
Ventolera
Charagua
La partida
Danza
Cai cai vilú



DONCELLA ENCANTADA*

Víctor Jara



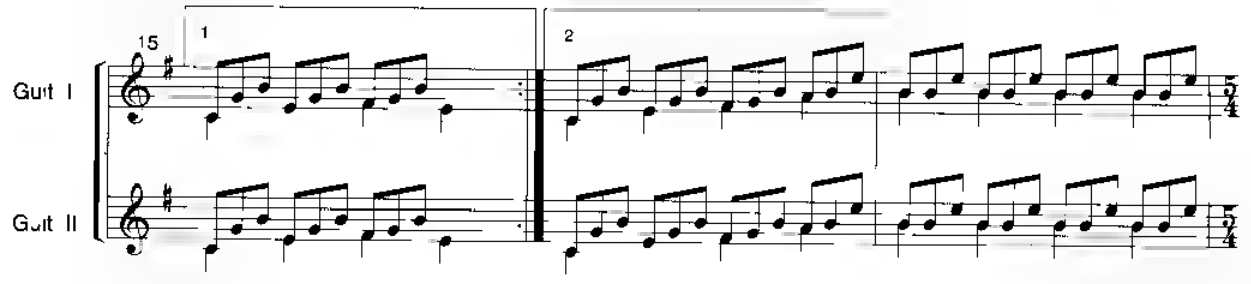
* Danza compuesta para el ballet "Los siete estados"

© 962 Víctor Jara


Trémolo con yema
9
Gut I
Gut II
ppp
pp
pp
(4")
(8)
(2
(9)
(4)
Frotacion mano derecha
sobre las cuerdas
Improvisar en las seis cuerdas
detrás del mastil


Libre
10
Gut I
Guit II
60
3
sobre el puente

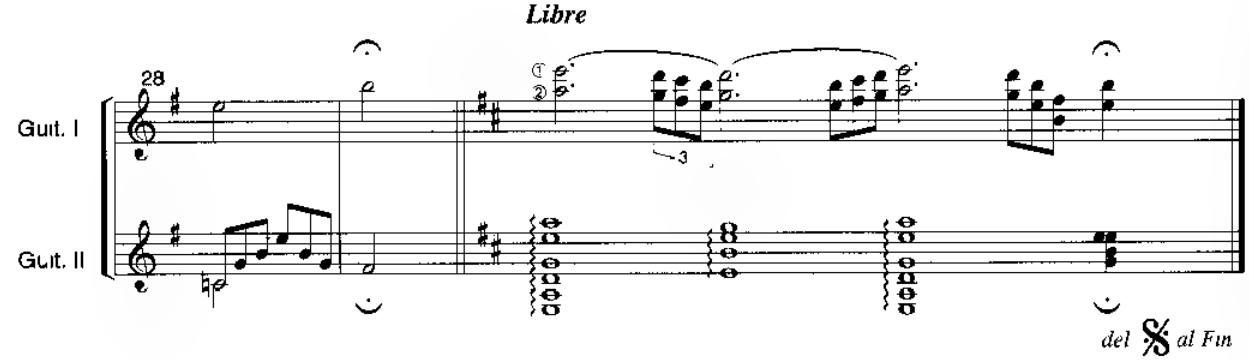

12
Guit I
Guit. II
a c e l e r a n d o


15
1
2
Guit I
Guit II
5/4
5/4


18
Guit. I
Guit. II


21
Guit. I
Guit. II


24
Guit. I
Guit. II
detentendo

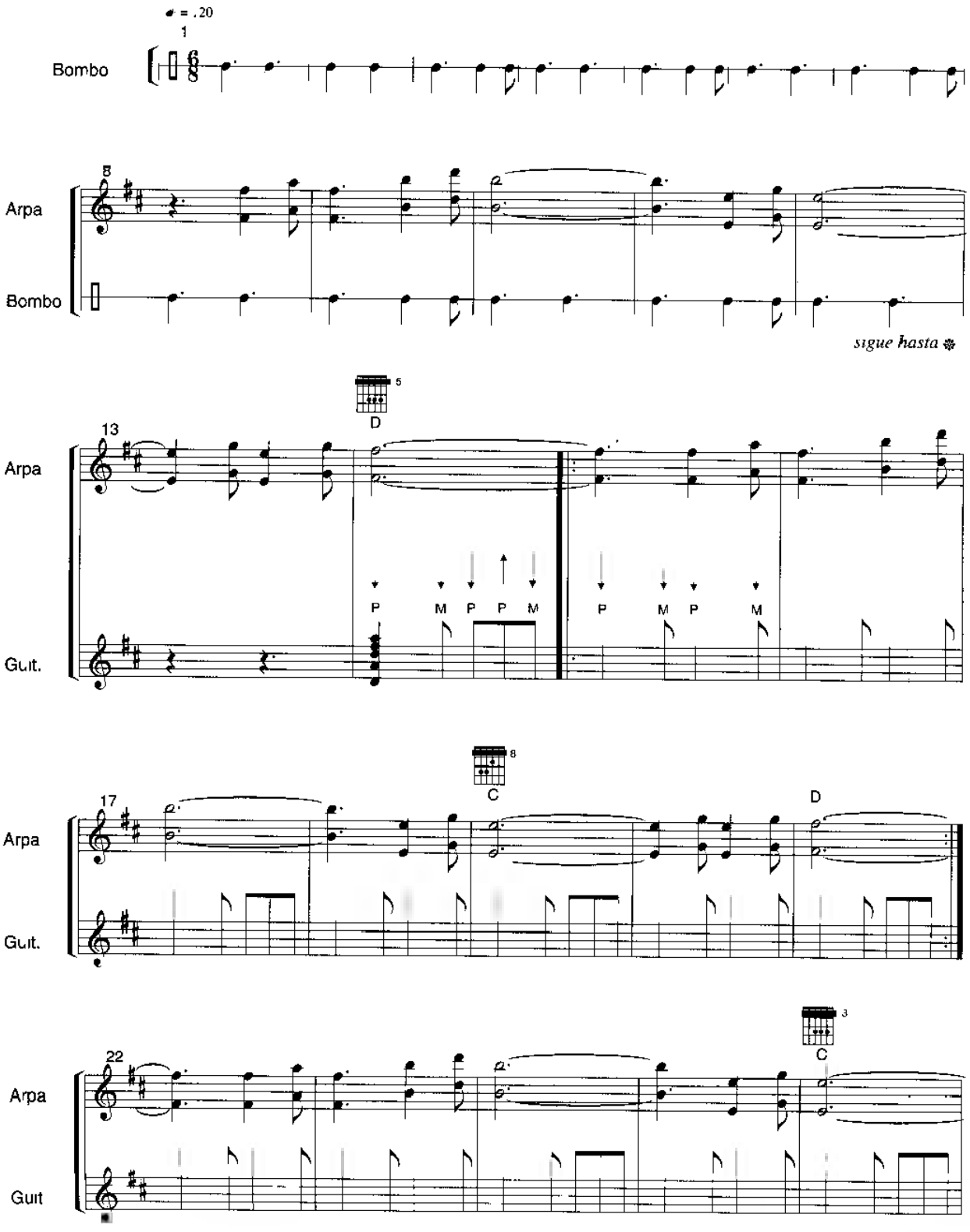

Libre
28
Guit. I
Guit. II
del 𝄋 al Fin

LA REMOLIENDA*

Pieza N° 1. Estilo chapecao

Víctor Jara

Alegre



* Música incidental para la obra de teatro homónima de Alejandro Sieveking 1965

© 1965 Víctor Jara


D
27
Arpa
Guit.
32
Arpa
Guit.
37
Arpa
Guit
Bombo
42
Arpa
Guit
47
Arpa
Guit
perdiendose

LA REMOLIENDA

Pieza N° 2

Víctor Jara

Picaresco



© 1965 Víctor Jara


30
34
40
46
50
54
deteniendo
perdiéndose

LA REMOLIENDA

Peza N° 3

Víctor Jara



© 1965 Víctor Jara

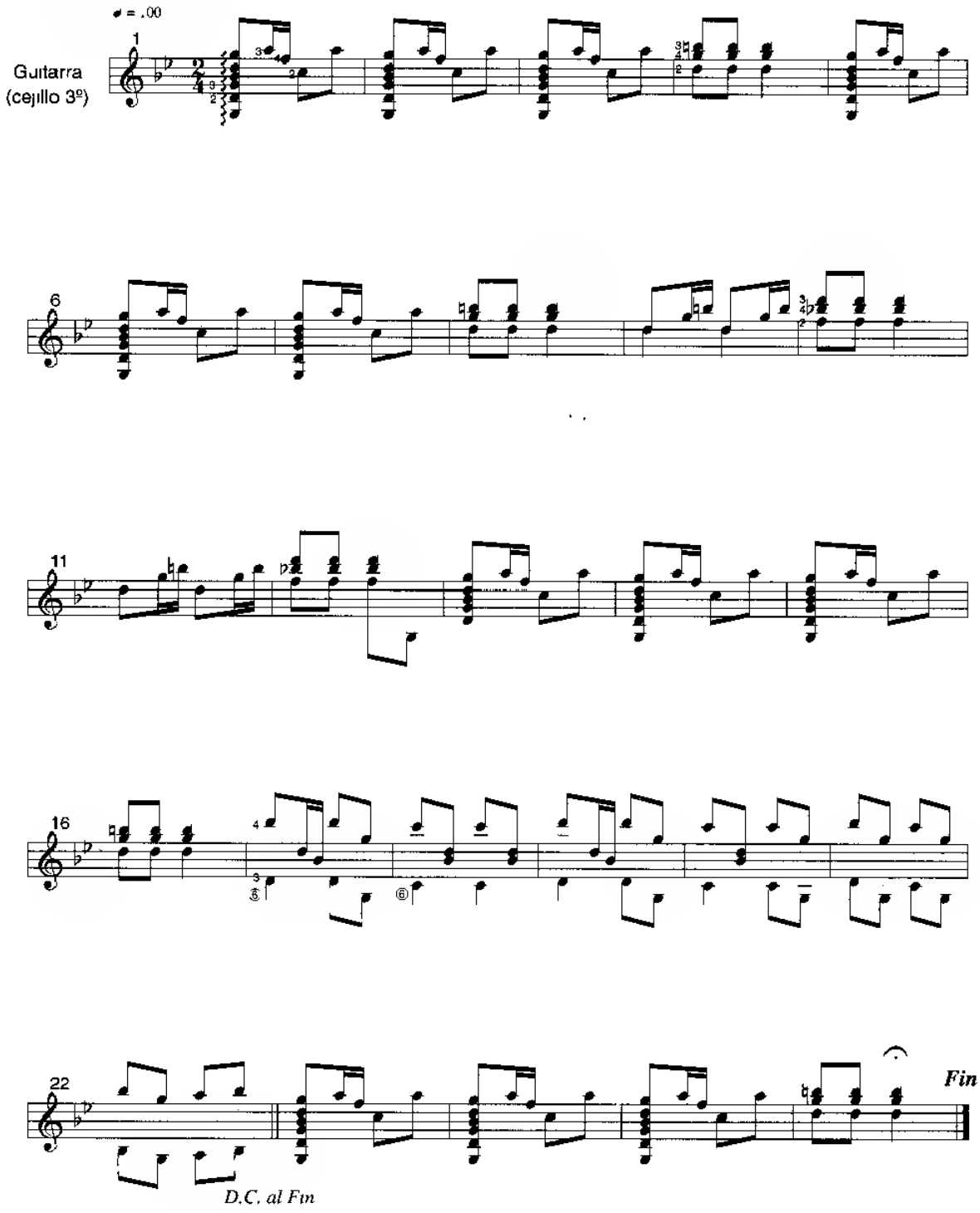

Tiempo I
23
Arpa I
Gu t.
gliss.
m.i.
gliss.
m.d.
27
Arpa I
Guit
33
Arpa I
Guit
38
Arpa I
Guit.
al 𝄋
a la Coda
Coda
43
Arpa I

LA REMOLIENDA

Pieza Nº 4

Víctor Jara

Enérgico



© 1965. Víctor Jara

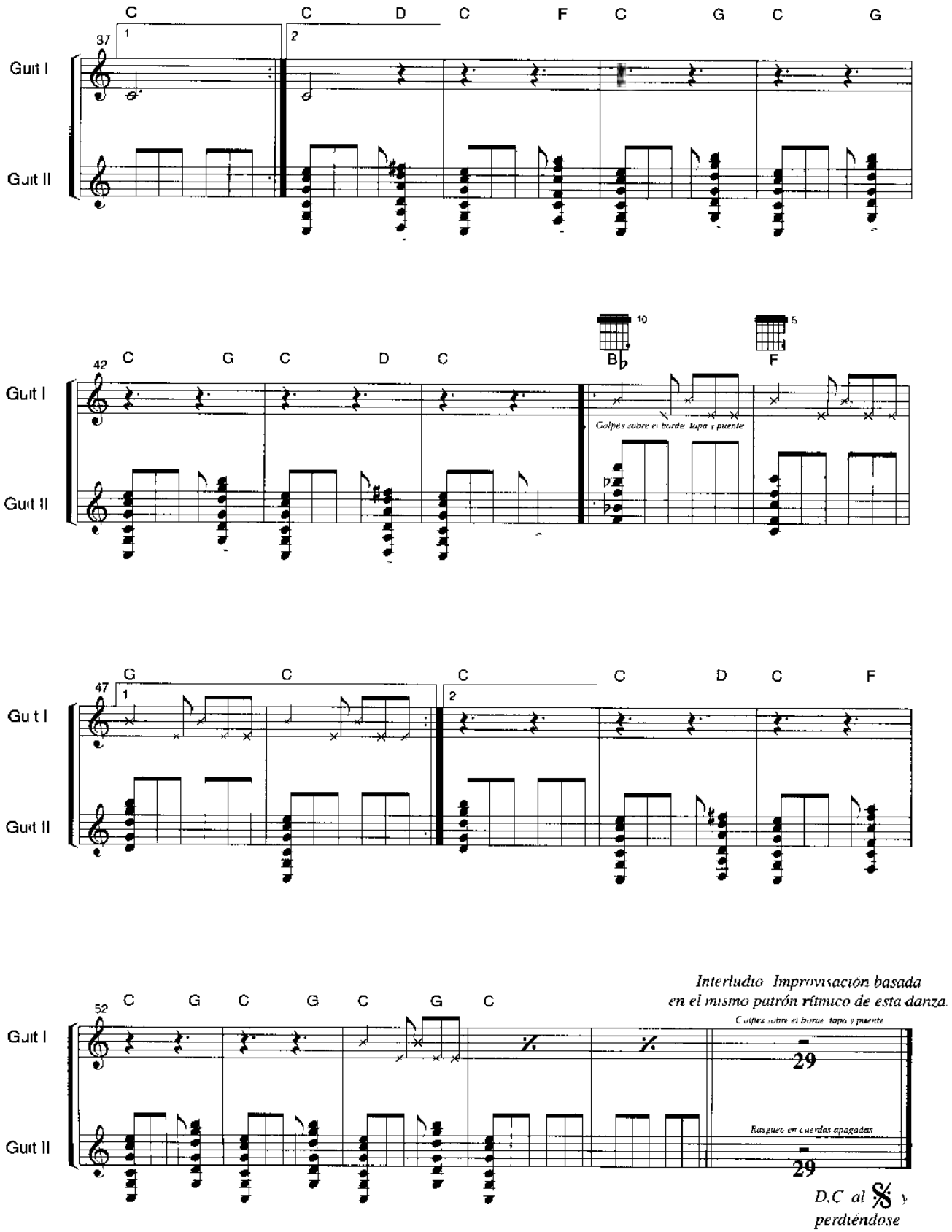
VENTOLERA

Danza para dos guitarras

Víctor Jara



© 970 Víctor Jara


C C D C F C G C G
37
1
2
Guit I
Guit II
C G C D C
42
10
5
B♭
F
Golpes sobre el borde tapa y puente
G C C C D C F
47
1
2
52
Interludio Improvisación basada en el mismo patrón rítmico de esta danza.
Golpes sobre el borde tapa y puente
29
Rasgueo en cuerdas apagadas
29
D.C al 𝄋 y perdiéndose

CHARAGUA*

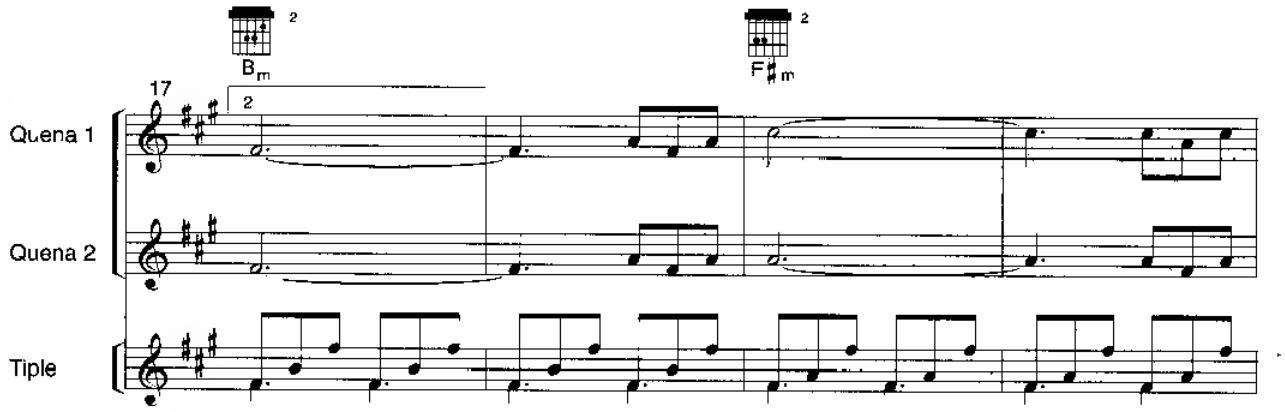
Víctor Jara

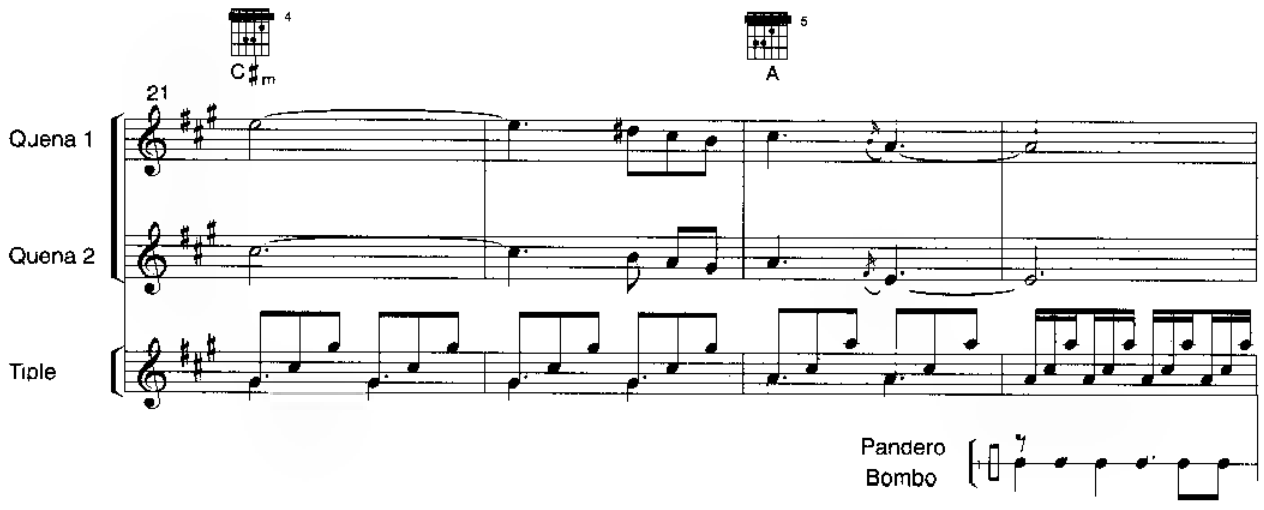


* Versión de Intilliman 197

© 972 Víctor Jara


13
E
Quena 1
Quena 2
Tiple
Pandero
Bombo


Bm
2
F♯m
2
17
2
Quena 1
Quena 2
Tiple


C♯m
4
A
5
21
Quena 1
Quena 2
Tiple
Pandero
Bombo


C♯m
A
25
Quena 1
Quena 2
Tiple
29
E
D
Quena 1
Quena 2
Tiple
33
B m
F♯m
Tiple
C♯m
A
37
Tiple
Pandero
Bombo
F♯m
A
41
Tiple
45
E
D
Tiple
Pandero
Bombo
1ª vez al
2ª vez al
y perdiéndose
en la repetición



LA PARTIDA*

Víctor Jara



* Versión de Inti Illimani 1975

© 1972 Víctor Jara


9
1
2
Tiple I
Em7+/G
Am
Em7+/G
Charango
Em
A
A7+
12
Tiple I
M M M M
Charango
sigue
M M M
Guit
sigue
Am
C
Am
Em
15
Tiple I
C
Am
19
Tiple I
Tiple II
Claves
solo en repetición
sigue
Maracas
solo en repetición
sigue
Pandereta
sigue
baqueta sobre el aro
solo la vez


Bm
Am
21
Tiple I
Tiple II
Em
A
A7+
23
Tiple I
Tiple II
Am
C
C7+
25
Tiple I
Tiple II
Am
Em
27
1
Tiple I
Tiple II


29
2
Arm V
Arm VII
Tiple I
Charango
rasgueo y trémolo
cuerdas apagadas
sigue
Arm XII
Arm VII
Guit.
Campana tubular
baqueta sobre el aro
Pandereta
Claves y Maracas continúan
sigue
31
solo en repetición
Quena
Tiple I
Guit.
3
Campana
34
Quena
Tiple I
Guit
Campana

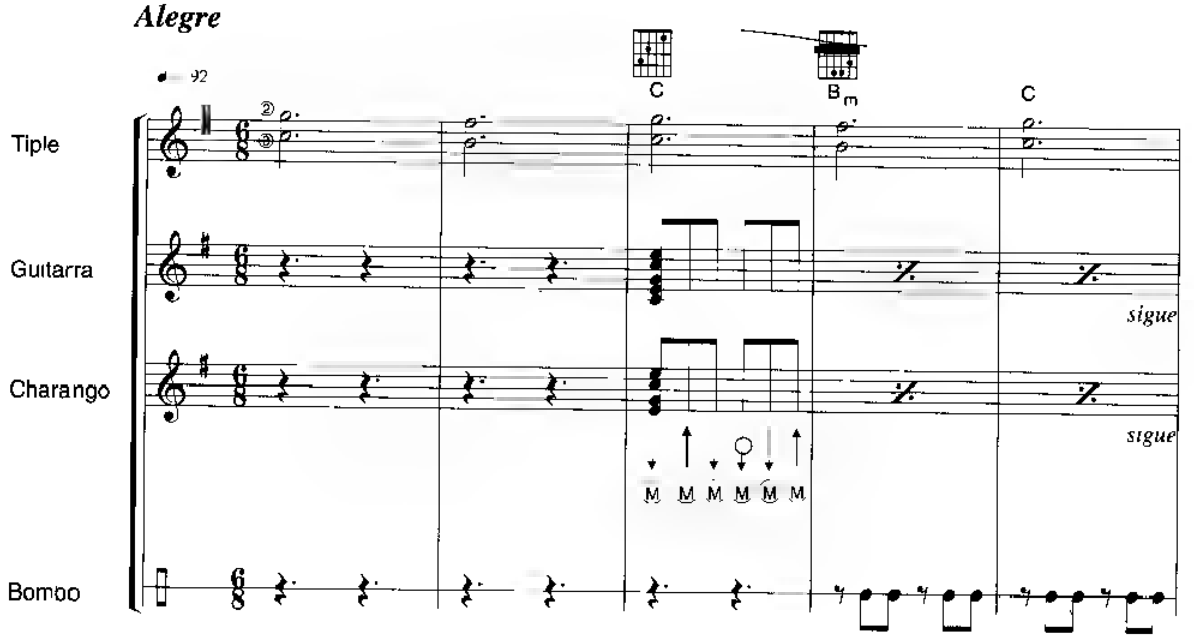

37
C
Am
Bm
Quena
Tiple I
Charango
sigue
Guit
sigue
Claves
siempre pandereta
sigue
40
C
Em
A
A7+
Quena
Tiple I
sigue
43
Am
C
C7+
Am
Quena
46
Quena
D/G
Am7 G
Charango
48
Gm6
Em7+ G
Charango
perdiéndose

DANZA

Homenaje a Pablo Neruda (fragmento)

Víctor Jara

Alegre





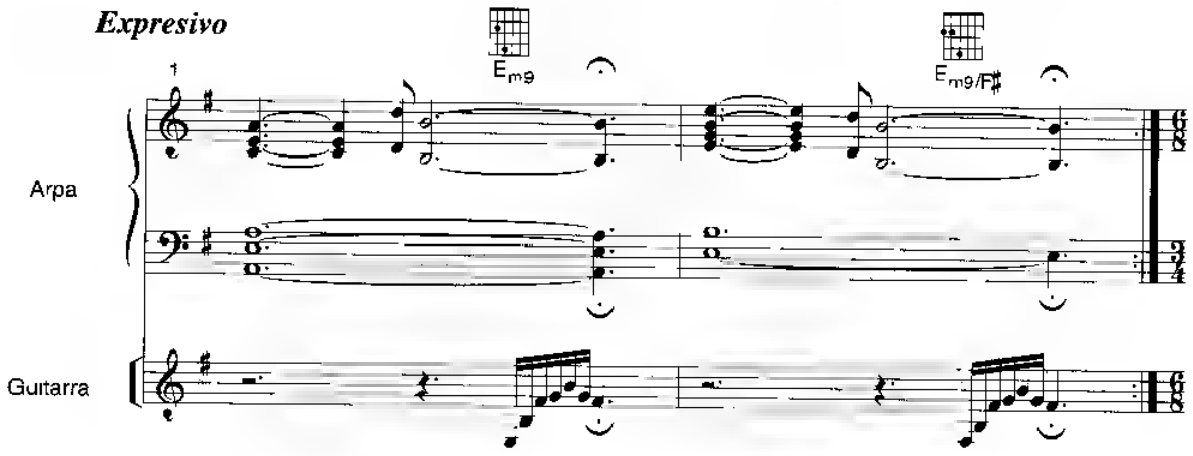


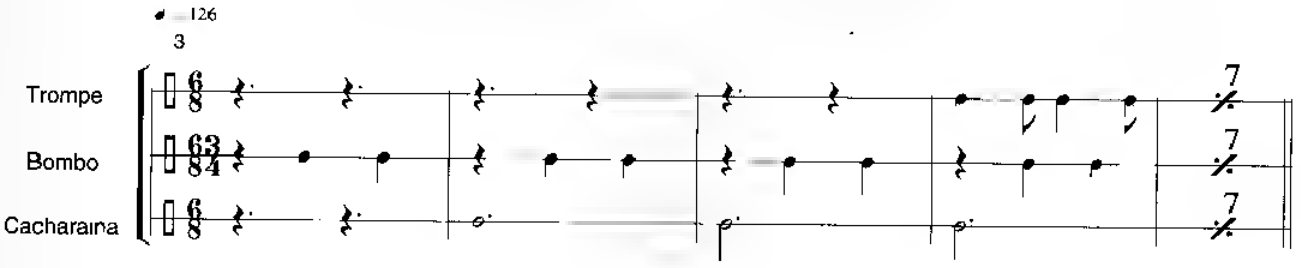
© 1972 Víctor Jara


16
Em
C
Bm
G
Bm
Quena
Tiple
21
G
Bm
G
D
C
Quena
Tiple
26
D
C
Bm
F#m
Bm
Quena
Tiple
31
F#m
Bm
D
C
Quena
Tiple
35
D
Quena
Tiple
al 𝄋 y perdiéndose

CAI CAI VILU

Víctor Jara







© 1972 Víctor Jara


12
G
D
G
D
Em
D6
Arpa
17
Em
D
B7
Em
D6
Em
Arpa
22
D
B7
Em
D
B7
G
D
G
Arpa
29
B7
Am
B7
Em
B7
B7
Arpa
Guit
Trompe
Bombo
Cacharaina
del 𝄋 con repetición
2ª vez salta del 𝄋
a Final


Final
36
B7
Em
B7
Am
B7
Em
Arpa
Guit.
Trompe
Bombo
Cacharaina
sigue
sigue
sigue
sigue
42
1
2
B7
B7
Arpa
47
Em9
Arpa
Guit
Trompe
Bombo
Cacharaina
p p i m a





8

ULTIMAS COMPOSICIONES

El encuentro
Poema quince
Siete rejas
Venían del desierto
Cuando voy al trabajo
Aquí me quedo
Vientos del pueblo
Manifiesto

EL ENCUENTRO*

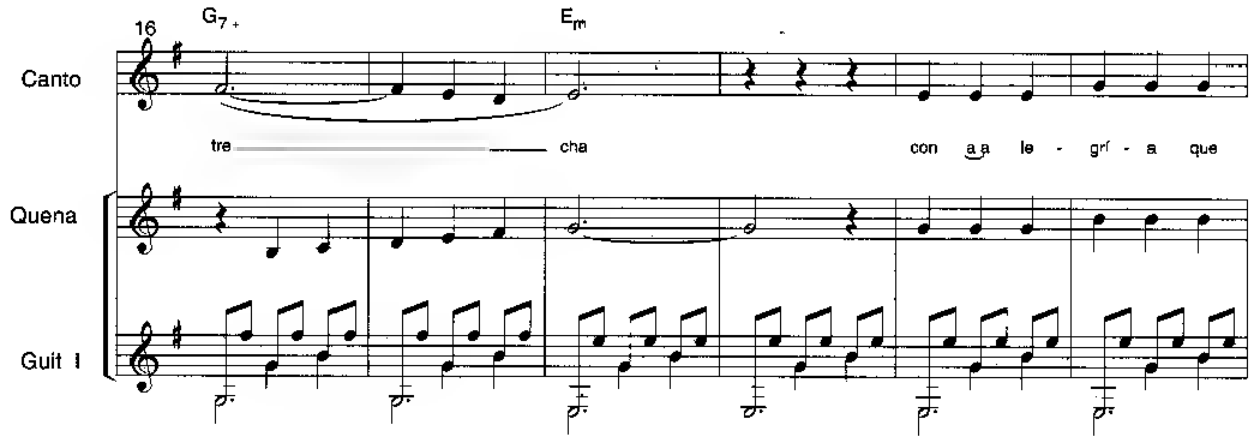
Tonada

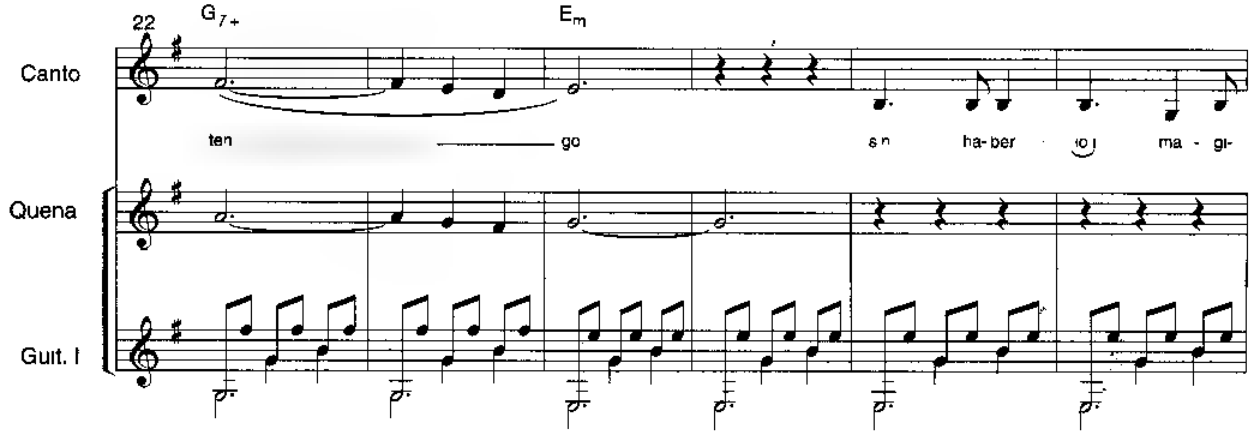
Víctor Jara

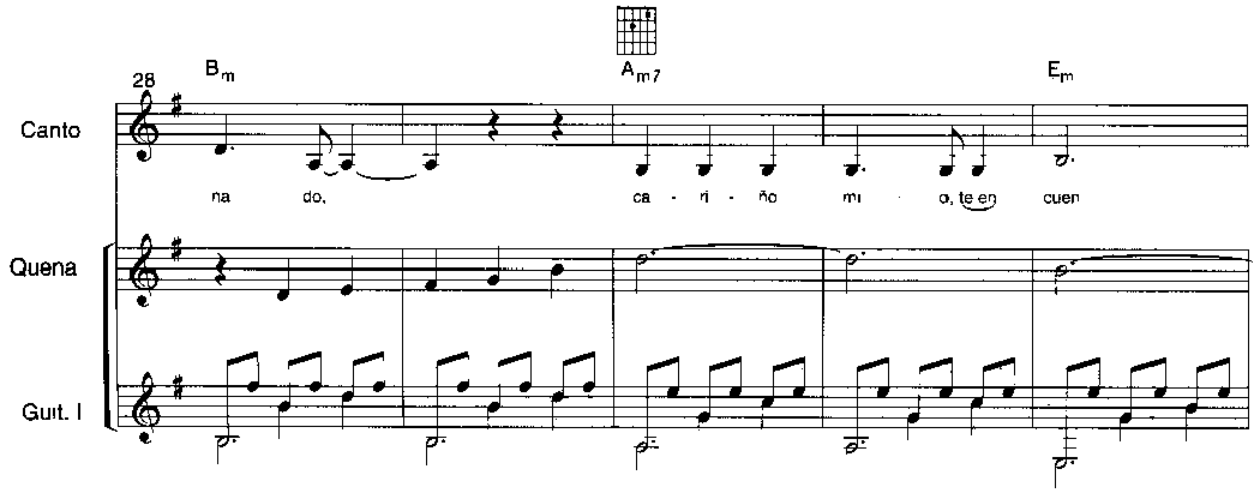


* Versión grabada por Isabel Parra, 1972

© 1972 Víctor Jara


16
G7+
Em
Canto
Quena
Guit I
tre cha
con a a le - grí - a que


22
G7+
Em
Canto
Quena
Guit. I
ten go
sin ha-ber lo ma - gi-


28
Bm
Am7
Em
Canto
Quena
Guit. I
na do,
ca - ri - ño mi o, te en cuen


33
G7+
Canto
tro
Sin ha-ber - lo i - ma gi na-
Quena
Guit. I
39
Em
Bm
Canto
do,
ca - ri - ño mi o, te en - cuen-
Quena
Guit. I
44
D
Em
Canto
tro
Quena
Guit. I
al 𝄋 3 veces
D.C. y D.C al Fin



EL ENCUENTRO

Tonada

La calle se me hace estrecha
con la alegría que tengo,
sin haberlo imaginado,
cariño mío, te encuentro.

Para qué seguir rodando
como la piedra al vacío,
yo aprendí que caminando
puedo conquistar lo mío.

El ir y venir luchando
por las cosas más queridas,
si bien nos gastó las manos
nos deja abierta la vida.

Ahora, cariño mío,
con esta alegría inmensa
no me separo de ti,
aunque la calle sea estrecha.

POEMA QUINCE

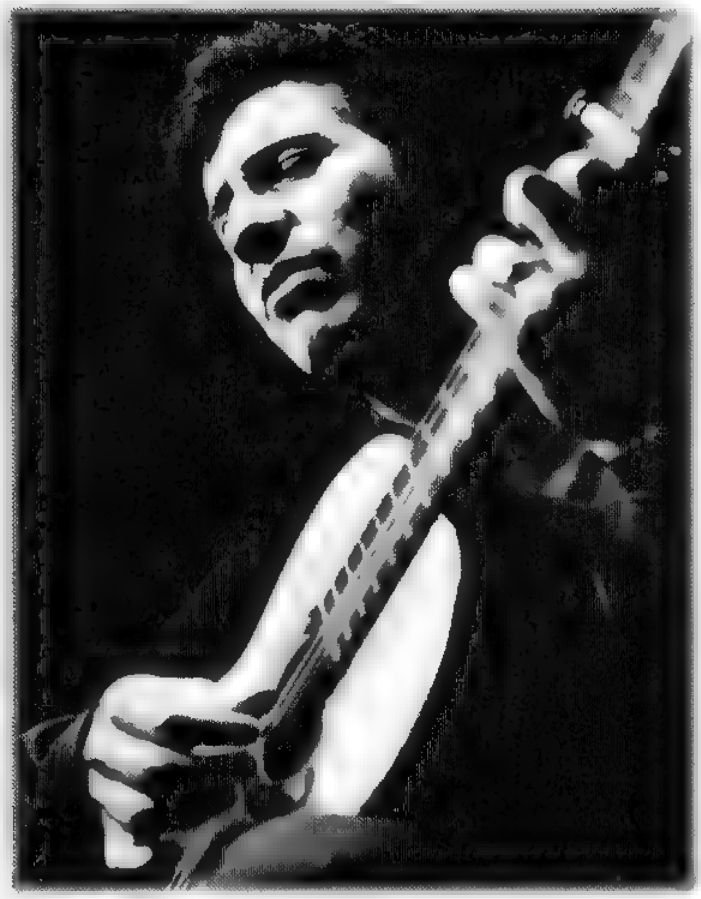
Texto: Pablo Neruda
Música: Víctor Jara

Intimo



© 1972 Víctor Jara


17
C7+/G
F♯m
Am
Bm
Em
Bm
Canto
Guit
y pa-re-ce que un be-so te ce- rra ra a bo ca
21
Em
Bm
Bm
Dm7
Canto
Guit
u na pa- la-bra en ton ces, u na son- ri- sa
ultima vez salta a
2ª vez D C
25
C7+/G
F♯m
Canto
Guit.
bas tan Y es-toy a - e-gre a - le - gre
P I P M
P M P
29
C
Bm
Em
Bm
Em
Bm
Em
Canto
Guit
de que no se - a cier to



POEMA QUINCE

Pablo Neruda, poema XV del libro
***Veinte Poemas de Amor y una Canción Desesperada* (1923).**

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

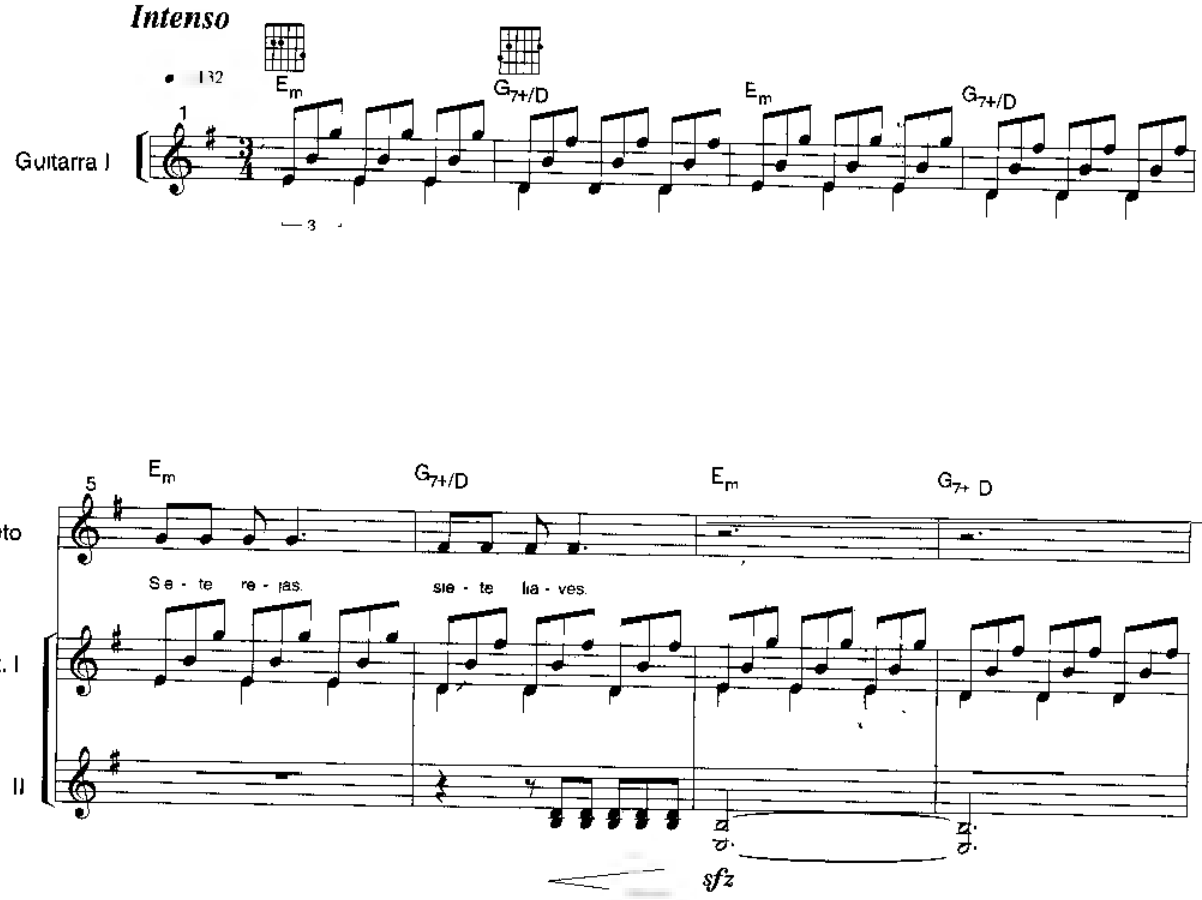
Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

SIETE REJAS

Víctor Jara

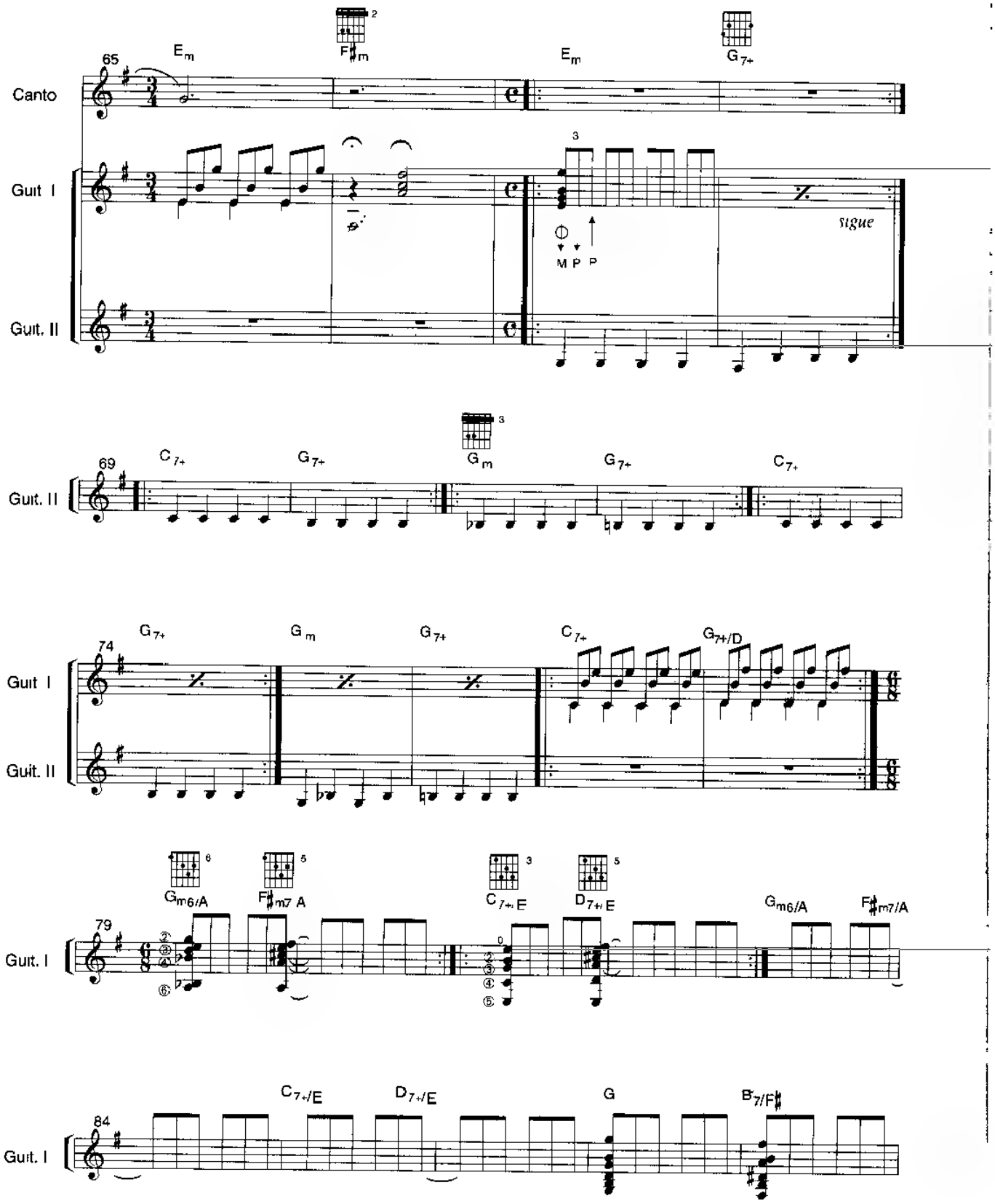


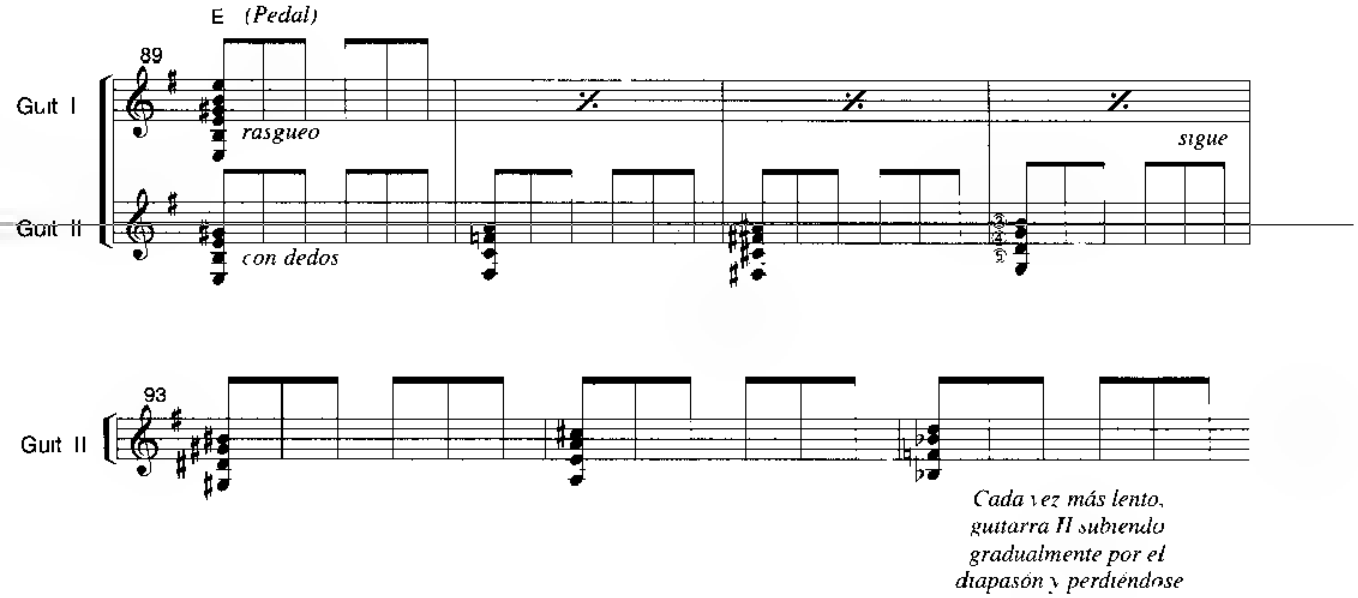
© 973 Víctor Jara


13
C7+
G7+/D
G
B7/F♯
E
Canto
Guit I
Guit II
Guit. II
sie te son los que te tra en
sie - te son tus sie te ma - es
18
Em
G7+/D
E
1
2
Canto
Guit I
Guit. II
se te re - jas,
sie te lla ves
Que
(2ª vez)
𝄋
22
Em
G7+/D
Em
G7+/D
Canto
Guit. I
Guit II
ven ga, que ven - ga que co - rra, que co rra.
que


26
Em
G7+/D
C7+
Canto
ven - ga, que ven - ga, que co - rra, que co rra tu va lien - te ha de vo-
Guit I
sfz
Guit II
29
G7+/D
C7+
G7+/D
Canto
lar tu va - en te ha de vo - ar
Guit. I
2ª vez saltar a
32
Em
Guit I
Guit. II
37
Guit. I
43
Guit. I
del 𝄋 y salta a


49
C7+
G7+/D
C7+
G7+/D
Canto
Guit I
Guit II
pa ra de - sa - tar tus ma - nos sie te lla - ves, sie te re - jas
53
G
B7/F#
E
Canto
Guit. I
Gu t II
tu va - lien - te rom pe rá
57
Em
G7+/D
Em
G7+/D
Canto
Guit. I
¡Ah
61
C7+
G7+/D
C7+
G7+/D
Canto
Guit. I
¡Ah!


65
Em
F♯m
Em
G7+
Canto
Guit I
Guit. II
3
M P P
segue
69
C7+
G7+
Gm
G7+
C7+
Guit. II
74
G7+
Gm
G7+
C7+
G7+/D
Guit I
Guit. II
79
Gm6/A
F♯m7 A
C7+/E
D7+/E
Gm6/A
F♯m7/A
Guit. I
84
C7+/E
D7+/E
G
B7/F♯
Guit. I



SIETE REJAS

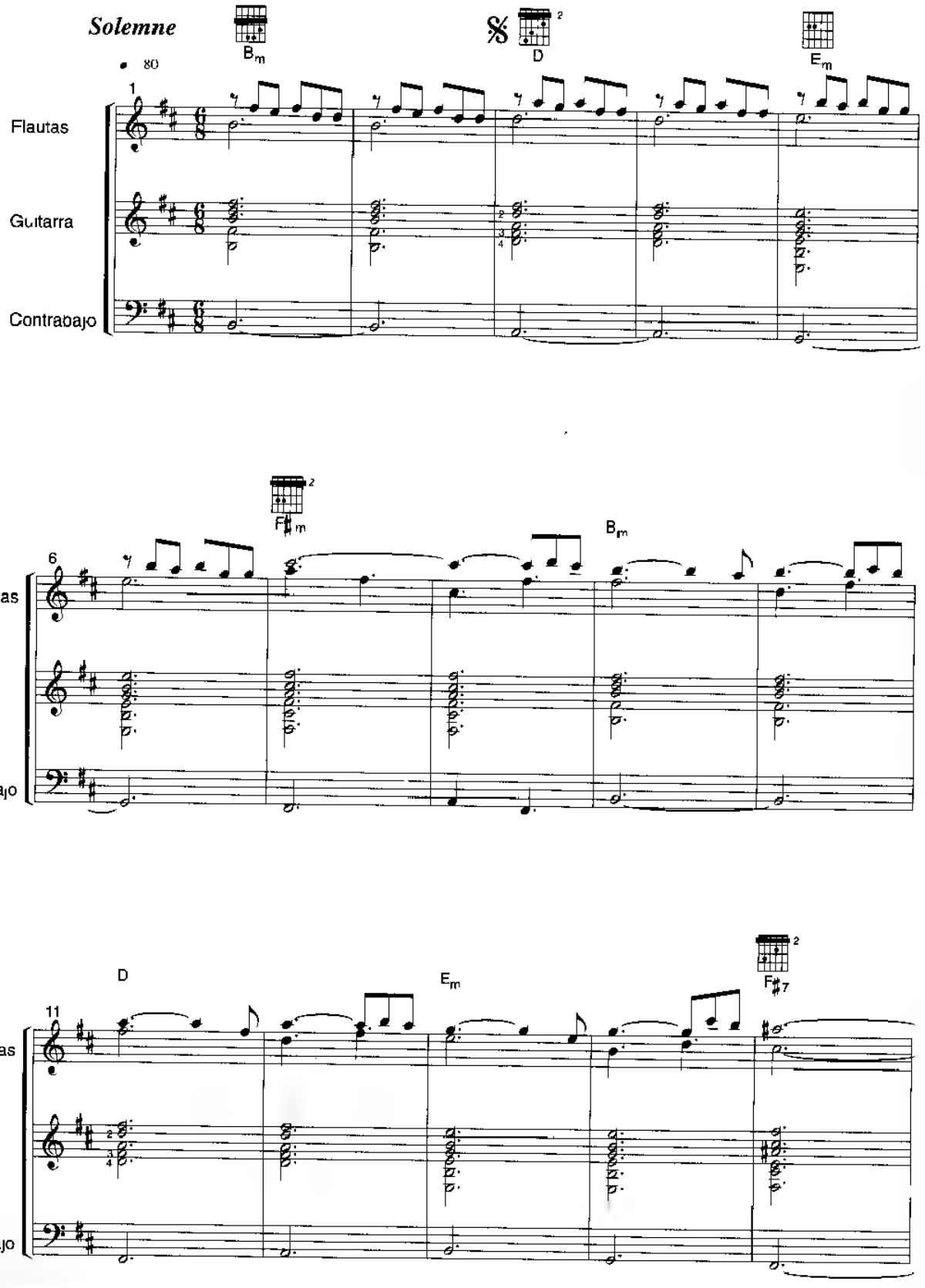
Siete rejas, siete llaves,
siete ríos, siete mares,
siete son los que te llevan,
siete son los que te traen,
siete son tus siete males.

Que venga, que venga,
que corra, que corra,
tu valiente na de volar.

Un valiente ya se acerca
galopando siete mares,
buscando la fortaleza
para desatar tus manos,
siete llaves, siete rejas,
tu valiente romperá.

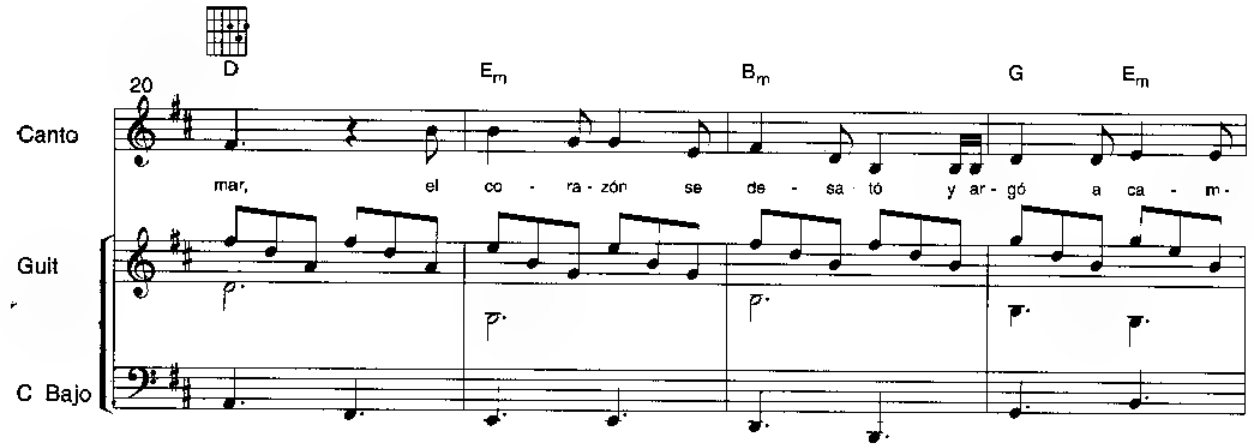
VENIAN DEL DESIERTO

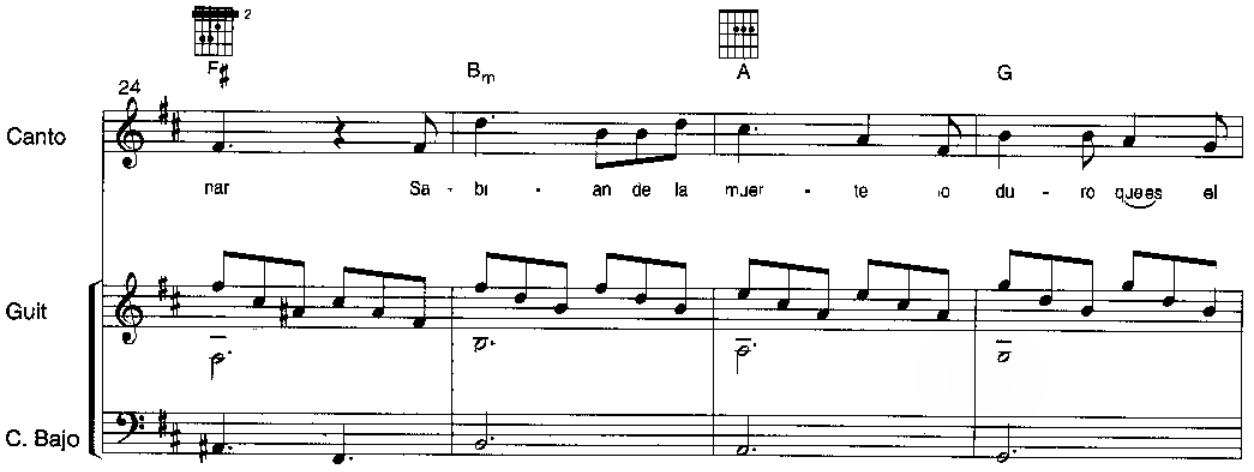
Víctor Jara



© 1973 Victor Jara


16
Em
Bm
G
Em/D
Canto
Ve ni - an del de - sier - to de los ce rros y del
Flautas
Guit.
C. Bajo
pizz.


20
D
Em
Bm
G
Em
Canto
mar, el co - ra - zón se de - sa - tó y ar - gó a ca - m -
Guit
C Bajo


24
F#
Bm
A
G
Canto
nar Sa - bi - an de la muer - te lo du - ro quees el
Guit
C. Bajo



VENIAN DEL DESIERTO

Venían del desierto,
de los cerros y del mar,
el corazón se desató
y largó a caminar.
Sabían de la muerte,
lo duro que es el pan.
Venían del desierto,
de los cerros y del mar.

El camarada les habló
de nuestra humanidad,
la historia de la mina,
del campo y la ciudad.
Vibró en el alma
tanta humillación
y toda aquella multitud
comprendió la hermandad.

Volvieron al trabajo,
minero y pescador,
cantando la esperanza,
labrando la unión,
con cañas y tambores
y flautas de metal,
sembrando las semillas
que todos gozarán.

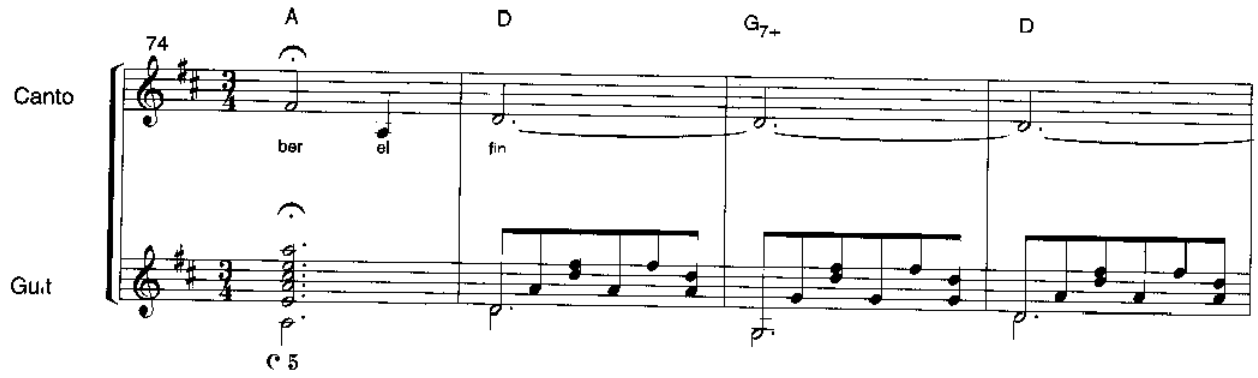
CUANDO VOY AL TRABAJO

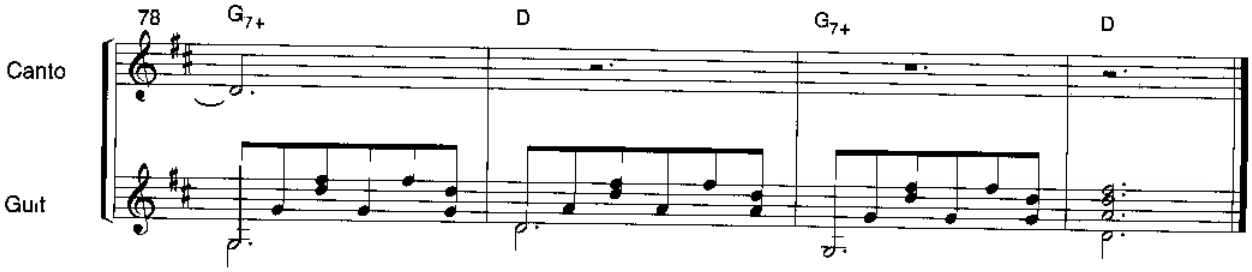
Víctor Jara




26
A7+
A
D
Bm
F#m
Canto
Guit
t.
m
vi
da,
pien
so en
ti
c 2
31
A7
D
Bm F#
G/D
A7
Canto
Gu t.
En
t
com-pa
ñe
ra de mis
di
as
y del por
36
D
C
D
C
G/D
Canto
Guit.
ve-nir
de las
ho
ras
a
mar
gas y
la
41
Am E
A7
D
C
D
Canto
Guit
d
cha
de po-der
vi
vir.
la-bo-
46
C
G/D
Am E
A
Canto
Guit
ran
do e
co
men
zo de u
na hs
to
na
sin sa
ber
el
c 5


51
D
Am
G7+
Canto
Guit.
fin
Cuan - do
lle - go a la
ca - sa
es - tás a-
al 𝄋
56
A7
D
Am
G7+
A7
Canto
Guit
h ya ma - rra - mos los sue ños.
61
D
Bm/F♯
G
D
A7
D
Canto
Guit
a la a a a la la la a la la a
66
C
D
C
D
Canto
Guit
.a - bo-
70
C
G/D
Am/E
Canto
Guit
ran do el co - men - zo de u na his - to ra
sin sa-





CUANDO VOY AL TRABAJO

Cuando voy al trabajo
pienso en ti,
por las calles del barrio
pienso en ti.
Cuando miro los rostros
tras el vidrio empañado,
sin saber quiénes son, dónde van...
Pienso en ti,
mi vida, pienso en ti.
En ti, compañera de mis días
y del porvenir,
de las horas amargas y la dicha
de poder vivir,
laborando el comienzo de una historia
sin saber el fin.

Cuando el turno termina
y la tarde va
estirando su sombra
por el t jeral,
y al volver de la obra,
discutiendo entre amigos,
razonando cuestiones
de éste tiempo y destino...
Pienso en ti,
mi vida, pienso en ti.
En ti, compañera de m s días
y del porvenir,
de las horas amargas y la dicha
de poder vivir,
laborando el comienzo de una historia
sin saber el fin.

Cuando llego a la casa
estás ahí
y amarramos los sueños...

Laborando el comienzo de una historia
sin saber el fin.

AQUI ME QUEDO

Texto: Pablo Neruda
Música: Víctor Jara



© 973 Victor Jara


Em
Am
Am G
F7+ 4a
E4
E
17
Canto
da
mi por sie - te cu chi-los de-san - gra - da
Guit II
2a vez a la Coda
al 𝄋
y salta a ⊕
B7
C
D
G
D
C
21
Canto
di - a sem-pre los ri - cos fue ron ex-tran - e - ros
Que se va-yan a Mi-a - mi con sus
Guit II
D
G
D
G7+
D
Em
25
Canto
ti as!
Yo no quie - ro a pa-tria di vi
di
da
se va-yan
Guit II
Am
Am/G
F7+ 4a
E4
E
Dm9/F
29
Canto
e - jos con su me o - di - a.
ff
a
en
Coda
Guit. II
al 𝄋
y a Coda



AQUI ME QUEDO

Pablo Neruda, poema XII del libro Incitación al Nixonicidio y alabanza a la Revolución Chilena (1973)

Yo no quiero la Patria dividida
ni por siete cuchillos desangrada:
quiero la luz de Chile enarbolada
sobre la nueva casa construida.

Yo no quiero la patria dividida
ni por siete cuchillos desangrada

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

Y que los que se creen prisioneros
se vayan lejos con su melodía:
siempre los ricos fueron extranjeros.

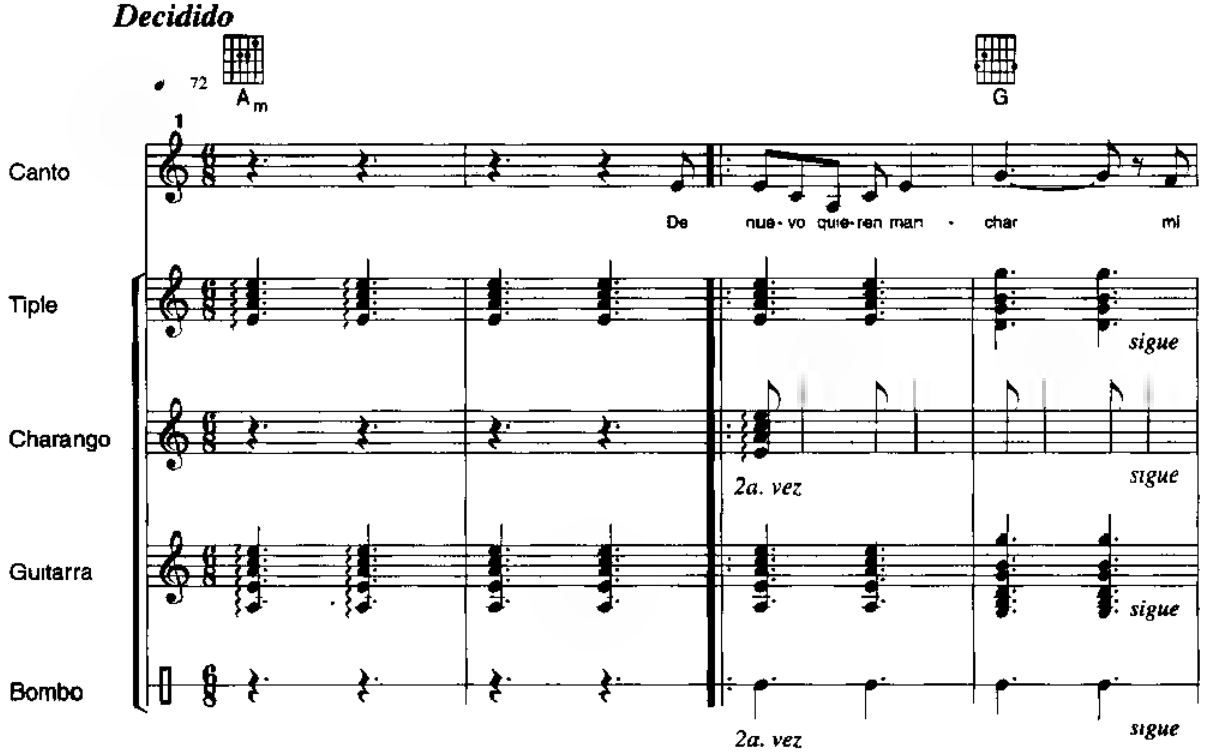
¡Que se vayan a Miami con sus tías!

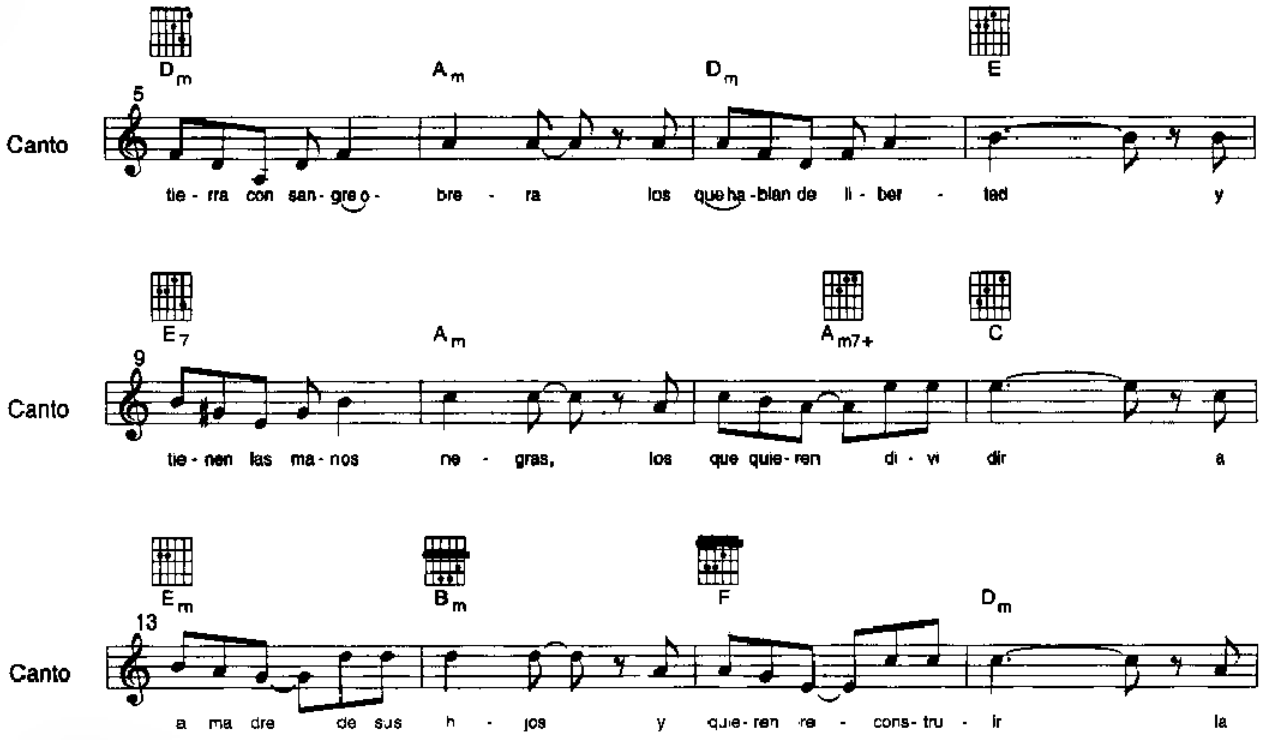
Yo no quiero la patria dividida
se vayan lejos con su melodía

Yo no quiero la patria dividida
cabemos todos en la tierra mía.
Yo me quedo a cantar con los obreros
en esta nueva historia y geografía.

VIENTOS DEL PUEBLO

Víctor Jara





© 1973 Victor Jara


Dm7
E
E7
17
Canto
cruz que a - rras tra - ra Cris - to Que
1
2
Am
D
F
C
21
Tiple
M P P
Guitarra Charango
sigue
E7
Am
25
Canto
A ho ra quie - ro vi-
M P P
Tiple
sigue
Cada vez más intenso
G
Dm
Am
Dm
29
Canto
vir un - to a mi hi - jo y mi her - ma no la pri - ma - ve - ra que
E
E7
A
F#m
33
Canto
to dos va - mos cons - tru - yen - do a dia no No me a - sus - ta a e me-
C
Am
Gm
37
Canto
na - za, pa tro nes de la m - se - ria, La


Gm6
41
D
Dm
Canto
tre es -- la de a pe es - ran - za con t - nua - rá sien do nues
Tiple
Charango
Guitarra
Tiempo I
Am
45
D
Canto
tra Vien - - - - - -
Tiple
M P P
Charango
Guitarra
sigue
F
G
Dm
C
E7
49
Tiple
Am
54
G
Dm
Canto
tos del pue blo me lla - man vien - tos de pue blo me ne-
Quenas
M P P
Tiple
sigue


Am
Dm
E
E7
58
Canto
van me pare - cen e co - ra zón y me vena - tan a gar - gan-
Quenas
Am
Am7+
C
Em
62
Canto
ta A - si can - ta - rá poer e - ta mien - tras e a ma me sue-
Quenas
Bm
F
Dm
Dm7
66
Canto
ne, por os ca - mi nos del pue - blo des - de a - ho ra y pa ra siem-
Quenas
E7
F
Am
70
Canto
pre
Quenas
M P P
Tiple
Charango
Guitarra

VIENTOS DEL PUEBLO

El título y versos finales provienen del poema *Viento del pueblo* de Miguel Hernández. Al final cita un verso de la última estrofa del poema de Hernández
(Aquí estoy para vivir/ mientras el alma me suene,/ y aquí estoy para morir,/ cuando la hora me llegue/ en los veneros del pueblo/ desde ahora y desde siempre./ Varios tragos es la vida/ y un solo trago es la muerte.)

De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera,
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras;
los que quieren dividir
a la madre de sus hijos
y quieren reconstruir
la cruz que arrastrara Cristo.

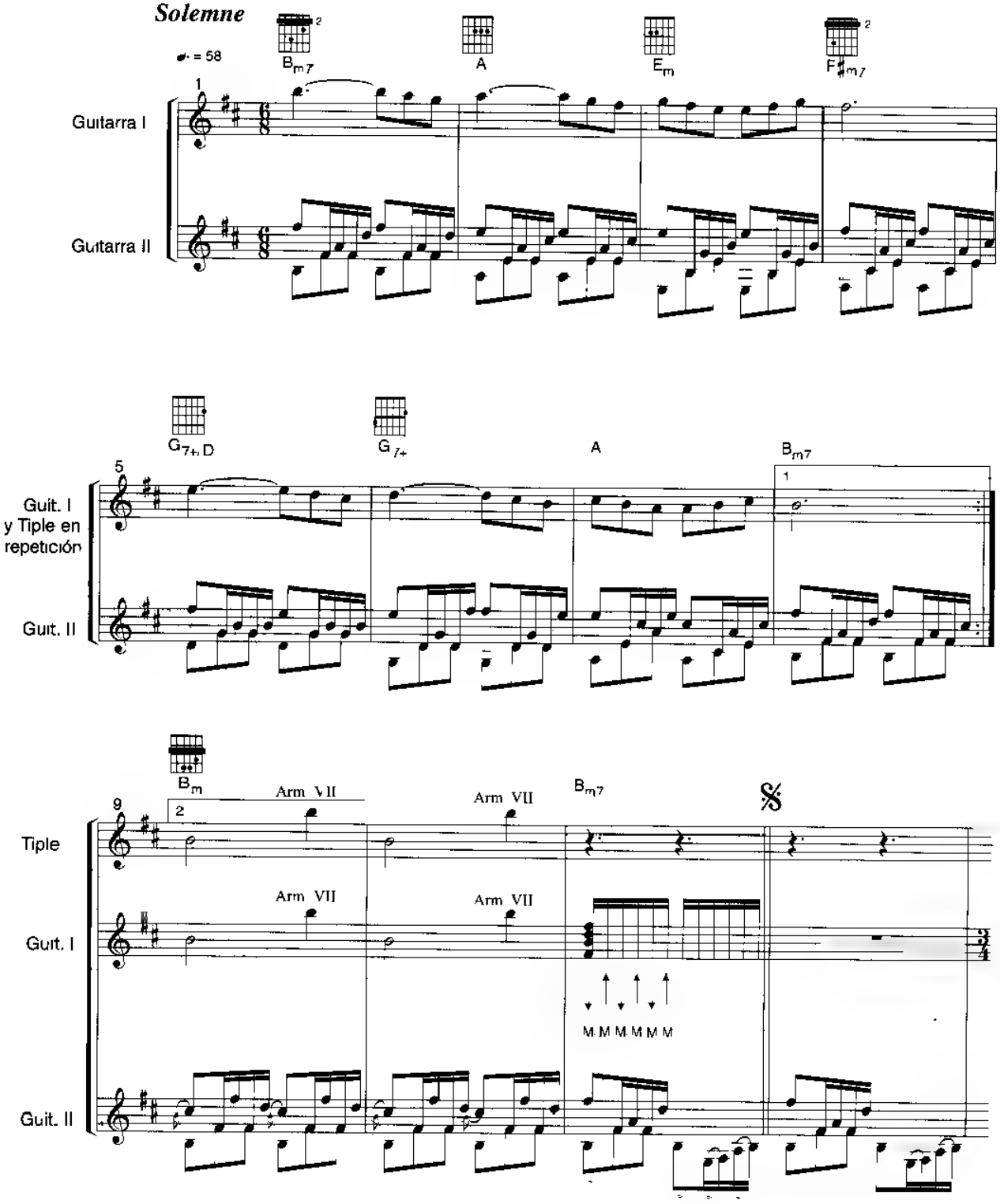
Quieren ocultar la infamia
que legaron desde siglos,
pero el color de asesinos
no borrarán de su cara.
Ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.

Ahora quiero vivir
junto a mi hijo y mi hermano
la primavera que todos
vamos construyendo a diario.
No me asusta la amenaza,
patrones de la miseria,
la estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.

Vientos de pueblo me llaman,
vientos del pueblo me llevan
me esparcen el corazón
y me avientan la garganta.
Así cantará el poeta
mientras el alma me suene,
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre

MANIFIESTO

Víctor Jara



© 973 victor jara


13
Bm7
A
Em
Canto
Yo no can-to por can - tar
n por te-ner bue-na voz,
Guit II
17
F♯m7
Bm7
Canto
can to por que a gui-ta - rra
Guit II
21
Bm7
A
Em
Bm7
Canto
tie ne sen-ti do y ra-zón
Guit II
25
Em
A
Em
A
Canto
Tie ne co-ra zón de tie - rra
y a las de pa o mi ta
Tiple
Variante 1 Guitarra I
Guit I
Guit II


D
F♯m
A
Em
D
A
29
Canto
es co-mo el a-gua ben - di ta san - ti gua glo-rias y
Tiple
Guit. I
Guit. II
D
D
33
1
2
Canto
pe nas.
ve - ra
Tiple
Variante 2 Guitarra I
Guit. I
sigue
Guit. II
Coda
Bm7
A
Em
Bm7
36
Canto
Siem pre se-rá canción nue va
Tiple
Guit II
1ª vez del 𝄋
2ª vez D.C. al ⊕
y a Coda



MANIFIESTO

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón.

Tiene corazón de tierra
y alas de palomita,
es como el agua bendita,
santigua glorias y penas.

Aquí se encajó mi canto,
como dijera Violeta,
guitarra trabajadora
con olor a primavera.

Que no es guitarra de ricos
ni cosa que se parezca,
mi canto es de los andamios
para alcanzar las estrellas.

Que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas
del que morirá cantando
las verdades verdaderas;
no las lisonjas fugaces
ni las famas extranjeras
sino el canto de una lonja
hasta el fondo de la tierra.

Ahí donde llega todo
y donde todo comienza,
canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva,
siempre será canción nueva,
siempre será canción nueva.

IV PARTE DISCOGRAFIA

Conjunto Cuncumén

CH EM Odeon Serie Folklore de Chile vol 1 dLP LDC 36054 957

Es el primer disco de conjunto e incluye el primer registro grabado por Víctor Jara como solista Participa cantando Se me ha escapado un suspiro tonada que el mismo recopiló en la zona El Carmen en la provincia de Ñuble

Cuncumén

Villancicos Chilenos

CH EM Odeon dLP LDC 36064 958

Nuevamente Víctor Jara participa como solista en el 2° disco de conjunto en *Doña Manuela ruego* (A2) y *Decimas por el nacimiento* (B2) ambas composiciones de Violeta Parra, y canta a dúo con Alejandro Reyes la tonada tradicional *Entonces me voy volando* (A5)

Conjunto Cuncumén

150 años de Historia y Música Chilena

CH EM Odeon Serie Folklore de Chile vol [illegible] LP LDC 6[illegible]8 960

El tercer disco de conjunto que conmemora los 150 años de la independencia de Chile incluye la primera composición grabada de Víctor Jara *Sus tonadas* (A3) *Paloma tos* (B2) también conocida como *Dos palomitas*

Conjunto Cuncumén

Geografía Musical de Chile: Norte, Sur y Austral

CH EM Odeon Serie Folklore de Chile vol X [illegible] LP LDC 36[illegible]69 962 Comentarios en carátula de Oscar Cerda Díaz Fotografía de la portada de Rubén Sotomayor

En el quinto disco de Cuncumén se incluyen tres de las primeras canciones de Víctor Jara *Con tu pan que te comiste* (A3) *Paloma quiero contarte* (B1) y la tonada *Acuérdate de estos versos* (B5)

Víctor Jara

CH Demon Producciones Calle [illegible] enárrez [illegible] 45 [illegible]

Este es el primer disco de Víctor Jara en solitario de los seis que fue grabado para este sello en el que grabaron también los artistas de la Peña de los Parra

LADO A *La cocinerita* Tradicional boliviana

LADO B El [illegible]



Víctor Jara
CHI: Demon, Producciones Camilo Fernández, di single 45, SD-0.52, 1966
LADO A: La beata. Tradiciona
LADO B: *Paloma quiero contarte*

Víctor Jara
CHI: Arena, d LP, 1966.
Es el primer álbum de larga duración grabado por Víctor Jara.
LADO A
1. *El arado*
2. *El cigarrito*
3. La flor que anda de mano en mano. Tradicional. Norte de Argentina
4. *Deja la vida volar*. Cachimbo
5. *La luna siempre es muy linda*
6. Ojitos verdes. Tradicional de altiplano.
LADO B
7. La cocherita. Tradicional del altip ano
8. *Paloma quiero contarte*
9. *¿Qué saco rogar al cielo?*
10. *No puedes volver atrás*
11. *El carretero*
12. Ja, ja,.. Tradicional del altip ano



Víctor Jara
CHI: Arena, Producciones Camilo Fernández, di 45, SD-0204, 967
Intérpretes: Víctor Jara, Angel Parra y Quilapayún.
LADO A. Ja, ¡ai. Tradicional de altiplano.
LADO B ..a flor que anda de mano en mano. Tradic ona.

Quilapayún
CHI: EMI-Odeón di LP, LDC-36614 967
El primer d sco de Quilapayún, con Víctor Jara como director artíst.co del conjunto ncl.ye nuevas versiones de *La canción del minero* (B1) y la tonada *Dos palomitas* (B2), y dos nuevas composiciones de Jara: *Somos pájaros libres* (B6) y *La cueca triste* (A6), ésta última con música de Eduardo Carrasco



Víctor Jara
CHI: EM-Odeon, di LP, LDC 36637 967 Comentanos en carátula de Rubén Nouzeilles.
Intérpretes: Víctor Jara, Quilapayún Sergio Ortega y otros.
LADO A
1. *El aparecido*
A E.CH.G Arreglo y dirección de Sergio Ortega
2. *El lazo*
3. Que alegres son las obreras
Pasacal e tradicional boliviano. Interpretado con Quilapayún
4 Desped miento del angelito
Verso a .o d v no. Tradicional, Ch e
5 Solo
Eduardo Carrasco. Arreglo y d recc ón de Sergio Ortega
6. *En algún lugar del puerto*

LADO B

7. Así como hoy matan negros.
Poema de Pablo Neruda; música y dirección de Sergio Ortega
8. *El amor es un camino que de repente aparece*
9. *Casi casi.* Bailecito. Tradicional boliviano
10. *Canción de cuna para un niño vago*
11. Romance del enamorado y la muerte. Romance español Anónimo, siglo XVI. Arreglo para clavecín, Pina Harding
12. Ay mi palomita. Variante de cueca nortina. Tradicional



Víctor Jara + Quilapayún

Canciones Folklóricas de América

CHI: EMI-Odeón, dl LP SLDC-35004, 1968. Comentarios en carátula de Rubén Nouzeilles

La idea original de este disco fue la de un álbum de canciones infantiles latinoamericanas. Luego se ampió al repertorio de otros países. Incluyó dos composiciones de Víctor Jara dedicadas a los niños.

LADO A

1. Hush-a-bye. Yarrow-Stockey
2. Bailecito. Del folclore boliviano
3. Palomas del palomar.
Remendé. Anónimo español, siglo XIV
4. Drume negrito. Tradicional. Solista: Víctor Jara
5. El llanto de mi madre. Yaraví. Tradicional boliviano
6. El carretero. Huella. Daniel Viglietti

LADO B

7. Mare, mare. Joropo. Tradicional venezolano
8. Noche de rosas. Canción tradicional israelita
9. Tres bailecitos. Bailecitos bolivianos. Jorge Cavour
10. *Gira, gira, girasol.* Solista: Víctor Jara
11. Peoncito del manicomio. Tradicional.
12. El turururu. Canción popular de Salamanca, España
13. *El conejo.* Canción infantil. Letra de Carlos Prendes; música de Víctor Jara



Quilapayún 3

CHI: EMI-Odeón, dl LP. LDC-35 63, 1968. Este album del conjunto incluye una de las canciones corales de Víctor Jara, *El soldado* (B4,

Pongo en tus manos abiertas

CHI: Dicap, dl LP, JJL-03, 1969. Diseño: Vicente y Antonio Larrea; Foto Guillard. Es el 2º disco de larga duración del catálogo del sello Dicap

Intérpretes Víctor Jara con Quilapayún.

LADO A

1. *A Luis Emilio Recabarren*
2. A desalambrar. Daniel Viglietti
3. Duerme, duerme, negrito. Del folclore caribeño
4. Juan Sin Tierra. Corrido. Jorge Saldaña, México
5. *Preguntas por Puerto Montt*
6. *"Móvil" Oil Special*

LADO B

7. Camilo Torres. Daniel Viglietti
8. El martillo. Canción de Lee Hays y Pete Seeger, adaptación y arreglo de Víctor Jara



9. *Te recuerdo Amanda*
10. Zamba del Che. Rubén Ortíz, México
11. Ya parte el galgo temble
Poema de Pablo Neruda, música de Sergio Ortega
12. *A Cochabamba me voy*



Victor Jara
CHI: Dicap, di single 45, JS-01, 1969
LADO A: *Plegana a un labrador*. Versión con Quilapayún
LADO B: *Te recuerdo Amanda*

Canto Libre
CHI: EMI Odeón, di LP LDC-36726, 970. Fotos. Patricio Guzmán. Comentarios en carátula de Rubén Nouzeilles.
Intérpretes Víctor Jara, Patricio Castillo, Inti Illimani.
LADO A
1. Inga. Del folclore afroperuano
2. Canción al árbol del olvido. Vidalita. Letra. Fernán Silva Valdés música: Alberto Ginastera
3. *La pala*
4. Lamento borincano. Rumba-son. Rafael Hernández
5. *Ventolera*. Danza para 2 guitarras
6. El Tinku. Tonada tradicinal de Potosí, Bolivia
LADO B
7. *Angelita Huenumán*
8. Corrido de Pancho Villa. Tradicional de México
9. *Caminando, caminando*
10. *¿Quién mató a Carmenata?*
11. *Canto libre*



El derecho de vivir en paz
Con los brazos de los que ya no viven y con manos que no han nacido ahora
CHI: Dicap, di LP, JJL- 1, 1971
Intérpretes. Víctor Jara, Patricio Castillo, Inti Illimani, Los Blops.
LADO A
1. *El derecho de vivir en paz*
2. *Abre la ventana*
3. *La partida*. Instrumental
4. *El niño yuntero*. Sobre un poema de Miguel Hernández
5. *Vamos por ancho camino*
Letra: Víctor Jara, música. Celso Garrido-Lecca
6. A la molina no voy más. Del folclore negro de Perú
LADO B
7. *A Cuba*
8. Las casitas del barrio alto. Canción de Malvina Reynolds. Adaptación y arreglo de Víctor Jara
9. *El alma llena de banderas*
10. *Ni chicha ni limoná*
11. *Plegana a un labrador*
12. *B.R.P.* Letra: Víctor Jara, música. Celso Garrido-Lecca



Victor Jara
CHI: Dicap, di single 45, JS- 97
LADO A. *Ni chicha ni limona*
LADO B. Las casitas del barrio alto



Autores chilenos

CHI. Dicap, dl LP, JJL-13, 197

Intérpretes: Inti Illimani. Importante álbum de conjunto: Inti Illimani, en el que el compositor Luis Advis realizó los arreglos para una antología de canciones, incluyó de Víctor Jara *Charagua* (B3) y *El aparecido* (B5).

Inti Illimani

CHI: Dicap, dl 45 single, JJS-[illegible]5 97

LADO A. *Charagua* (Danza N° 5)

LADO B. *El aparecido*

Víctor Jara

CHI: Dicap, dl single 45, JJS-123, 197

LADO A. *Oiga pues, mijita*

LADO B. *Muchachas del telar*

Víctor Jara

CHI: Dicap, dl single 45, JJS-[illegible]45 972

LADO A: *Venían del desierto*

LADO B: *Poema quince*



La Población

CHI: Dicap, dl LP, JJL-14, 972

Obra poético-musical de Víctor Jara, con la colaboración en los textos de Alejandro Sieveking. Los intérpretes son Víctor Jara, Isabel Parra, Bélgica Castro, Pedro Yáñez, Patricio Sotovera y los conjuntos Cantamaranto (sólo mujeres) y Huamarí (sólo hombres).

LADO A

1. *Lo único que tengo*. Tonada
2. *En el río Mapocho*
3. *Luchín*. Canto a lo humano
4. *La toma*. 16 de marzo de 1967. Galope

LADO B

5. *La carpa de las colgüilas*. Tonada
6. *El nombre es un creador*
7. *Hermanda de la Victoria*. Canto a lo divino
8. *Sacando pecho y brazo*. Cueca
9. *Marcha de los pobladores*



Canciones de Aquí y de Allá

CHI: Dicap, dl LP, DCP 25, 972

Intérprete: Isabel Parra con Patricio Castillo. Incluye *El encuentro* (A2), tonada compuesta por Víctor Jara para este álbum a petición de la intérprete.

Canto por Travesura

Recopilaciones de cantos folclóricos

CHI: Dicap, dl LP, 1973

Intérpretes: Víctor Jara, Pedro Yáñez (guitarra y guitarrón), Santos Rubio (arpa), Fernando Rodríguez (acordeón), La edición original alcanzó a ser escasamente distribuida. Es una antología del humor y picardía de los cantos campesinos realizada por Víctor Jara. Incluye una composición suya en esta temática, su tonada *La diuca* (B1).



Sus últimas canciones se publicaron póstumamente, primero en Inglaterra (1974), luego en Francia (1975) y España. En Chile se editaron en 1978.

Victor Jara / Manfiesto.

Chile September 1973

Inglaterra. Logo Records. 1974, dl LP, mono. XTRA 1143

LADO A

1. *Te recuerdo Amanda*
2. *Canto libre*
3. *Aquí me quedo.* Poema de Pablo Neruda
4. *Angelita Huenumán*
5. *Ni chicha ni limoná*
6. *La plegaria a un labrador*

LADO B

1. *Cuando voy al trabajo*
2. *El derecho de vivir en paz*
3. *Vientos del pueblo*
4. *Manifiesto*
5. *La partida.* Instrumental
6. *Chile Estadio*



Victor Jara

Presente

Francia. Discap, serie Canto Libre, dl LP estéreo. DCP109. DF 70. 1975.

Intérpretes: Víctor Jara, Patricio Castillo, Inti Illimani.

LADO A

1. *Manifiesto*
2. *Caicavilu.* Instrumental
3. *Cuando voy al trabajo*
4. Lamento borincano. Rafael Hernández
5. *El pimiento*
6. *Poema 15.* Poema de Pablo Neruda

LADO B

1. *Vientos del pueblo*
2. *Aquí me quedo.* Poema de Pablo Neruda
3. *Venían del desierto*
4. *Doncella encantada.* Instrumental
5. *El arado*
6. *Canto libre*



Victor Jara

Ultimas canciones

España. Movieplay. 1975. CH. Alerce (reedición), dl LP, ALP-230. 1978

1. *Cuando voy al trabajo*
2. *Manifiesto*
3. *Vientos del pueblo*
4. *Aquí me quedo.* Poema de Pablo Neruda
5. *Poema quince.* Poema de Pablo Neruda
6. *El pimiento* (1965). Nueva versión con Patricio Castillo
7. *Doncella encantada* (1962). Instrumental

Esta discografía incluye los registros editados en los que participó Víctor Jara. Las abreviaturas usadas son: CHI (Chile), dl LP (disco Long Play) y sg single 45 (disco pequeño de 45 r.p.m.). El código A1 o B1 indica el lado y el número del surco en que está ubicada cada pieza. Los títulos de obras contenidos en cada disco, los títulos con letra cursiva corresponden a creaciones de Víctor Jara.



Estadio Chile

(4 septiembre 1973)

Somos cinco mil
en esta pequeña parte de la ciudad
Somos cinco mil
¿cuántos seremos en total
en las ciudades y en todo el país?
Sólo aquí, diez mil manos que siembran
y hacen andar las fábricas

Cuánta humanidad
con hambre, frío pánico, dolor
presión moral terror y locura

Seis de los nuestros se perdieron
en el espacio de las estrellas

Un muerto, un golpeado como jamás creí
se podría golpear a un ser humano
Los otros cuatro quisieron quitarse todos los temores,
uno saltando al vacío,
otro golpeándose la cabeza contra el muro
pero todos con la mirada fija de la muerte
Qué espanto causa el rostro del fascismo
llevan a cabo sus planes con precisión artera
sin importarles nada
La sangre para ellos son medallas.
La matanza un acto de heroísmo.
¿Es éste el mundo que creaste, Dios mío?
¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo?
En estas cuatro murallas sólo existe un número
que no progresa,
que lentamente querrá más la muerte

Pero de pronto me golpea la conciencia
y veo esta marea sin latido,
pero con el pulso de las máquinas
y los militares mostrando su rostro de matrona
lleno de dulzura

¿Y México, Cuba y el mundo?
¡Que griten esta ignominia!

Somos diez mil manos menos
que no producen
¿Cuántos somos en toda la Patria?

La sangre del compañero Presidente
golpea más fuerte que bombas y metrallas.
Así golpeará nuestro puño nuevamente

¡Canto que mal me sales
cuando tengo que cantar espanto!
Espanto como el que vivo,
como el que muero, espanto
De verme entre tanto y tantos
momentos del infinito
en que el silencio y el grito
son las metas de este canto
Lo que veo nunca ví,
lo que he sentido y lo que siento
hará brotar el momento

INDICE ALFABETICO DE CANCIONES

Obra	Año	Género
A Cochabamba me voy	1968	Son-guaracha
A Cuba	1969	Guajira-son
Acurrucadita te estoy mirando	1962	Tonada
A Luis Emilio Recabarren	1969	
Abre la ventana	1970	
Angelita Huenumán	1969	
Aquí me quedo	1973	
Brigada Ramona Parra	1970	Marcha
Cai cai vilú	1972	Instrumental
Caminando, caminando	1970	
Canción de cuna para un niño vago	1965	
Canción del minero	1961	Versos de rebeldía
Canto libre	1970	
Charagua	1970	Instrumental
Cuando voy al trabajo	1973	
Danza. Homenaje a Pablo Neruda	1972	Instrumental
Deja la vida volar	1962	Cachimbo
Doncella encantada	1962-1973	Instrumental
Dos palomitas	1958	Tonada
El alma llena de banderas	1970	
El amor es un camino que de repente aparece	1965	Canto a lo humano
El aparecido	1967	
El arado	1965	
El carretero	1964	
El cigarrito	1964	
El derecho de vivir en paz	1970	
El desabastecimiento	1972	Vals
El encuentro	1972	Tonada
El hombre es un creador	1972	Estilo polca
El lazo	1967	
El martillo	1969	
El niño yuntero	1970	
El pimiento	1965	
El río Mapocho	1972	
El soldado	1966	
En algún lugar del puerto	1965	
Gira gira girasol	1968	

Obra	Año	Género
Herminda de La Victoria	1972	Canto a lo humano
La carpa de las coligüillas	1972	Tonada
La cueca triste	1966	Cueca
La diuca	1973	Tonada
La luna siempre es muy linda	1962-1964	
La pala	1967	
La partida	1970	Instrumental
La remolienda	1965	Instrumental
La toma	1972	
Las casitas del barrio alto	1971	
Lo único que tengo	1972	Tonada
Luchín	1972	Canto a lo humano
Manifiesto	1972	
Marcha de los pobladores	1972	Marcha
Marcha de los trabajadores de la construcción	1973	Marcha
"Móvil" Oil Special	1968	Son
Muchachas del telar	1971	
Ni chicha ni limoná	1970	Parabien
No puedes volver atrás	1964	
Oiga pues m'hijita	1971	
Paloma quiero contarte	1961	Canto a lo humano
Parando los tijerales	1971	Cueca
Plegaria a un labrador	1969	
Poema quince	1972	
Preguntas por Puerto Montt	1969	
Que lindo es ser voluntario	1971	Estilo chacarera
¿Qué saco rogar al cielo?	1962	Canto a lo humano
¿Quién mató a Carmencita?	1969	
Sacando pecho y brazo	1972	Cueca
Siete rejas	1973	
Somos pájaros libres	1966	Estilo chacarera
Te recuerdo Amanda	1968	
Una palabra solamente	1972	Estilo son
Vamos por ancho camino	1971	
Venían del desierto	1972	
Ventolera	1970	Danza instrumental
Vientos del pueblo	1973	

BIBLIOGRAFIA

Becerra Schmidt, Gustavo
1985. "La música culta y la nueva canción chilena". Literatura chilena. Creación y crítica. N° 33/34, pp. 14-21.

Carrasco, Eduardo
1988. Quilapayún. La revolución y las estrellas. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco. 332 pp.

Cifuentes, Luis
1989. Fragmentos de un sueño. Inti Illimani y la generación de los 60. Santiago: Ediciones Logos.

Contreras, Roberto (compilador)
1978. Habla y canta Víctor Jara. La Habana: Casa de las Américas, Colección Nuestros Países, Serie Música. 90 pp.

Jara, Joan
1993. Víctor. Un canto inconcluso. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1ª edición: 1983. 279 pp.

Kósichev, Leonard
1990. La guitarra y el poncho de Víctor Jara. Moscú: Editorial Progreso. 246 pp.

Orrego Salas, Juan
1985. "Espíritu y contenido formal de su música en la nueva canción chilena". Literatura chilena. Creación y crítica, N° 33/34, pp. 5-13.

Torres, Rodrigo
1980. Perfil de la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973. Santiago: Ceneca. 88 pp.

