



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
CARRERA DE MÚSICA

---

DE LA MÚSICA PROGRAMÁTICA A LA OBRA DE VÍCTOR JARA:  
ARREGLO DE LA CANCIÓN “VIENTOS DEL PUEBLO” PARA PIANO  
SOLO, A LA LUZ DEL LEGADO DE LISZT Y SCHUBERT.

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico con mención en  
ejecución instrumental o en canto y al grado de  
licenciado en arte, tecnología y gestión musical

OSVALDO DAVID CASTILLO ARIAS

Profesor Guía: Pablo Palacios Torres

---

Valparaíso, Chile

2013

## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>3</b>
Pregunta de investigación y objetivos.....	4
<b>Relación entre palabra y música</b> .....	<b>6</b>
Discrepancias y concordancias.....	6
La música programática y la música absoluta: relación palabra y música en el romanticismo.....	10
El legado de Schubert y Liszt a la relación entre palabra y música.....	18
Margarita en la Rueda.....	21
Margarita en la Rueda y Franz Liszt.....	26
<b>La obra de Víctor Jara y su contexto socio-político</b> .....	<b>36</b>
Víctor Jara y el pueblo.....	36
Contexto socio-político: Orígenes de la clase trabajadora en Chile.....	38
Inicios de la vida artística y de la canción protesta de Víctor Jara.....	44
El compromiso político-social de Víctor Jara.....	47
Vientos del Pueblo.....	52
1º parte.....	53
2º parte.....	56
Estructura musical canción Vientos del Pueblo.....	58
<b>Arreglo Vientos del Pueblo</b> .....	<b>63</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>72</b>
<b>Referencias</b> .....	<b>75</b>

## Introducción

El presente estudio pretende ser un aporte a la reflexión respecto a la relación entre palabra y música. Para esto, se revisarán diversos autores que abordan la temática de la relación de la palabra y música desde diferentes disciplinas (literatura, musicología, filosofía). Además, se analizará el periodo del romanticismo musical, época en la cual la relación entre la música y la palabra fue discutida a partir de dos polos estilísticos y filosóficos aparentemente opuestos: la música programática y absoluta. Al mismo tiempo, se analizará el legado de Franz Schubert y Franz Liszt, respecto a la relación entre la música y la palabra.

Específicamente, se busca estudiar la posibilidad de transmitir un mensaje a través de una composición instrumental, que no precise palabras: en este caso a través de un producto musical como la creación de un arreglo para piano de la canción Vientos del Pueblo (1973) de Víctor Jara. Al mismo tiempo, para comprender con mayor profundidad la obra de Víctor Jara y realizar el arreglo de la canción Vientos del pueblo, se abordarán elementos contextuales de su vida y obra, haciendo énfasis en los orígenes de su canto denuncia.

La importancia de reflexionar entorno a la relación entre palabra y música radica en que al parecer es imposible interpretar y describir una obra musical (desde una sonata hasta una canción popular) sin utilizar el lenguaje, o sea sin agregar un contenido extramusical (Igoa, 2005, p.132).

## **Pregunta de investigación y objetivos**

Considerando la división entre la música programática y la música absoluta, además de la importancia del texto en la canción popular, sobre todo en el canto “denuncia” de Jara (Acevedo, 1999, p.32), podríamos hacernos la siguiente pregunta ¿Es posible que una canción popular pueda mantener el mensaje si le quitamos el texto? y específicamente, ¿Es posible que la Canción Vientos del Pueblo de Jara, mantenga su mensaje al realizar un arreglo para piano que no contenga el poema? ¿Podrá una canción mantener su mensaje sólo utilizando las estructuras musicales?

A través de esta propuesta teórica, se pretende contribuir con el replanteamiento de la importancia que tiene la relación palabra-música, aplicado a un contexto contemporáneo, a partir de la adaptación de la canción de Vientos del pueblo. Además, se busca aportar al conocimiento de la obra de Víctor Jara, a partir del arreglo como producto de discusión y análisis de la citada obra.

Como limitantes de este estudio, no se busca dar respuesta a cabalidad a la relación entre palabra y música, ni tampoco explorar en extenso todas las áreas de estudio que abarca esta relación (literatura, psicología, etc.), si no, simplemente realizar un ejercicio de reflexión a partir de los planteamientos que se encuentren más pertinentes al mundo de la música y contribuir con un ejercicio práctico como es la realización de un arreglo.

Para responder las preguntas anteriores se plantean los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Comprender el fenómeno de la relación entre música y palabra a través de la canción romántica y el fenómeno de la Nueva Canción Chilena

Objetivos específicos:

- Describir y reflexionar entorno a la relación entre música y palabra a la luz del saber teórico.
- Describir y analizar la obra Víctor Jara, específicamente la canción “Vientos del Pueblo.”
- Analizar la obra Margarita en la Rueda (Schubert-Liszt) identificando los elementos estructurales que permite a este Lied mantener su mensaje como pieza característica.
- Arreglar la obra Vientos del Pueblo de Víctor Jara para piano siguiendo el modelo de Franz Liszt y Franz Schubert.

La presente tesis se divide en 3 capítulos: El primer capítulo se refiere a la relación entre la palabra y música a la luz de diferentes teorías; y el legado de Franz Schubert y Franz Liszt en esta discusión. En el capítulo dos se abordan aspectos históricos y contextuales de la obra de Víctor Jara, que sirven para comprender su obra, incluida la canción Vientos del Pueblo. Finalmente, en el capítulo tres se aborda y presenta el arreglo para piano de Vientos del Pueblo, considerando los aportes de Franz Liszt y Franz Schubert.

## **1.- Relación entre palabra y música**

### **1.1. Discrepancias y concordancias**

El conflicto de cuál es la relación entre la música y la palabra, es un tema que se ha discutido por musicólogos y artistas de diferentes etapas de la historia (Del Prado, 2005, p.7, 8). El poeta y catedrático de la Universidad Complutense Javier del Prado (2005, p.15), cree que hay diversos mitos con los cuales se encuentran las personas al momento de definir la relación entre la música y las palabras. El primero, es el mito de la supremacía de la palabra frente a la música: Este mito se basa en la creencia de que la palabra es mucho más usada como medio de expresión y por consecuencia la música es sólo un adorno de la palabra. Además, esta creencia se apoya en la gran cantidad de música vocal existente. Del Prado afirma que simpatizantes de este mito son el filósofo Jean-Jacques Rousseau quien afirmaba que la medida, ritmo y sonido modulado del canto, no son sino superestructuras de la palabra. Rousseau pensaba que “En el estado de felicidad original de la humanidad que él imaginaba, cuando nació el lenguaje, discurso, poesía y música eran una sola cosa – no había más música que la melodía, ni más melodía que la variación tonal” (Einstein, 1986, p.320, 321).

El musicólogo Enrico Fubini presenta una afirmación muy clarificadora de este mito: “la música, dice Nietzsche, es considerada como el servidor; el libreto, como el dueño; la música se compara al cuerpo, el libreto al alma (...) se sustrae a la música su verdadera dignidad, la de ser espejo dionisiaco del universo.” (Del Prado, 2005, p.18)

Para del Prado, este mito tiene dos contradicciones: la primera es creer que la música es una superestructura de las palabras y la segunda es creer que las palabras son la infraestructura que soporta la música.

Autores como el filósofo francés Du Bos (Del Prado, 2005, p.18) expresan ideas opuestas a las de este mito, afirmando que en sus orígenes, la poesía debía adaptarse a la música para construir sus versos y no al revés.

El segundo mito plantea la supremacía de la música frente a las palabras. Esta supremacía se basa en el supuesto de que la música trasciende espiritualmente, llevándonos de una conciencia primaria de los sentidos a una experiencia sublime, casi de convivencia con el mundo espiritual. Bajo este mito está la creencia de que las palabras sirven para expresarnos en la vida natural, pero que la música es el lenguaje con el que nos expresamos en otro tipo de vida *más elevada, espiritual y metafísica*. Por lo tanto, se entiende que el lenguaje a través de palabras es insuficiente para poder expresarnos en la vida artificial. Del Prado señala que esta creencia es el principio básico de la conciencia musical romántica, y cita las palabras de Richard Wagner:

“Es imposible que el lenguaje sonoro de un instrumento se condense y se transforme en una expresión que puede alcanzar solamente el órgano de la inteligencia, la lengua de las palabras; en cambio, el lenguaje de los sonidos, como pura emanación del sentimiento, expresa precisamente lo que el lenguaje de las palabras no puede expresar; luego, considerado desde nuestro punto de vista intelectual, humano, expresa simplemente lo inexpresable.”(Del Prado, 2005, p.16).

Bajo esta mirada, la palabra (siempre ligada a lo concreto y material) supone una limitante para la expresión musical (ligada a lo espiritual y abstracto).

El músico y poeta francés del siglo XVIII, Michel Paul Guy de Chabanon, apoyaba la superioridad de la música ante las palabras:

“La música puramente instrumental deja el espíritu del auditor en suspenso [de nuevo el tema de lo volátil] y con la inquietud del significado [...] Cuanto más adiestrado y sensible se tenga el oído [...] tanto más uno puede prescindir con facilidad de las palabras, incluso cuando la voz canta”. (Del Prado, 2005, p.17)

Por lo tanto según esta mirada, ninguna buena música necesita palabras. Pero del Prado pregunta, ¿qué pasaría si en el último movimiento de la novena de Beethoven, se elimina la palabra? Tal vez no sea un gran cambio, pero si eso implicara suprimir la voz, seguramente no sería lo mismo puesto que, la voz es un instrumento con proyección expresiva única. Es probable que ésta característica única de la voz, ya fuera valorada en los inicios de la música, a través de la llamada “música humana” planteada por el filósofo romano, Boecio en su tratado “Institutione Musica” (Michels, 1982, p. 303).

Como la “música de las esferas” era inalcanzable para el humano, y la instrumental era una de las categorías más bajas, la música humana, es decir, a través de canto, fue la que la iglesia romana de la Edad Media utilizó. El Canto Gregoriano no utilizaba instrumentos, puesto que, buscaba purificar el espíritu y alcanzar a Dios a través de este canto (Hormigos, 2008, p. 146).

Entonces, al ver puntos de vistas que confrontan la relación entre música y palabra, queda preguntarnos ¿En qué aspectos podrían coincidir el lenguaje de la música y de la palabra? ¿Podríamos decir que ambos son lenguajes? Para del Prado son, lenguajes pues comparten las siguientes características (2005 p. 23):

- a) Música y palabra tienen una materialidad perceptible de carácter acústico;
- b) esta materialidad tiene su origen en una parte del cuerpo (la boca, las manos) en las que se articula de manera a poder comunicar directamente intencionalidades mentales o emocionales del espíritu;
- c) dicha organización tiene un desarrollo sintagmático, ineludible, en la temporalidad;
- d) su organización es, en todos sus niveles, de naturaleza estructural, y se lleva a cabo mediante un código de naturaleza histórica y cultural más o menos amplio, al que se hace referencia incluso cuando se subvierte;
- e) el conjunto de elementos que componen dicho código suele ser arbitrario, sustituible - es decir, no determinado por una fuerza natural o sobrenatural que los conviertan en necesarios.

Por lo tanto, se podría concluir que probablemente la relación entre música y palabra no es una supremacía de una sobre la otra, sino un complemento entre ambas, dada que ambas son un tipo de lenguaje que está supeditado a una cultura e historia; con un código arbitrario<sup>1</sup>; que tiene un orden temporal: ambos son perceptibles a través del oír; se originan en una parte del cuerpo y comunican emociones o estados mentales.

---

<sup>1</sup> Por código arbitrario se entiende que los signos (por ejemplo: letras de abecedario español, figuras de notación musical) de estos lenguajes, no tienen ninguna similitud con el objeto representado, no se rigen por la razón o las leyes.

## **1.2 La música programática y la música absoluta: relación palabra y música en el romanticismo**

A través de la historia de la música occidental se puede observar la explícita relación entre la música y la palabra, desde el Canto Gregoriano hasta la actual canción popular. De hecho, en el siglo XIX surgen estilos musicales, que si bien tienen como base la supremacía de la música frente a la palabra (y frente a todas las artes), se diferencian en cuanto a creer o no en la posibilidad de una música libre de contenido extramusical (textos, ideas, pensamientos).

El inicio de la era romántica (mediados del S.XIX y primera década del S.XX) tiene origen durante el imperio de Napoleón. En este periodo se estaba gestando el cambio desde una búsqueda de la racionalización del arte y el hombre, hacia la búsqueda de la expresión de los sentimientos y emociones a través de música (Einstein, 1986, p.29). En el romanticismo la música se volvió el centro de las artes, en oposición al siglo XVIII periodo en el cual, se había intentado mantener las artes separadas y los filósofos clasificaron a la música en un lugar bajo en la escala artística, ya que sólo tenía fines de devoción religiosa, y ocasionalmente de intercambio social y cortesía (Einstein, 1986, p.319). “Para los románticos, todas las artes se fundían en una sola” a través de la música (Einstein, 1986, p. 29). La música era la matriz desde donde surgen todas las artes y a la cual regresan. Incluso los poetas de este periodo consideraban limitado el lenguaje como medio de expresión, como podemos ver en esta cita de Ludwig Tieck “Cuando confiéis un sentimiento a las palabras no os olvidéis de preguntaros: ¿Hay algo después de todo, que pueda decirse con palabras?”(Einstein, 1986, p.30).

Los esfuerzos de los poetas románticos de Alemania, Francia e Inglaterra se enfocaron en crear una “música verbal”. La idea era que “mientras más musical fuera un poema, tanto más segura parecía su incursión en las regiones vírgenes o inexploradas del sentimiento. Se desvanecían las fronteras entre la música y la poesía” (Einstein, 1986, p.31).

El nombre romanticismo, proviene del vocablo francés antiguo *romance* el cual en la época de la ilustración designa la oposición a lo racional: “lo expresivo, sentimental, el mundo de los sueños” (Michels, 1982, p.435), puesto su significado literario original es de:

“un cuento o poema medieval que trataba de personajes o sucesos heroicos, y que estaba escrito en alguna de las lenguas romances, es decir, las lenguas vernáculas descendientes del latín (“romano”)” (Grout, 1990, p.664).

Para el poeta alemán Novalis, este debería ser el principio del romanticismo:

“El mundo debe ser romantizado. Así volverá a encontrar el sentido originario. Al otorgar a lo general un sentido elevado, a lo habitual una apariencia enigmática, a lo conocido la dignidad de lo ignorado y a lo finito un aspecto infinito lo estoy romantizando.” (Michels, 1982, p.437)

Para los románticos “sólo el sentimiento, y no la razón, puede alcanzar lo infinito y vislumbrar la trascendencia presente en todas partes”. (Michels, 1982, p.437)

Primeramente se habló del romanticismo en la literatura entre 1800 y 1830. Luego, después del artículo de E.T.A. Hoffman sobre la 5ª sinfonía de Beethoven en 1810, se comienza a hablar de romanticismo musical (Michels, 1982, p.435):

“Cuando se habla de música como arte autónomo debería circunscribirse sólo a la música instrumental, la cual, rechazando toda ayuda, toda intromisión de otro arte, expresa con nitidez lo concreto, la esencia del arte, que sólo puede reconocerse en ella. Es la más romántica de todas las artes...La música abre al hombre un reino desconocido; un mundo...en el que abandona todos los sentimientos que pueden ser determinados por conceptos para entregarse a lo infalible.” (Michels, 1982, p.437)

Posteriormente se designa como romanticismo al periodo después del Clasicismo y a todo el siglo XIX.

En las obras musicales románticas los compositores buscan expresar sentimientos, problemas, estados de ánimo, por lo cual muchas veces en el caso de las obras con canto, la música se subordinaba al poema. En este periodo, surgió un tipo de música que llevó al extremo esta idea, llamado música programática. Esta música, llegó a resolver el conflicto entre el ideal romántico de la música instrumental, versus la fuerte vinculación de los compositores de la época con el mundo literario. Era música instrumental que se relacionaba con un tema poético, descriptivo o narrativo, “no por medio de figuras retórico-musicales o por imitación de sonidos y movimientos naturales, sino mediante la sugerencia imaginativa”. (Grout, 1990, p. 666)

Por lo tanto, este tipo de música buscaba representar ideas, situaciones abstractas o concretas como un poema, a través de la música:

“El romanticismo sintió simultáneamente la necesidad de dotar a la música con una nueva posibilidad de hacerla comprensible mediante una nueva convergencia y fusión con la poesía: es decir, mediante la música programática” (Einstein, 1986, p. 32).

Entenderemos por música programática como la:

“música instrumental con un contenido extramusical, que se comunica por medio de un título o programa. El contenido consta preferentemente de una sucesión de acciones, situaciones, imágenes o ideas. Este programa estimula la fantasía del compositor y orienta la del oyente en una determinada dirección” (Michels, 1982, p. 143).

Los géneros de esta música son (Igoa, 2005, p.134):

- La sinfonía programática, en la que se asocia la estructura sinfónica en varios movimientos con un programa extramusical;
- El poema sinfónico, que suele transcurrir en un solo movimiento, aunque integrado con frecuencia por varias secciones;
- La obertura de concierto, que se diferencia del poema sinfónico por estar ligada en su origen a una obra teatral a modo de ilustración y por su carácter más formalista;
- La pieza característica (de carácter), casi siempre una pieza o conjunto de piezas breves para piano que evocan un estado de ánimo o una escena concreta.

En este mismo periodo, a mediados del siglo XIX surge un estilo opuesto al de la música programática, el de la música absoluta. Para este estilo, aunque la música expresa sentimientos, estos no están determinados:

“El contenido de la música son formas sonoras abstractas”. Componer es una labor del espíritu a partir de un material capaz de ascender al grado espiritual”. “El elemento primitivo de la música es la armonía, su esencia el ritmo”. (Michels, 1982, p. 437)

Al respecto el filósofo alemán Arthur Schopenhauer pensaba que la música era un “arte de expresión indefinida”, lo que quiere decir que las emociones que nos evoca (alegría, pena, dolor, temor, gozo, etc.) no son concretas, no son definidas, sino están en abstracto en un estado natural, libre de accesorios, sin motivos. Obviamente, para Schopenhauer esto se lograba con una música instrumental, con independencia de texto (y de cualquier contenido extramusical) (Einstein, 1986, p.322).

Las primeras apariciones del término “música absoluta” fueron en escritos de filósofos y críticos del romanticismo, como J.L. Tieck K. J.G. Herder, W.H. Wackenroder, J.P. Richter and E.T.A. Hoffman. (Stanley, 1984, p.26)

La música absoluta representa un ideal de pureza en la música, busca ser una música sin referencias externas (sin contenido extramusical). La música con contenido extramusical, suele ser entendida como una contribución al sentido verbal, por lo cual no es música en su estado puro.

“Por ejemplo, al estar subordinada (la música) a las palabras (como en la canción), al teatro (como en la ópera), de un significado representacional (como en la música de programa), o incluso a los requerimientos vagos de la expresión emocional.”(Stanley, 1984, p.26)

Por lo tanto, la música absoluta sólo debe ser instrumental para evitar tener contenido extramusical. Por ejemplo, el Arte de la Fuga<sup>2</sup>, es más cercana a la música absoluta, que las Cuatro Estaciones de Vivaldi<sup>3</sup>, puesto la primera no hace alusión a ningún contenido extra musical, no así la segunda que intenta representar las estaciones del año (Stanley, 1984, p.26).

La música absoluta busca ser totalmente autónoma. Richter y E.T.A. Hoffmann coinciden en que:

“La pureza de la música - su calidad como un arte absoluto - reside en la naturaleza de sus poderes expresivos y no en su ausencia total. Para Richter la música era absoluta, ya que expresa un presentimiento de lo divino en la naturaleza; para Hoffman la música se convierte en absoluta a través del intento de expresar lo infinito en la única forma que hace inteligible el infinito sentimiento humano.” (Stanley, 1984, p.26)

Para el teórico musical Heinrich Schenker y para el compositor Igor Stravinsky, la música es absoluta cuando es un arte objetivo, y esa objetividad la obtiene a través de su estructura. Estos autores creen que decir que la música es objetiva implica creer que es un objeto en si mismo por lo cual no recurre a ningún significado semántico, propósito externo o idea subjetiva. Sin embargo, no hay consenso sobre la posibilidad real de componer música absoluta:

“Ninguna música puede ser absoluta si se pretende entender en términos de un significado extra-musical, si el significado radica en la referencia a objetos externos o en la expresión de la mente humana.” (Stanley, 1984, p.26)

---

<sup>2</sup> *Die Kunst der Fuge*, Juan Sebastián Bach, BWV 1080

<sup>3</sup> *Le Quattro Stagioni*, Antonio Vivaldi, Opus 8

Incluso algunos musicólogos consideran falsa esta dicotomía entre música programática y música absoluta:

“Walter Wiora...o Carl Dahlhaus...han señalado que la supuesta dicotomía entre la música absoluta...y la música programática es falsa, ya que la mejor música programática puede valorarse sin conocimiento del programa, sencillamente atendiendo a su propia coherencia formal y la lógica de su discurso musical. Al mismo tiempo, mucha música absoluta está llena de referencias externas y convenciones estilísticas que el oyente debe conocer para apreciar en toda su plenitud el pensamiento musical del compositor” (Igoa, 2005, p.132).

Además para Michels (1982, p.113) la pieza de carácter (que es un género de la música programática) se halla situada entre la música absoluta y la música programática. Da como ejemplo la obra de Couperin *La Fleurie ou La tendre Nanette*, donde podemos encontrar elementos de música absoluta en su conformación de suite, pero al mismo tiempo el título es un elemento extramusical, que busca caracterizar el contenido anímico de la pieza.

Como para Michels (1982, p.113), la pieza de carácter es una transición entre la música absoluta y programática, entonces, en cuanto a cómo nace una pieza de carácter, se pueden observar diferentes formas: la primera es que el compositor escriba a partir de una fantasía musical y posteriormente le añade un título, o la otra posibilidad es escribir una pieza a partir de un contenido extramusical (poema, persona paisaje, etc.) lo cual traslada a la música a un contenido anímico o situacional.

Pareciera que en el romanticismo la relación entre palabra y música, se expresó en dos extremos: uno en que era evidente e innegable la necesidad de ambos para interpretar y dar vida a una obra musical; y en el otro extremo una posición ideológica donde no es esperable ni deseable el contenido extramusical

(palabras, ideas) en la obra musical, puesto que ello, opaca la pureza de la música.

A pesar de que a simple vista parecieran irreconciliables estas posturas, hay un término medio. Este punto tiene relación con el origen de la obra: puede que se pretenda componer una pieza de música absoluta, pero en el proceso de componer podemos recurrir o a elementos extramusicales, tales como la inspiración, o una vez finalizada la composición agregar un título de programa, que promueva la interpretación a partir de elementos extramusicales.

Cual sea el caso, pareciera que la necesidad de recurrir a la palabra para interpretar o crear una obra siempre está presente, incluso cuando ésta pretende ser absoluta.

### 1.3 El legado de Schubert y Liszt a la relación entre palabra y música

En el romanticismo, no toda la música que se componía era música de programa o absoluta, también estaba el texto musicalizado. El género más representativo de texto musicalizado en el romanticismo es el *Lied*<sup>4</sup>.

El Lied era un poema breve cantado y acompañado por un piano, aunque también se realizaron *Lieder*<sup>5</sup> para orquestas y acompañamientos para piano y otros instrumentos.

Los Lieder tienen su origen en canciones populares, cargadas de elementos folclóricos (Michels, 1982, p.465). Por lo tanto, tenían la característica de interpretarse en casas, entre amigos y familiares, rara vez se cantaban en conciertos.

Respecto a su relación con la palabra, el género del Lied está profundamente relacionado con la poesía, siendo sus textos en gran parte poemas de poetas alemanes de la época, por ejemplo: Johann Goethe, Johan Müller, Ludwing Rellstad, Heinrich Heine, entre otros. (Michels, 1982, p.465)

Michels explica dos formas de entender el Lied basados en su componente musical y poético:

“Lied *significa*, desde el punto vista del texto, una poesía con estrofas de igual estructura (número de versos y sílabas), y desde el punto de vista *musical*, la puesta en sonidos de un texto estrófico de esta índole. Para ello, cada estrofa del texto puede cantarse con la misma melodía (lied estrófico), o bien su conformación puede ser

---

<sup>4</sup> En alemán Canción

<sup>5</sup> Plural de Lied

melódicamente cambiante (lied de *composición desarrollada*).”(Michels, 1982, p.125)

De lo cual podemos entender que hay dos tipos de Lied (Michels, 1982, p.125):

- Lied estrófico: “La melodía refleja el ritmo de los versos y la estructura estrófica del texto, y además, en su expresión, el *clima general* de todas estrofas, sin tener en cuenta los posibles cambios de clima en las estrofas en particular (ideal de la concepción del lied según Goethe y Zelter)”. Un ejemplo de este tipo de lied es Margarita en la Rueda<sup>6</sup> (1814) de Schubert.
- Lied de Composición desarrollada: “La relación entre texto y música puede ser más estrecha, al entrar la música en cada uno de los pormenores del texto, pero también al emplear con mayor intensidad fuerzas musicales específicas con respecto a la estructura poética”. Ejemplos de estos son los Lieder, *Der Lindenbaum* (1827) y *Der Doppelgänger* (1828) de Schubert.

El fundador del género del Lied, como lo conocemos fue Franz Schubert.

A pesar de que Schubert heredó el Lied característico del clasicismo, posteriormente agrega y cambia elementos musicales que le permiten darle una nueva interpretación y ampliar su sentimiento romántico.

Einstein (1986, p.103) se refiere a esta relación del estilo del Lied de Schubert entre clásico y romántico:

“Es clásico en cuanto casi siempre hace uso de esa energía concentrada que cuando falta en sus obras instrumentales las hace objeto de crítica (...)

---

<sup>6</sup> En alemán Gretchen am spinnrade.

en cuanto sus obras mantienen el equilibrio entre melodía, letra y declamación, y en que las partes vocal y pianística se subordinan al poema...Y es romántico...por el torrente de música que pone tanto en la parte vocal como en el acompañamiento...Con Schubert, el acompañamiento lo ofrece todo a un tiempo: sentimiento, el paisaje, el ambiente.”

*Margarita en la Rueda* (1814) es el primer Lied de Schubert, donde se plasma el característico tono romántico (Michels, 1982, p.465). Por esto se considera la fecha de composición de este Lied como la fecha del nacimiento del Lied Alemán propiamente tal (Einstein, 1981, p. 104).

### 1.3.1 Margarita en la Rueda

Como mencionamos anteriormente, la obra “Margarita en la Rueda” es originalmente un Lied de Schubert, pero también existe el arreglo para piano realizado por Franz Liszt, que es una transcripción del original de Schubert, para piano solo.

Este Lied fue escrito en 1814, cuando Schubert tenía 17 años, y hace alusión a la obra literaria Fausto del escritor alemán, Goethe. La historia de Fausto relata el pacto que éste hace con el diablo para obtener sabiduría y su búsqueda para lograr la perfección. Esta búsqueda le traerá múltiples pruebas y castigos. Quien padece uno de estos castigos es Margarita, una joven enamorada de Fausto, quien sufre por no tenerle cerca (Monsalve, 1996, p.36, 37).

Monsalve (1996, p.60) cita las palabras del biógrafo George R. Marek para explicar la relación entre la música y el poema en este Lied:

“Las palabras de Goethe, con su ritmo apresurado, que expresan el éxtasis de la joven y simultáneamente su nerviosa perplejidad, su dudas, sus temores, están expresadas en la música no sólo por medio de la línea vocal, sino por los sonidos del piano, que sugieren el movimiento de la rueda. La rueda se convierte en parte del drama. La línea vocal y el acompañamiento se fusionan completamente. El piano ya no es un simple acompañamiento. La canción es un drama musical en miniatura”.

A continuación se presenta una traducción del texto en Alemán, de Margarita en La Rueda (Monsalve, 1996, p.76):

Mi paz huyó,  
mi corazón me pesa,  
ya no la recobraré  
nunca, nunca más.  
Allí donde no le tengo a él  
es para mí la tumba.  
El mundo entero  
me amarga.

Mi pobre cabeza  
está desquiciada,  
mi pobre alma  
está hecha pedazos.  
Solo por verle a él,  
Miro a través la ventana,  
y sólo por encontrarlo  
salgo fuera de casa.

Su paso arrogante,  
su noble figura,  
la sonrisa de su boca  
y el fuego de su mirada.  
Y el fluido mágico  
de su palabra,  
su apretar de manos,  
¡Y, ay, su beso!

Mi paz huyó,  
mi corazón me pesa,  
ya no la recobraré  
nunca, nunca más.

Meine Ruh' ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
und nimmermehr.  
Wo ich ihn nicht hab  
Ist mir das Grab,  
Die ganze Welt  
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf  
ist mir verrückt,  
Mein armer Sinn  
Ist mir zerstückt.  
Nach ihm nur schau ich  
Zum Fenster hinaus,  
Nach ihm nur geh ich  
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,  
Sein' edle Gestalt,  
Seine Mundes Lächeln,  
Seiner Augen Gewalt,  
Und seiner Rede  
Zauberfluß,  
Sein Händedruck,  
Und ach, sein Kuß!

Meine Ruh' ist hin,  
mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
und nimmermehr.



El musicólogo y barítono alemán, Dietrich Fischer-Dieskau (1989, p.41, 42), realiza un aclarador e ilustrativo análisis de esta.

“La monótona figura en el acompañamiento pianístico representa la rueda dando vueltas...”



“...y se para en el punto más elevado del lied, haciendo evidente de un golpe cómo la desesperación inmoviliza el movimiento corporal”.



“Después, la figura se retoma de modo sollozante y fatigoso. Vivimos con dolor el retorno de la percepción de los sentidos...”



“la segunda estrofa cierra valientemente en el sol del beso, prolongando hasta la fermata sucediéndose dos acordes de séptima reducidos”.



“La tercera (estrofa) va creciendo hasta el arrebatador y apasionado *Vergehen sollt*, para irse extinguiendo mientras las palabras iniciales se repiten en voz baja...hay tanto movimiento como retención y en los bajos presenta temerosos latidos de corazón, ahogados por el susurro monótono de la rueda”.



“Después de dos impresionantes crecidas, llega un hundimiento, como por gran agotamiento, y, una vez más Schubert cita arbitrariamente la rueda girando, como imagen de incertidumbre ante el futuro”



### 1.3.2 Margarita en la rueca y Franz Liszt

Respecto a la relación entre Franz Liszt y su arreglo de Margarita en la Rueca, primero cabe señalar que gran parte de la producción musical de Liszt corresponde a arreglos y transcripciones. Esta situación, era extraña y molesta para sus compositores contemporáneos, puesto se pensaba que una obra de arte debía ser única, y no se podía cambiar. Por lo tanto, si se realizaba un arreglo de una pieza, esto significaba “sustituir la versión original por otra posterior – corregida–, que se considera definitiva”. (Dömling, 1993, p.117) Si bien, esto sucedió con Liszt en algunas de sus obras para piano de Weimar, también las funciones que cumplieron los arreglos de Liszt, van mucho más allá de simplemente corregir y sustituir.

Por ejemplo, él defendía la idea de realizar arreglos para ayudar al entendimiento del “inculto” de las regiones más elevadas del arte (como en el caso de sus arreglos de sinfonías de Beethoven y Wagner). (Dömling, 1993, p.121)

En el caso de las transcripciones que hizo de lieder (sobre todo de Schubert), el proceso de recomponer que se observa más frecuentemente es la búsqueda de trascender el canto para volverse una poesía instrumental que respeta las líneas fundamentales del modelo; aunque también se pueden encontrar transcripciones con un tratamiento más libre y original (Dömling, 1993, p.123)

Por otra parte, en el proceso de transcripción, Liszt decía que todo fluía a él convertido en sus propias palabras y sus propias melodías, lo cual hacía que estas “paráfrasis” sonaran como propias. Tiempo después, el compositor Ferruccio Busoni, quien es considerado heredero de Liszt, realiza una conclusión sobre lo que es transcribir, la cual que se ajusta a la idea de este último:

“Toda notación es ya una transcripción de una idea abstracta. En el momento en que la pluma se apodera de esa idea, el pensamiento pierde su forma original. El mero propósito de anotar una idea condiciona ya la elección del compás y la tonalidad. Los recursos formales y sonoros por los que debe decidirse el artista determinan cada vez más el camino y sus límites [...] Eso es un arreglo del original. De esta transcripción inicial a la segunda no hay más que un paso relativamente corto e insignificante. Pero sólo se presta atención a la segunda. Con ello se pasa por alto el hecho de que una transcripción no destruye la versión original; es decir, ésta no se pierde a causa de aquella” (Dömling, 1993, p.125).

En el arreglo “Margarita en la Rueda” de Liszt, la melodía de la soprano se va alternando con el acompañamiento en semicorcheas junto al ostinato en la voz del tenor y la blanca con punto pedal del bajo. Los matices de expresión en el acompañamiento, proporcionan la idea de un movimiento circular a modo ritornello en todo el arreglo. En cierta forma podemos ver, como la sutileza musical de Liszt queda reflejada en la música ya escrita, no alterando la estructura del modelo original como vemos en el siguiente ejemplo, entre los compases 2 y 11.

## Gretchen am Spinnrade

Non troppo Allegro

Mei - ne Ruh ————— ist  
un poco marcato il canto

8. *legato*  
*pp.* *sempre allucato*

hin, ——— mein Herz ——— ist schwer, ich fin - de, ich

*cresc.*

fin - - de sie nim - - mer und nim - - - mer - mehr!

*f.* *decresc.*

Wo ich ihn ——— nicht hab ist

mir ——— das Grab, die gan - - - ze Welt ist

Edition Peters 9856

Entre los compases 22 y 28, la melodía en la voz soprano avanza en octavas, alternadas con blanca con punto de la línea del bajo arpegiada. Las voces intermedias del acompañamiento (contralto y tenor) se mueven en movimiento contrario con intervalos de 6ª, 5ª, 8ª, 9ª, 8ª. Desde el compás 22 al

25 las voces intermedias van en grados de II M, V m en 2ª inversión y del compás 26 al 28 van en grados de III M=I, IV en 2ª inversión, IV disminuida en 1ª inversión. Probablemente Liszt destaca la melodía en octavas en forma agitada interpretando la desesperación y angustia de Margarita.

39

mir ver - gällt, mein ar - mer Kopf ist

mir ver - rückt, mein ar - mer

Sinn ist mir zer - stückt.

Mei - ne Ruh ist hin, mein

Herz ist schwer, ich fin - de, ich fin - de sie

nim - mer und nim - mer - mehr!

Edition Peters 9855

Del compás 32 al 50 la obra mantiene la estructura musical de la primera sección. En esta parte de la obra, Liszt sugiere poner doble apoyatura de semicorcheas ligadas a las blancas con punto, intercalando con las blancas arpegiadas y el ostinato de corcheas.

40

Nach ihm nur schau ich zum Fen - - - ster hin - aus, nach ihm nur geh ich aus dem Haus. Sein ho - - - her Gang, sein' ed - - - le Ge - stalt, sei - nes

Mun - - - des Lü - cheln, seiner Au - - - gen Ge - walt, und sei - - - ner Re - de Zau - - - ber - fluß, *cresc. ed accel.*

sein Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!

*Luenga Pausa*

Edition Peters 9885

En esta sección las voces intermedias van en movimiento oblicuo. Desde el compás 51 al 54 la armonía fluctúa en los grados III=I y V de Fa mayor (blanca con punto). Entre el compás 55 al 62, el acompañamiento se dirige en una progresión de 4ª justa en el bajo, y del compás 63 al 65, la armonía esta situada en IV y IV 7m. El compás 66 es un acorde de V= IV arpegiado y el compás 67 un acorde IV=V disminuido que resuelve a un acorde de V7/9 bemol en 1ª inversión de re menor del compás 68.

40

Nach ihm nur schau ich zum Fen - - - ster hin - aus, nach  
 ihm - nur geh ich aus dem Haus. Sein  
 ho - - - her Gang, sein' ed - - - le Ge - stalt, sei - nes  
 Mun - - des Lü - chein, seiner Au - - gen Ge - walt, und  
 sei - - - ner Re - de Zau - - - ber - fluß, *cresc. ed accel.*  
 sein Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!  
*lunga Pausa*

Edition Peters 9885

En esta sección del Lied (cuatro primeros compases del diagrama siguiente), el acompañamiento se detiene dando la idea de tomar impulso nuevamente, a través de una escala ascendente al igual que en el compás 30. Entre los compases 73 al 83, la obra mantiene la misma estructura musical que la del principio del Lied. Entre el compás 83 y 92, Liszt mantiene el motivo de las dobles apoyaturas de semicorcheas en el bajo de blanca con punto, mientras que el ostinato de corcheas se traslada a las voces superiores en una progresión de acordes de VI7=I7m- IV- II7- III- I7- IVm- III7- V6/m. El cambio de modo es frecuente en esta sección.

*Ritornello*

*poco riten.*

*a tempo* *un poco marcato il canto*

Mel-ne Ruh ist hin, — mein Herz ist

schwer, ich fin - - de, ich fin - - de sie

*cresc.*

nim - - mer und nim - - mer - mehr.

*decresc.*

Mein Bu - - sen drängt sich

*p* *cresc. poco* *a poco*

nach — ihm hin, ach dürft — ich

fas - sen und hal - - - ten ihn und

acceler.

*ff*

küs - - - sen ihn, so wie ich

*legato molto appassionato*

wollt. an sei - - - nen Küssen ver -

*Ped. simile*

ge - - - hen sollt, o könnt ich ihn

küs - - - sen, so wie ich wollt, an

En esta última sección, del compás 100 al 118, Liszt duplica las voces intermedias en octavas y las de los extremos con acordes en octavas. A partir del compás 100 al 106 la armonía de los acordes se va intercalando en un V6 disminuido, II M, V7 9 bemol y Im en 2ª inversión. Desde el compás 107 al 118 la armonía de los acordes se conducen en I- IV- Im en 2ª- VI- Im en 2ª- IV- Im en 2ª- V7- Im- IV- Im en 2ª- V7- Im. Finalmente, desde el compás 119 hasta el final, repite el mismo motivo rítmico del comienzo.

43

sei - - - nen Küs - - - sen ver - ge - - - hen  
sollt, an sei - - - nen Küs - - - sen ver - ge - - - hen  
sollt: *f decresc. e ritard.*  
Mein e Ruh ist hin, mein Herz ist schwer.

Edition Peters 9885

### 3. La obra de Víctor Jara y su contexto socio-político

#### 3.1 Víctor Jara y el pueblo

Dentro de la música nacional existen diversos artistas que son íconos representativos de momentos históricos y transformaciones culturales, entre los cuales destaca el músico Víctor Jara.

Jara formó parte del movimiento que se conoció en Chile como “La Nueva Canción Chilena”<sup>7</sup>. Como parte de éste movimiento, su obra se caracterizó por ser innovadora, su relación con el mundo de las tablas enriqueció sus composiciones, arreglos y presentaciones, creando atmosferas y elementos dramáticos que permitían una profunda interpretación de la obra. En este sentido, fue pionero en Chile en utilizar elementos teatrales en la interpretación y representación de la música popular de inspiración folclórica, además de fusionarla con la trova urbana:

“En su condición de director de innovadores montajes teatrales de obras chilenas y clásicos del teatro mundial, Jara llevó el concepto de vanguardia a la música popular, experimentando con el lenguaje, aplicando estrategias de creación colectiva y enlazando la música con el drama y la danza”. (González, 2009, p.378)

Además, para el musicólogo Juan Pablo González (2009, p. 378), el impulso que dio Jara a la música nacional en el extranjero, sirvió para descubrir y valorar lo propio, y para que propusiera en conjunto con Violeta Parra una nueva manera de reanimar la música popular.

---

<sup>7</sup> El musicólogo Chileno, Juan Pablo González, junto con el guitarrista Oscar Ohlsen y el historiador Claudio Rolle en el libro *Historia social de la música popular en Chile (1950-1970)*, (2009), se refieren a la Nueva Canción como un movimiento, no un género musical, puesto que el foco para sus integrantes es promover una ideología política, en lugar de acrecentar la difusión musical de sus composiciones.

Por otra parte, el contexto en que se desarrolló la obra de Jara fue en un periodo de profundos cambios sociales. Entre las décadas de 1960 y 1970 en Chile y Latinoamérica se comenzó a gestar un movimiento político y social, que buscaba reivindicar los derechos de obreros y campesinos, aspirando a generar una lucha en contra de quienes se culpaba de haber perpetuado por décadas un sistema oligárquico que favorecía económicamente a una minoría en perjuicio de los sectores populares.

Esta lucha no era ajena a Jara, pues él mismo vivió en carne propia la desigualdad social, siendo hijo de campesinos que trabajaban como inquilinos en un fundo en Lonquén. A pesar de su humilde origen, gracias a su tenacidad y vocación artística, Víctor Jara logró desarrollarse en el arte como actor, director teatral y músico.

Si bien, su obra en sus inicios fue meramente folclórica buscando representar las costumbres y características de los campesinos humildes, luego tomó un rumbo diferente. Su objetivo era servir como medio para denunciar las injusticias sociales que se estaban viviendo en Chile y alentar a la clase obrera a tomar un rol político activo en este cambio social (Acevedo, 1999, p. 42). Es en este contexto que musicaliza el poema Vientos del Pueblo del poeta Español Miguel Hernández. Si bien, este poema tuvo sus orígenes en el contexto de la Guerra Civil Española (Alemany, 1992, p.25), a él le pareció que la letra era muy adecuada al momento que se estaba viviendo en Chile, donde se producía la “tercera toma de la ciudad de Santiago por el bajo pueblo”<sup>8</sup>(Salazar, 2012, p.194), y las prácticas “pre-golpistas” de la derecha eran cada vez más frecuentes.

---

<sup>8</sup> En 1905 y 1957 se produjeron las dos primeras tomas de Santiago por el bajo pueblo como consecuencia de las crisis económicas que estaba viviendo Chile (Salazar, 2012, p. 164)

### 3.2 Contexto socio-político: Orígenes de la clase trabajadora en Chile

Para entender la obra de Víctor Jara, se hace necesario en primer lugar conocer el contexto en que escribió su obra, y más aún remontarse a la historia del Chile colonial, para entender la profundidad y magnitud de su canto denuncia y el proceso histórico que llevó a la “emergencia del poder popular”<sup>9</sup> en los años 70. (Salazar, 2012, P.192)

Para el historiador Gabriel Salazar (2000, p.23), en Chile la primera clase trabajadora la conformaron los indígenas de inicios de la colonia aproximadamente a mediados del siglo XVI. Los indígenas fueron forzados a disciplinarse por inmigrantes pobres que formaron la primera clase patronal de Chile. La primera forma de trabajo a la que fueron sometidos los indígenas fue el “trabajo-masa”.

Salazar explica el trabajo-masa como:

“una fuerza de trabajo maximizadas tanto en el sentido del número de trabajadores como en el de la intensidad del proceso de trabajo.”(Salazar, 2000, p.23)

Este sistema no se preocupaba del cuidado de los trabajadores, por lo tanto involucró una alta mortandad de indios. Esto provocó el rechazo de la iglesia católica, por lo cual el rey decidió abolir ese sistema. Posteriormente, el sistema de trabajo masa fue cambiado por el de “encomienda”. La encomienda se establece luego de que el Rey de España reconociera a los indios americanos como súbditos de él, dictaminando que todos los súbditos deben pagar tributo al rey. Este régimen consistió en que conquistadores designados por el rey se

---

<sup>9</sup> Con “emergencia del poder popular”, Salazar describe al movimiento histórico y social que se produjo entre 1969 y 1973, donde la clase trabajadora estaba en proceso de reivindicar sus derechos a través de un modelo de acción popular que implicaba la toma del control obrero de la producción, instituciones de educación, instituciones gubernamentales y bancarias y la proliferación organizada de las tomas de terrenos para los sin casa.

encargaban de cobrar el tributo indígena. Estos cobradores ejercían gran presión sobre los indios, para que produjeran mayor cantidad de tributo para el rey. Debido a que los indios no contaban con bienes materiales, pagaban el tributo con trabajo en un sistema similar al de esclavitud (Salazar, 2000, p.24).

A finales del siglo S XVI, se inicia el concepto de trabajo artesanal, lo cual aumentó la tendencia a la “subordinación formal” de los trabajadores de las empresas de la colonia. Esta forma de productividad ocurrió dentro de un sistema esclavista o semi-esclavista que tuvo que ser cambiada por indios “de paz” y vagabundos<sup>10</sup> (Salazar, 2000, p.26), puesto que los indios que quedaban eran escasos y traer esclavos de África era costoso (Salazar, 2000, p.29).

Hacia el año 1700, el foco de la economía cambio, dándole énfasis a las exportaciones en masa de trigo hacia Perú. Así, nuevamente se estableció en concepto de “trabajo - masa” y se comenzó a reclutar a los vagabundos para realizar este trabajo. Sin embargo, fueron ellos mismos los que se dieron cuenta de que este sistema no los ayudaría a acceder a la tierra o algún capital. Por lo cual este proceso de formación del campesinado y de peonaje en Chile tuvo características de una pre-lucha de clases (Salazar, 2000, p.30).

A pesar de existir el sistema de encomienda y de la búsqueda de los patrones por desarrollar “maestría artesanal” en los indígenas, la realidad del siglo XVII era que la clase trabajadora no tenía ninguna especialización, por lo cual no se diferenciaban en sectores (ni minero, ni agrícola, ni artesanal-

manufacturero). Sólo había “un asentamiento laboral disperso y una mano de obra rudimentariamente capacitada para todo y altamente especializada en nada” (Salazar, 2000, p.37). Debido a esto, fue que la fuerza patronal vio que tenía “un amenazante vacío laboral al interior de las propiedades patronales” (Salazar, 2000, p. 38) De ahí, que los esfuerzos patronales se enfocaran en que “cada gran

---

<sup>10</sup> Era el nombre que se le daba a los pobres y mestizos en la época de la colonia. Originalmente era “Vagamundos”.

propiedad rural se convirtió en un núcleo de poblamiento, en una fuerza “apropiadora” de trabajadores indígenas y no-indígenas” (Salazar, 2000, p.38). Así nació la base de la moderna clase trabajadora: el campesinado.

El proceso de campesinización de la clase trabajadora se desarrolló en varias ramas (Salazar, 2000, p.38):

- a) A través del asentamiento permanente de trabajadores indígenas al interior de las estancias, con vaciamiento de los “pueblos de indios”;
- b) A través del asentamiento de colonos pobres y de mestizos al interior de las grandes propiedades;
- c) A través del arrancamiento de masas indigentes en tierras vacantes, municipales, y en áreas suburbanas;
- d) A través, de la fragmentación de latifundios y medianas propiedades.

Los métodos que utilizaron para obtener mano de obra para sus casas patronales, fueron a través de la fuerza: como confiscar a los hijos de mujeres para obligarlas a servir, comprar indios esclavizados, comprar niños pequeños, entre otros. (Salazar, 2000, p 38).

La producción de trigo seguía creciendo y a pesar de que los hacendados contaban con empleados de confianza, seguían necesitando de gran mano de obra, sobre todo para el ciclo triguero. Es por esto que tuvieron que contratar a individuos de menor confianza, pero sólo para trabajo ocasional u estacional; también compraban trigo a bajo precio a campesinos independientes o semi independientes para poder completar la producción que debían exportar. Desde este momento surge el sistema de inquilinaje. (Salazar, 2000, p.40).

Ya para el siglo XIX, el sector laboral de la clase trabajadora era el formado principalmente por labradores<sup>11</sup>. Estos labradores trabajaban bajo el sistema económico del inquilinaje. Para Salazar, los colonos pobres y mestizos desempleados aceptaron este sistema como último recurso ante su precaria situación:

“De lejos, prefirieron arrendar “retazos de tierra” en diferentes lugares, cambiándose continuamente, o pedir a las autoridades municipales una “merced de sitio”. Las ventajas comparativas de esta vía de campesinización determinó que el grueso de los desposeídos y desempleados tomaran este rumbo, constituyéndose en el afluente más nutrido del proceso de formación del campesinado chileno” (Salazar, 2000, p.33).

Salazar (2000, p. 98, 99) relata que, a pesar de que los campesinos podían, en ciertas circunstancias, desarrollar alguna pequeña actividad empresarial, la clase “patricia” que tenía el control comercial-financiero de la producción, incrementó un comercio violento y usurero hacia las clases productivas. Esta tendencia continuó en aumento, hasta que en entre los años 1840 y 1850 el proceso de campesinización fue frenado iniciándose un periodo de proletarización. En este nuevo sistema, comienza a surgir con fuerza la figura del peón. Ellos eran los “nuevos vagabundos”, que surgieron a partir de la crisis del campesinado (Salazar, 2000, p.151).

A mediados del siglo XIX, Chile fue cambiando desde un sistema campesino hacia uno empresario capitalista, que marcó el paso de muchos campesinos hacia el peonaje en empresas, fabricas, construcción de trenes, etc. (Salazar, 2000, p.152)

---

<sup>11</sup> Otros términos para referirse a los campesinos: agricultores, chacareros, huerteros, cosecheros, inquilinos, peones, gañanes.

El proceso de formación de la clase de los peones no fue rápido puesto que, las formas de trabajo eran coloniales y semi-esclavistas, con muy bajos sueldos, era un camino involutivo y poco atractivo para los “nuevos vagabundos” (Salazar, 2000, p. 153). Los peones preferían comenzar un proceso de migración hacia el norte, para trabajar en las minas a estar en las fabricas (Salazar, 2000, p.154).

Por otra parte, ya en el año 1890 se podía ver el sentido de comunidad y unidad que tenía el pueblo y el temor de la clase patricia ante esto. En palabras de un autor de la época: “todos estos rotos son compadres y tocayos, o parientes, y llenos del más grande afecto de los unos para los otros...cuando los socialistas comiencen a predicar en el país, ciertamente encontrarán en los rotos aplicados discípulos...” (Salazar, 2000, p.253)

En el Siglo XX, entre los años 1950 y 1960, los sectores populares adquirieron más protagonismo, pidiendo la reivindicación de sus derechos postergados, encontrando representación y participación. En estos años, una de las mayores problemáticas era el incremento de los sectores populares urbanos y el déficit habitacional en las grandes ciudades de Chile. En este contexto es que Jara crea la canción *Las casitas del barrio alto*. (González, 2009, p.35)

Más aun, en el desarrollo de los gobiernos entre las décadas de 1940 y 1970, se puede observar como las crisis económicas seguían afectando a los sectores populares, lo cual potenció el gradual levantamiento del pueblo.

Por ejemplo, la inflación que se desató en los años cuarenta, afectó a los sectores populares, descontrolándose en los años 50 bajo el gobierno de Carlos Ibáñez (González, 2009, p.36)

Ya con el gobierno de Jorge Alessandri, a finales de los años 50 y principios de los 60, se logró estabilizar la economía en Chile, pero nuevamente se devaluó la moneda nacional, lo cual volvió a afectar a la clase trabajadora. Sin embargo, paralelamente a la llegada de Alessandri a la presidencia de Chile, en Cuba triunfó la revolución, lo cual generó expectativas de cambio en las izquierdas del continente y en la clase trabajadora. (González, 2009, p.37)

El triunfo de la revolución en Cuba, se enmarcó dentro de la guerra fría, por lo cual EEUU buscó una estrategia para no perder terreno en América latina. La estrategia de EEUU se llamó la Alianza para el progreso, la cual proponía reformas estructurales y fortalecimiento de la democracia. En Chile esto se llevó a cabo en la reforma agraria, bajo la presidencia de Eduardo Frei, por el partido Demócrata Cristiano. En este periodo también se realizó la reforma universitaria y se oían voces de distintas partes (iglesia católica, universitarios entre otros) reclamando por los derechos de la clase trabajadora y por una mayor participación de ésta. (González, 2009, p.38, 39).

Siguiendo a Salazar, al observar lo continuo que ha sido este maltrato a las clases trabajadoras en la historia de Chile, y como este sistema se mantuvo intacto desde la colonia hasta los años 50 (que es cuando se inicia el proceso de reivindicación que culminará en el gobierno de Salvador Allende), se puede observar lo profundo y necesario que era el canto denuncia de Víctor Jara. No era un canto superficial, ni producto de un capricho, era un llamado de alerta y a la acción para el pueblo.

### 3.3 Inicios de la vida artística y de la canción protesta de Víctor Jara

En la década de los 50, en el ámbito cultural, se estaba gestando un movimiento contrario a la norteamericanización<sup>12</sup> que estaba presentando Chile. Los hitos que marcaron el inicio de éste movimiento fue el Congreso Continental de la Cultura, convocado por Pablo Neruda y otras personalidades relevantes de Latinoamérica; la creación de la Sociedad de Poetas Populares de Chile y el primer Congreso Nacional de Poetas Populares en 1954. En este congreso se delineó el perfil del papel de los trovadores urbanos y de los conjuntos de la Nueva Canción Chilena. (Acevedo, 1999, p. 28)

Es en este mismo periodo que Jara, quien fue actor y director teatral, comienza a trabajar de manera profesional como músico.

En sus inicios profesionales en la música, como miembro de la agrupación folclórica Cuncumén, ya se observaba en él una visión que criticaba las desigualdades sociales, sobre todo dentro del contexto rural. Jara nació en un contexto de desigualdad social, siendo hijo de inquilino. Además, en su juventud se interesó por estudiar y conocer la música de tradiciones campesinas y a relacionarse con la gente más humilde del campo chileno, puesto que él deseaba utilizar estas investigaciones en sus actuaciones y obras de teatro.<sup>13</sup>

El que Jara haya sido estudiante de actuación teatral le permitió realizar grandes aportes a la agrupación, puesto tenía conocimientos escénicos y teatrales

---

<sup>12</sup> En el contexto de la Guerra Fría y a partir de la llegada de la televisión al país, la influencia de Estados Unidos en latinoamericana y en Chile se manifestaba en los medios de comunicación y música. Por ejemplo, con movimientos hippies, que en Chile tuvieron su similar a través de grupos como los Jaivas y los Blops. Además, Estados Unidos promulgó, una fuerte propaganda anti comunista en el país (González, p.21 y ss.).

<sup>13</sup> Algunas de las obras que Jara grabó junto a esta agrupación son: *Se me ha escapado un suspiro*, Tonada campesina que él recopiló en un viaje de investigación a Ñuble; *Esquinazo de navidad: Doña María le ruego* y las *Decimas por el nacimiento; Palomita verte quiero...* la cual compuso para su futura esposa Joan Turner; *Canción del minero; Acurrucadita te estoy mirando*.

que enriquecieron la puesta en escena de la agrupación Cuncúmen, que no sólo constaba de músicos, sino también de bailarines.

“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 recopilación y difusión del folclor del norte, centro y el sur del país [...]El desafío que se plantean es una combinación equilibrada de arte y etnografía, un intento por llevar a la escena expresiones tradicionales, que incluyen la danza, cautelando que la dimensión artística propia de la actividad se realice sin desnaturalizar o vulnera la esencia del hecho folclórico proyectado. Así, entra en escena una nueva manera de proyección folclórica, a la que Cuncumén aportó una trascendencia histórica, pues desde esos años, este conjunto probablemente ha sido uno de los modelos de proyección folclórica más profusamente imitados en todo el país.” (Acevedo, 1999, p.30 y 31)

Junto a la agrupación Cuncumén, Jara realizó una gira internacional, la cual probablemente sirvió para que él tomará conciencia de su carisma e impacto en las personas a través de la música:

“Cuando la cantó (*Aquí te traigo una rosa*) en el escenario, ante un público de 3 o 5 mil personas, fueron aplausos que duraban y duraban y pasaban los minutos y la gente aplaudiendo y Víctor tuvo que repetir y eso después pasó siempre en toda la gira...” (Ferreira citada en Acevedo, 1999, p.32)

En los años 60, también se inicia un cambio en la tradición de los trovadores urbanos, los cuales dejaron de situar el foco de sus letras en el folclor, sino en denunciar situaciones de injusticia social y pobreza que se desarrollaban en Chile. Además, había una creciente agitación política en toda Latinoamérica y en Chile, y es probable que esto haya influido en la decisión de Jara de dejar el

grupo Cuncumén en 1962, para dedicarse a realizar una creación más política. (Acevedo, 1999, p.32, 33) Esto produjo que Jara ampliara los temas de sus canciones y fuentes musicales para dar cuenta de una realidad poco visibilizada de la ruralidad Chilena: condiciones injustas de trabajo, pobreza, angustias y pocas posibilidades de surgir en esos contextos. Las canciones de este periodo tenían un fuerte contenido autobiográfico, rescatando sus recuerdos y experiencias de la niñez y su vida en el campo; además buscaban generar conciencia de que era necesario un cambio social para que no se siguieran repitiendo estas injusticias (Acevedo, 1999, p.34).

### 3.4 El compromiso político-social de Víctor Jara

En el ámbito político, Jara apoyaba abiertamente al partido comunista, que estaba saliendo de la clandestinidad al revocarse la ley que consideraba que era un partido ilegal. Participó junto a Ángel Parra (hijo de Violeta) y otros músicos, en la campaña del 1964 apoyando la candidatura de Allende, quien representaba al Frente de Acción Popular que agrupaba a socialistas y comunistas. Para Joan Jara<sup>14</sup> esto era algo inevitable, considerando los orígenes de Jara y su participación en el movimiento cultural que criticaba la hegemonía folclórica de la época. (Turner, 2007, p.48)

Luego de la derrota de Allende en la elección presidencial, Ángel Parra y su hermana Isabel, vieron la necesidad de generar un espacio de encuentro con los seguidores de Allende y los músicos con los cuales estuvieron en su campaña. Es así, como en abril de 1965 surge la “Peña de Los Parra” en una antigua casona de la calle Carmen. Este espacio sirvió de reencuentro entre lo urbano y lo folclórico, gestando en sus paredes lo que se llamó La Nueva Canción Chilena en el año 1969. La Nueva Canción Chilena era un movimiento musical y social donde la música urbana se relacionaba con el folclore y se vinculaba con el medio, especialmente con los jóvenes. (Acevedo, 1999, P.38)

Una de las características de este movimiento era que:

”A diferencia de la mayoría de los géneros de la música popular latinoamericana, surgidos de una larga práctica anónima y marginal, la Nueva Canción Chilena surgía de una práctica cultural, de autor conocido, que en el lapso de seis años (1963-1969) era bautizada como tal y debía articular su propio sistema de producción.” (González, 2009, p.371)

---

<sup>14</sup> Joan Turner: Viuda de Víctor Jara

También este movimiento cambió el objeto del canto, en cuanto:

“el cantante dejó de referirse a sí mismo o a su público y empezó a hablar del Otro<sup>15</sup>. Luego de ser rescatado por los folkloristas, este Otro apareció en el neofolklore como una figura de costumbres diferentes y pintorescas, pero poco a poco fue revelando una dimensión social no exenta de problemas, a la cual la música popular casi no se había referido. Es aquí donde la Nueva Canción Chilena adquiere su mayor especificidad.” (González, 2009, p. 372).

Este cambio de temática o foco en la canción popular, también demuestra el desarrollo de un neo folklore con compromiso social, al igual que el canto de Víctor Jara. Por esto mismo, la Nueva Canción Chilena no fue bien recibida en los medios musicales, puesto estaba cargada de contenido político que parecía inadecuado y la industria musical Chilena estaba ligada a Estados Unidos y Europa. (González, 2009, p.372, 373)

Otra característica de la Nueva Canción Chilena, es que buscaba acercar al público en general, a la música popular y de concierto, haciendo que los músicos compusieran con mayores grados de elaboración. Pioneros en este ejercicio fueron Violeta Parra (con sus anticuecas) y Víctor Jara (con sus montajes teatrales) (González, 2009, p. 377):

El paso de Jara por La Peña de Los Parra, lo convirtió en alguien más conocido en el medio artístico y lo forjó como cantautor.

---

<sup>15</sup> En el texto de González el adjetivo “otro” se escribe con mayúscula. Probablemente es para darle el carácter de sustantivo propio y para reforzar su identidad como individuo que se distingue del resto.

Entre los años 1966 y 1969<sup>16</sup>, el compromiso social y político de Jara se hace más evidente participando en actos comunitarios, sindicales y estudiantiles. Además, actúa regularmente en peñas en distintas ciudades de Chile e integra el elenco de la Peña Chile Ríe y Canta. Su figura se hace pública y es entrevistado por distintos medios de comunicación y no estuvo exenta de polémica, puesto las autoridades eclesiásticas lo condenaron por la grabación y difusión de la canción *La beata* (Acevedo, 1999, p.39).

En este periodo, Jara conoció al grupo Quilapayún, asumiendo el rol de director artístico. Quilapayún era un conjunto *amateur* y Jara los guió hacia una modalidad de interpretación profesional cuyas bases fueron: La puesta en escena concebida como un recital y una narrativa dramática; La interpretación cuidando la ejecución vocal, instrumental y corporal entre otros aspectos; La puesta en escena con un carácter integral cuidando la dimensión escénica y musical. Con Quilapayún grabaron un total de cinco discos, los cuales incluían siete canciones de Jara. Con esta propuesta, él buscaba mantener el valor estético del canto folclórico. Lo cual generó una polémica con los puristas, los cuales buscaban embellecer las canciones, mientras la “nueva ola folclórica”, de la que Jara era exponente, buscaba conservar y realzar los valores propios del folclore (Acevedo, 1999, p.41).

En esta etapa, Jara radicaliza su posición sobre la música como medio de generar cambios sociales y esto se manifestaba en la letra de sus canciones, como él mismo declara en una entrevista para el periódico comunista “El siglo”:

---

<sup>16</sup> Algunas composiciones de este periodo son (Acevedo, 1999): *El amor es un camino*. Obra autobiográfica; *El lazo*. Retrato del rostro popular del país; *En algún lugar del puerto*, *Canción de cuna para un niño vago*. Canciones que muestran sus preocupaciones por la situación popular urbana; *El aparecido*. Canción sobre épica latinoamericana; *El soldado*, “Movil” *Oil Special*, *A Cochabamba me voy*, *Preguntas por Puerto Montt*. Canciones en relación a problemas sociopolíticos; *Somos pájaros libres*, *El martillo*, *Plegaria del labrador*. Canciones creadas en promoción de la libertad, justicia y paz; *Te recuerdo Amanda*. Canción que habla del amor en el contexto popular urbano latinoamericano.

“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”. “La canción no hace sino mostrar lo que el hombre es [...] y tiene estrecha relación con la problemática del existir [...] 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” (Acevedo, 1999, p.42).

El canto de Jara se abre hacia Latinoamérica haciendo alusión a los referentes de la revolución del continente: Che Guevara, Luís 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 (Acevedo, 1999, p.43).

Entre los años 1966 y 1969, Jara ya había decidido alejarse completamente del teatro para dedicarse de lleno a su trabajo revolucionario a través de la canción.

La época entre 1969 y 1973 fue para Jara, la más fructífera en cuanto a producción musical. Alrededor del 60% de la obra musical de Jara se desarrolló en este periodo (Acevedo, 1999, p.46).

En 1969, Salvador Allende nuevamente era candidato presidencial representando a la coalición de izquierda “Unidad Popular”. Jara, coherente con sus convicciones, nuevamente puso su música al servicio de la campaña de Allende. Luego del triunfo de Allende, Jara representó al gobierno recorriendo Chile y otros países cantando en sindicatos, fiestas campesinas,

entre otros. “Mi canto [...] es una forma de comunicarme con el pueblo. De buscar una integración. De proyectar la necesidad de ser mejores”. (Jara citado en Acevedo, 1999, p.46).

Al observar el proceso histórico en el cual se desarrolló la obra de Jara, cabe destacar que a pesar de la influencia de Estados Unidos en Chile, él desarrolló, junto al movimiento de la Nueva Canción Chilena, una oposición crítica que llamaba a ser conscientes de la realidad de la clase trabajadora en Chile. Al mismo tiempo, al conocer cómo se formó la clase trabajadora en Chile, y los distintos sistemas de trabajos desde inicios de la Colonia, podemos entender el contexto del canto protesta de Jara y la necesidad de éste por tomar un rol activo de la lucha del pueblo (del cual él también era parte).

### 3.5 Vientos del Pueblo

Una de las últimas composiciones de Jara fue Vientos del Pueblo. Esta canción fue elegida por ser una de las últimas composiciones de Jara antes de su muerte, además de tener un contexto de creación similar a la etapa histórica que estaba viviendo Chile: El contexto de la creación de éste poema está en la Guerra Civil Española y Chile estaba enfrentando en el año 1973 una profunda crisis de división política y social. Otra similitud, es que el poeta español Miguel Hernández fue considerado un poeta del pueblo, que cultivó la llamada poesía de guerra y su fe republicana se plasmó en una serie de poemas (Alemany, 1992, p.15); y por otra parte Jara, era un cantor popular, que se identificaba con la problemática del pueblo.

Jara mantuvo del poema original de Hernández, la primera estrofa. Esta canción como dice Joan Jara en el libro “Víctor, un canto inconcluso”, fue una de las últimas que compuso Jara antes de ser arrestado y asesinado; además de resultar “profética” ante la inminente intervención de las fuerzas armadas contra el gobierno de Allende(Turner, 2007, p.221).

Para comprender en mayor profundidad esta canción, primeramente se analizará la letra en dos secciones, la primera sección habla de la molestia que siente el autor ante la inminente arremetida de la oposición contra el poder del pueblo. La segunda parte de la canción está compuesta por dos estrofas que hablan de esperanza y la actitud de lucha del pueblo frente a esta situación.

Posteriormente se presentará, la obra refiriéndose a su estructura musical.

### 3.5.1.1 Vientos del pueblo 1º parte

*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.*

Según describe el historiador Gabriel Salazar (2012, p.192), entre los años 1960 y 1973, Chile estaba en plena emergencia del poder popular. Esto quiere decir que el bajo pueblo estaba en un proceso de tomar el poder, reivindicando sus derechos tras el fallo de las “revoluciones legales” (Salazar, 2012, p.193) de Frei y Allende (reforma agraria, tributaria, educacional, nacionalización del cobre, entre otras) en impactar y cambiar radicalmente las condiciones de vida de los pobladores. Fue bajo el gobierno de Salvador Allende, entre los años 1971 y 1973, que este poder popular alcanza su cúspide tomando el control de las fábricas, escuelas, universidades y terrenos.

Si bien, Salvador Allende promovió la revolución del pueblo, siempre lo hizo dentro de marcos legales parlamentarios los cuales no eran suficientes para las expectativas de cambio del pueblo. Es por esto que el poder popular emergió con presión y se expandió rápidamente provocando grandes cambios (Salazar, 2012, p.194): Los sin casa se podían tomar cualquier terreno y armar allí un campamento; los pobladores estaban organizados y se ayudaban unos a otros en las tomas de terreno; los obreros se tomaban las fabricas ejerciendo lo que llamaron “control de la producción”; los profesionales y profesores también ejercían algo parecido al “control de la producción” desde sus lugares de trabajo; los estudiantes universitarios y secundarios se tomaban sus establecimientos educativos y apoyaban a los pobladores de las tomas.

Si relacionamos este contexto con lo descrito en los dos primeros párrafos de la canción Vientos del pueblo, es probable que un escenario así, para Jara haya significado una victoria para las clases menos favorecidas, las cuales se toman el poder y reivindican sus derechos. Pero al mismo tiempo, los empresarios y políticos de derecha reaccionaron en oposición a esta situación saliendo a la calle con grupos gremialistas en la universidad Católica de Santiago, grupos paramilitares (Patria y Libertad), y protestas de las mujeres. Se instaló así un enfrentamiento entre practicas del poder popular y practicas pregolpistas (Salazar, 2012, p.195).

Salazar explica que cualquier salida legalista o parlamentaria era poco probable que solucionara el conflicto, y esto lo tenían claro los de derecha, los del pueblo, pero no los de izquierda que estaban en el parlamento. Toda esta situación de desorden y tensión ponían en peligro los logros del poder popular, lo cual está reflejado en frases como “De nuevo quieren manchar, mi tierra de sangre obrera...”, “Los que quieren dividir a la madre de sus hijos...”, “quieren reconstruir la cruz que arrastrara Cristo” No era primera vez que el pueblo buscaba asumir el poder o reivindicar sus derechos (Salazar,

2012, p.194), pero nuevamente estaba el temor de que se opacara esta victoria, a través de la violencia, como por ejemplo en la matanza de trabajadores del salitre en la Escuela Santa María de Iquique en 1907<sup>17</sup>.

En la oración “quieren ocultar la infamia que legaron desde siglos, pero el color de asesinos no borrarán de su cara.” El legado a que se refiere, probablemente tiene relación con el histórico abuso que se ha hecho a los más vulnerables desde la época de la colonia, expresando que nada ocultará sus abusos porque ya son evidentes, puesto el pueblo salió a luchar por sus derechos.

Luego la letra de la canción dice “*Ya fueron miles y miles los que entregaron su sangre y en caudales generosos multiplicaron los panes*” Jara alude al extenuante y sacrificado trabajo de los obreros y campesinos, que casi a costa de sus vidas agrandaban las riquezas de la oligarquía. Durante esta toma del poder por el pueblo, ellos tenían el control de las fábricas, generándose un control obrero de la producción (Salazar, 2012, p.195).

Toda esta situación de empoderamiento del pueblo, si bien no fue generada directamente por el gobierno de Salvador Allende, si fue permitida no castigándola, ni frenándola. Al mismo tiempo, varios políticos quisieron utilizar esta situación a favor, tratando de unirse a este movimiento popular, aunque sin éxito. (Salazar, 2012, p. 195)

---

<sup>17</sup> Véase: <http://www.archivonacional.cl/SantaMaria/home.html>

### 3.5.1.2 Vientos del Pueblo 2º parte

Ahora quiero vivir  
junto a mi hijo y mi hermano  
la primavera que todos  
vamos construyendo a diario.  
No me asusta la amenaza,  
patrones de la miseria,  
la estrella de la esperanza,  
continuará siendo nuestra.

Vientos del pueblo me llaman,  
Vientos del pueblo me llevan,  
me esparcen el corazón  
y me avientan la garganta.  
Así cantará el poeta  
mientras el alma me suene,  
por los caminos del pueblo  
desde ahora y para siempre.

La segunda parte de la canción, tiene un carácter más esperanzador y de confrontación, puesto que Jara declara cuáles son sus ideales a aspirar como pueblo y comunidad: “Ahora quiero vivir junto a mi hijo y hermano la primavera que todos vamos construyendo a diario”; y al mismo tiempo declara no sentirse amedrentado frente a este conflicto puesto que, como pueblo siempre están esperanzados en que esta situación se resolverá.

Al decir “Vientos del pueblo me llaman, vientos del pueblo me llevan, me esparcen el corazón y me avientan la garganta”. Hace referencia a los cambios que se están gestando, al avivamiento del pueblo y su lucha por reivindicar sus derechos, y como esta masa que lucha, infunde más fuerza para seguir y para declarar que este es el camino a seguir.

Finalmente, hace directa alusión al poema de Hernández y nuevamente reafirma su compromiso con el pueblo: “Así cantará el poeta mientras el alma me suene, por los caminos del pueblo desde ahora y para siempre”.

### 3.5.2 Estructura musical canción Vientos del Pueblo

La canción Vientos del Pueblo se encuentra en la tonalidad de *la menor* y tiene 74 compases donde la unidad de tiempo es 6/8, salvo en los compases 42 al 45 donde hay un recitativo de 4 compases de 3/4.

Esta obra posee dos interludios instrumentales, el primero después de la primera estrofa y el segundo luego del recitativo.

El arreglo original fue realizado junto al grupo Inti-illimani (Turner, 2007, p. 22) y la instrumentación está compuesta por el Tiple, Charango, Guitarra, Quenas y Bombo. Esta composición se encuentra en forma A-B-A canción, a modo ritornello.

En las dos primeras estrofas el acompañamiento es por medio de acordes arpegiados, en modo Spondeo ♩.♩. , y desde el compás 11 hasta el final de estas estrofas aparece el arpeggio en el modo Yambo ♪♪♪♪ en el bajo. Estas formas musicales utilizadas crean la atmosfera de pesadumbres y carga, que relata el texto de la canción.

Luego desde el compás 21 hasta el 27 hay un interludio musical con acordes de I- IV- VI- III-V-I en el modo Tribraqueo ♪♪♪

# VIENTOS DEL PUEBLO

Víctor Jara

**Decidido**

♩ = 72

Am G

Canto

De nue-vo quie-ren man - char mi

Tiple

Charango

2a. vez

Guitarra

Bombo

2a. vez

sigue

sigue

sigue

sigue

Dm Am Dm E

Canto

5

tie - rra con san - gre o - bre - ra los que ha - blan de li - ber - tad y

E7 Am Am7+ C

Canto

9

tie - nen las ma - nos ne - gras, los que quie - ren di - vi - dir a

Em Bm F Dm

Canto

13

la ma - dre de sus hi - jos y quie - ren re - cons - tru - ir la

© 1973. Víctor Jara

The image shows a musical score for three instruments: Canto (Vocal), Tiple, and Guitarra Charango. The score is divided into three systems. The first system (measures 17-20) shows the vocal line with lyrics "cruz que a - tras - tra - ra Cris - to. Que" and chords Dm7, E, and E7. The second system (measures 21-24) shows the Tiple and Guitarra Charango lines with lyrics "A - ho - ra que - ro vi -" and chords Am, D, F, and C. The third system (measures 25-28) shows the vocal and Tiple lines with lyrics "A - ho - ra que - ro vi -" and chords E7 and Am. The score includes dynamic markings like "Cada vez más intenso" and "sigue".

La tercera estrofa comienza en el compás 27, lugar donde se comienza a vislumbrar un cambio de atmosfera que se podría interpretar una reacción de esperanza ante la situación relatada en el texto, a partir del acompañamiento refleja tal acción con el modo Tribraqueo  $\text{♩♩♩}$ , el cual va creciendo progresivamente y pasa por una modulación en el compas 35 y en compás 36 la relativa menor con VI menor (característico de la música de Víctor Jara), hasta llegar y reposar en el clímax de acorde VII menor o sol menor con sexta.

La siguiente sección de 5 compases está compuesta por un IV M-IV m- Im como recitativo en 3/4. En esta sección, hasta el compás 46, el tímido clima de esperanza iniciado en el compás 27, se resuelve con fuerza hasta llegar a un estado de quietud ensoñadora de la esperanza del pueblo. Luego viene un interludio de 10 compases de I-IV-VI-VII-IV-III-V-I.

41  $G_{m6}$  D  $D_m$

Canto

La es - tre - lla de la es - pe - ran - za con - ti - nua - rá sien - do

Tiple

Charango Guitarra

*Tiempo I*

45  $A_m$  D

Canto

nues - tra.

Tiple

Charango Guitarra

M P P

sigue

49 F G  $D_m$  C  $E_7$

Tiple

54  $A_m$  G  $D_m$

Canto

Vien - tos del pue - blo me lla - man, vien - tos del pue - blo me

Quenas

Tiple

M P P

sigue

En la cuarta y última estrofa, las quenas se destacan e interactúan con el canto, creando un clima de energía y fuerza que siguiendo el texto, es una invitación a seguir en este cambio que se está gestando desde el pueblo.

The musical score consists of four stanzas, each with a vocal line (Canto) and a quena accompaniment (Quenas). The lyrics are in Spanish. Chords are indicated above the vocal lines.

**Stanza 1 (Measures 58-61):**

- Chords:  $A_m$ ,  $D_m$ ,  $E$ ,  $E_7$
- Lyrics: lle - van, me es - par - cen el co - ra - zón y me a ven - tan la gar -

**Stanza 2 (Measures 62-65):**

- Chords:  $A_m$ ,  $A_{m7+}$ ,  $C$ ,  $E_m$
- Lyrics: gan - ta. A - sí can - ta - rá el po - e - ta mien - tras el al - ma me

**Stanza 3 (Measures 66-69):**

- Chords:  $B_m$ ,  $F$ ,  $D_m$ ,  $D_{m7}$
- Lyrics: sue - ne, por los ca - mi - nos del pue - blo des - de a - ho - ra y pa - ra

**Stanza 4 (Measures 70-73):**

- Chords:  $E_7$ ,  $F$ ,  $A_m$
- Lyrics: siem - pre.

The score also includes parts for Tiple, Charango, and Guitarra, with specific playing techniques indicated by symbols like  $\phi$ ,  $\downarrow$ ,  $\uparrow$ , and  $M$ ,  $P$ .

### 3.6 Arreglo Vientos del Pueblo

A partir del legado de Franz Liszt y de cómo él comprendía lo que es hacer un arreglo, esta versión trató de ser lo más fiel a la versión original de Vientos del Pueblo, casi entendiéndose como una transcripción para piano. Bajo la mirada de Liszt, el transcribir es un sinónimo de creación musical; dado que la música vive en una variedad de versiones con igual derecho (Dömling, 1993, p.125), lo importante de mantener la estructura original, es que nos permite mantener la expresividad ya impresa en la obra original de Jara.

En la primera estrofa, el acompañamiento de las voces intermedias imitan al Tiple y la blanca con punto del bajo representa al bombo. Del compás 12 al 19 la línea del bajo es rítmica, representando el rasgueo de la guitarra, complementándose con las voces intermedias. El carácter de la melodía en la soprano, es expresivo y su dinámica es piano con un *ritenuto* en los compases 17 al 19.

The image displays a musical score for a piano arrangement of 'Vientos del Pueblo'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bass line features a rhythmic pattern of quarter notes, with some notes marked with a fermata and an asterisk (\*). The second system starts at measure 7, indicated by a '7' above the staff. The bass line continues with a similar rhythmic pattern, also featuring fermatas and asterisks. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, including a fermata in the final measure of the second system.

13 rit. 19 accel.

En la segunda estrofa, la melodía se va alternando con los acordes de acompañamiento y la línea del bajo avanza en corcheas rítmicas, imitando al canto. El motivo rítmico del bajo, en la estrofa anterior, se traslada a las voces intermedias para mayor coloratura.

accel.

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \*

Posteriormente, viene un interludio de 7 compases, en los cuales la melodía de la voz soprano, se constituye de intervalos de 3ª, 4ª, 5ª y 6ª. La línea melódica del bajo prevee de un nuevo motivo rítmico característico del rasgueo de la guitarra (este motivo después es representado en las estrofas siguientes).

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is for the soprano voice, beginning with a forte (f) dynamic, and the lower staff is for the guitar, beginning with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system also has two staves: the upper staff is for the soprano voice, beginning with a piano (p) dynamic, and the lower staff is for the guitar, beginning with a mezzo-forte (mf) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

En la siguiente estrofa las semicorcheas agrupadas en cuartina se trasladan a las voces intermedias, alternándose con el motivo rítmico del compás 12 para dar una mayor coloratura a la melodía, mientras que la línea del bajo se mantiene en movimiento de corcheas consecutivas con ostinato rítmico hasta el compás 56. Esta sección está unida a un recitativo de 7 compases, en donde la nota mi agudo de la soprano es el clímax de la obra, reforzada con un acorde de VII m 6 en 2º inversión. Luego este acorde se repite un vez, y la melodía recitada se caracteriza por reflejar la esperanza del pueblo escrita en el texto de la canción.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is for the soprano voice, beginning with a piano (p) dynamic, and the lower staff is for the guitar, beginning with a piano (p) dynamic. The second system also has two staves: the upper staff is for the soprano voice, beginning with a piano (p) dynamic, and the lower staff is for the guitar, beginning with a piano (p) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

First system of musical notation, piano (p) dynamic, featuring a fermata over a measure.

Second system of musical notation, starting at measure 51, piano (p) dynamics, and a ritardando (rit.) marking.

Third system of musical notation, starting at measure 56, piano (p) dynamics, and a fermata.

En esta última sección se repite el interludio con carácter expresivo y grandioso con la misma idea rítmica del interludio anterior.

Fourth system of musical notation, starting at measure 66, piano (p) dynamics, an accelerando (accel.) marking, and a mezzo-forte (mf) dynamic.

Fifth system of musical notation, piano (p) dynamics, and a fermata.

Déspués del interludio la melodía avanza en octavas hasta el último compás. Las voces intermedias se agrupan en acordes, que se van substituyendo e intercalando con intervalos de terceras, representando a la quena. La línea del bajo en semicorcheas agrupadas mantiene el mismo motivo rítmico de los interludios. El carácter expresivo y la dinámica de esta sección, es intensa y agitada.

The musical score is divided into five systems for guitar and two systems for piano. Each system consists of two staves. The guitar part features a complex rhythmic pattern in the bass line, often marked with 'Ped.' and an asterisk, and a melodic line in the treble. The piano part features a melodic line in the treble and a rhythmic line in the bass. The score includes dynamic markings like 'f' and 'Ped.' with asterisks.

# Vientos del Pueblo

## Arreglo para piano

Oswaldo Castillo

Víctor Jara

Measures 1-6 of the piano arrangement. The music is in 6/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes and rests, while the left hand provides a steady bass accompaniment. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*\**) are placed below the bass line to indicate pedaling points.

Measures 7-12. The melodic line continues with eighth-note patterns and rests. The bass line remains consistent with the previous section. Pedal markings and asterisks are used throughout to guide the performer's pedaling.

Measures 13-18. The music transitions into a *rit.* (ritardando) section. The melodic line becomes more expressive with longer note values. The bass line continues to support the melody. Pedal markings and asterisks are present.

Measures 19-23. The music begins with an *accel.* (accelerando) marking. The tempo increases, and the melodic line features more active eighth-note passages. The bass line is more rhythmic. Pedal markings and asterisks are used.

Measures 24-29. The final section of the page shows the melodic line continuing with eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment. Pedal markings and asterisks are used to indicate pedaling.

2

29

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

34

Ped. \* Ped. \* Ped. *mf* \* Ped. \* Ped. \*

39

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

43

Ped. \* *p* *p*

47

*p*

51 rit. 3

*p* *p* *p* *p*

Ped. \*

56

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

61 accel.

*mf* *f*

\* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

66

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

70

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

4 74

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

78

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

82

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

86

Ped. \* Ped. \*

88

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

## Conclusiones

A partir de la revisión realizada en esta tesis de las principales posturas filosóficas y estilísticas de la relación entre palabra y música (supremacía de la música o la palabra, romanticismo musical, música programática, música absoluta), se puede observar el poco consenso respecto a cómo se desarrolla esta relación y lo amplio que es su ámbito de estudio. Sin embargo, hay consenso respecto a que ambas son lenguajes que tienen algunos elementos en común.

Al revisar la relación palabra y música en el romanticismo musical, se puede rescatar la preocupación de los compositores en ser conscientes de cómo el contenido extramusical afectaba la composición o interpretación de una obra.

Respondiendo la pregunta de investigación, se puede concluir que, sí es posible que una canción pueda mantener el mensaje, al prescindir del texto, a través de sus estructuras musicales. En específico, si fue posible que la canción Vientos del Pueblo de Víctor Jara mantuviera su mensaje sólo a partir de su estructura musical.

La base de esta afirmación, la encontramos en el legado de Franz Liszt a partir de sus múltiples transcripciones y arreglos, y más específicamente en su trabajo con la obra Margarita de en la Rueda de Schubert.

En la transcripción que hizo Liszt de Margarita en la Rueda, podemos ver como la estructura musical se mantiene, y sólo realiza cambios que permiten acentuar la expresividad de la línea melódica al no contar con la expresividad de la voz como instrumento (como en la frase “Und ach, sein Kuß!”: ¡Y, ay, su beso!).

Sin duda, al escuchar la versión de Margarita en la Rueda de Liszt, ésta evoca la misma angustia y desesperanza que en Schubert, la cual al contar con voz cantada no hace sino resaltar, lo que la música está desarrollando por sí sola.

Liszt tenía una gran capacidad para transcribir y arreglar obras, pero no hay que olvidar que en este Lied de Schubert, la música está cargada de contenido extramusical, que no viene sino a enriquecer su composición e interpretación (el simbolismo de la rueda, el corazón de Margarita en el bajo, la atmosfera de angustia).

En el caso de la obra de Víctor Jara, a pesar de ser música popular folklórica y de un contexto muy diferente al del periodo romántico, él contaba con elementos teatrales, escénicos y musicales (por ejemplo, su paso por el coro de la Universidad de Chile), que le permitían dar mayor capacidad de crear atmosferas y emociones a sus obras, sólo a partir de la estructura musical (como por ejemplo, en el carretero).<sup>18</sup>

Entonces, en el caso particular de Vientos del Pueblo, podemos ver como Jara expresa en las diferentes secciones de su canción las atmosferas que nos permiten entender la pesadumbre, el cansancio, la esperanza y la fuerza de la clase trabajadora para seguir luchando a pesar de las circunstancias.

En el arreglo creado, siguiendo el ejemplo de Franz Liszt, se mantuvo la estructura de la versión original, realizando cambios, sólo para aumentar la expresividad de la obra, tomando en cuenta que el valioso aporte del texto cantado, ya no estaba presente. Cabe destacar que, no necesariamente, al realizar un arreglo de una canción omitiendo el texto cantado, es esperable que cada una de las palabras mencionadas en el poema sea expresada por la música

---

<sup>18</sup> "...el canto 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" (Acevedo, 1999, p.35)

y nos lleguen con certeza y claridad, pero si, tal como en un Lied estrófico, nos permite transmitir la atmosfera del poema a través de las estructuras musicales.

Se puede hipotetizar que alguien que desconociera absolutamente a Víctor Jara, la música folklórica, el contexto del golpe de estado de 1973 en Chile, etc., quizás no entendería la obra Vientos del pueblo sin el texto cantado, incluso aunque estuviera el texto cantado, también podría suceder que no comprendiera a cabalidad el mensaje del poema, limitándose a interpretar mayormente desde el sentir. Esto nos lleva a pensar en cuán importante, y necesario, son estos elementos extramusicales para crear e interpretar una obra.

Quizás la relación entre palabra y música nunca será de supremacía total de una por sobre la otra, pero sí de complemento de lenguajes que comparten muchos elementos en común, a pesar de sus diferencias.

Finalmente, ya sea para describir la estructura musical, o la teoría que la sustenta; o para interpretar una obra a partir del poema que la acompaña, siempre estará presente el contenido extramusical. Por lo tanto, es importante para un músico, al momento de componer o interpretar una obra, el tener en cuenta que este contenido extramusical es inseparable de ésta y ser consciente de cómo afecta a la estructura musical y viceversa.

## REFERENCIAS

- Acevedo C., Norambuena R., Seves J., Torres R., Valdebenito M.: *Víctor Jara, Obra musical completa*, Ediciones Fundación Víctor Jara, 1999.
- Alemany C. y Rovira J.: *Viento del Pueblo, Miguel Hernández*, Ediciones de La torre, España 1992.  
<http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=WUPNOVoZfGYC&oi=fnd&pg=PA11&dq=miguel+hernandez+poeta&ots=ZxJO4cAnnO&sig=TE1MltttYVg4idPYBQoHd5Es1nE#v=onepage&q=miguel%20hernandez%20poeta&f=false>
- Del Prado Javier en: Anne- Marie Reboul (ed), *Palabra y música*, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Dömling, Wolfgang: *Franz Liszt y su tiempo*, Ediciones Alianza, Madrid, España, 1993.
- Einstein, Alfred: *La música en la época romántica*, Ediciones Alianza, Madrid, España, 1986.
- González J., Ohlsen O, Rolle C.: *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- Grout D. J., Palisca, C.: *Historia de la música occidental*. Ediciones Alianza, Madrid, España. 2a. edición, 1990.
- Fischer-Dieskau, Dietrich : *Los lieder de Schubert: creación, esencia-efecto*. Ediciones Alianza; Madrid; España, 1989.

- Hormigos Jaime: *Música y Sociedad: análisis sociológico de la cultura musical de la postmodernidad*, Ediciones y publicaciones Autor, Madrid 2008. <http://www.fes-web.org/uploads/files/res/res13/12.pdf>
- Igoa Enrique en: Anne- Marie Reboul (ed), *Palabra y música*, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Michels, Ulrich: *Atlas de música*. Ediciones Alianza, Madrid, España, 1982.
- Monsalve L. y Martínez A.: *Interpretación Vocal y Pianística de 16 Lieder de Schubert con textos de Goethe*; Monografía. Universidad de Antioquía, Facultad de Artes, Especialización en Artes. 2006.
- Stanley Sadie, *The new Grove dictionary of music and musicians*; Ediciones Macmillan; Macmillan, Londres, Reino Unido, 1984.
- Salazar Gabriel: *Labradores, peones y proletarios: formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*, Santiago, Ediciones Lom, 2000.
- Salazar Gabriel: *Movimientos sociales en Chile*, Santiago, Uqbar Editores, 2012.
- Turner Joan: *Un canto inconcluso*, Ediciones Fundación Víctor Jara, 2007.