



De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida

Author(s): Patricia Vilches

Source: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 25, No. 2 (Autumn - Winter, 2004), pp. 195-215

Published by: University of Texas Press

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3598728>

Accessed: 18-05-2019 14:08 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

University of Texas Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*

Patricia Vilches

De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida

Lo que más les pica a los periodistas y a los cuicos derechistas, es que estés [Jorge González] ganando buena plata. Eso no los deja dormir y te odiarán mientras vivas removiéndoles la conciencia cochina que tienen.

Marcelo,
fan de Los Prisioneros

A treinta años del Golpe Militar de 1973, podemos declarar que Chile, para lograr progresar como nación, se ha convertido en un “país amnésico” en donde aquéllo “que hemos alcanzado supone perder la memoria . . . y todo atisbo histórico” (Jocelyn-Holt 2000, 31). En este estudio analizamos la recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida, que ensalzó la candidatura de Salvador Allende y su arribo al poder en 1970. De hecho, en su último discurso a través de Radio Magallanes—y mientras el fuego de las armas se escuchaba en La Moneda, Allende se despide del pueblo y menciona la contribución de los cantantes de la “Nueva Canción”. Al mismo tiempo, vaticina momentos trágicos para la historia chilena, esperando que su caída y sacrificio deje una huella indeleble en la subjetividad socio-política de futuras generaciones chilenas:

Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha; me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente . . . Trabajadores de mi patria: Tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres el momento gris y amargo, donde la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que,

Latin American Music Review, Volume 25, Number 2, Fall/Winter 2004
© 2004 by the University of Texas Press, P.O. Box 7819, Austin, TX 78713-7819

mucho más temprano que tarde, se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile, viva el pueblo, vivan los trabajadores! (*Último discurso*)

En un discurso visionario y en respuesta a la subversión militar del 11 de septiembre del 1973, las últimas palabras de Allende hacen eco e hincapié en el destino de muchos chilenos que fueron perseguidos, torturados y muertos por un ideal político. En un golpe militar sin precedentes en la historia cívica de Chile, el capitalismo, ayudado en gran parte por refuerzos y entrenamiento militar estadounidenses, derrotó el sueño socialista de Allende, lo cual significó un abrupto despertar de un arraigado idealismo político por parte de un sector de chilenos, quienes se sentían imbuidos por la música comprometida que se refería a un futuro igualitario, sin barreras sociales y con mayores oportunidades para la clase trabajadora.

Augusto Pinochet Ugarte, designado por Allende como comandante en jefe del ejército luego de la abrupta renuncia de Carlos Prats en agosto del 73, saltó de una relativa oscuridad a ser partícipe de uno de los capítulos más sangrientos de la historia chilena (Kandell 1974, 65). Luego de aparecer en las pantallas de televisión como integrante de la Junta Militar, fue declarado presidente de Chile con el título de Capitán General del Ejército. Pese a la violencia de la subversión militar, hubo muchos chilenos que celebraron la caída de Allende y ayudaron al régimen de Pinochet a instaurar cánones imperialistas o, lo que Fredric Jameson denomina, una cultura dominante, capitalista y posmodernista (1991, 4). Por ende, el régimen de Pinochet abrió las puertas al capitalismo e inauguró un sistema de libre mercado elogiado por los Estados Unidos. Por otra parte, su arresto en Inglaterra en 1998 por cargos de violaciones a los derechos humanos por parte del juez Garzón, “tuvo notables repercusiones no sólo en España, Chile y Reino Unido, sino también en otros países” en donde se debatió la validez de la empresa (Serrano 2002, 46).

Según Nelly Richard, el arresto de Pinochet ha servido para que los chilenos “destej[a]n y retej[a]n las relaciones entre el pasado de la dictadura militar y el presente de la Transición” (2000, 9), quedando establecido, eso sí, que por la aguda división política nacional, Pinochet nunca deberá enfrentar los tribunales de justicia chilenos por crímenes contra los derechos humanos cometidos durante su mandato. Por otro lado, a causa de la notoriedad de las acusaciones del juez Garzón, el arresto del ex dictador en Inglaterra abrió viejas cicatrices para muchos que sintieron en carne propia los devastadores efectos del golpe militar en Chile. Es decir, al efectuarse el arresto de Pinochet, el binomio divisivo y socio-político denominado “Allende-Pinochet”, volvió a demarcar la subjetividad nacional tanto en Chile como en el extranjero, produciéndose enfrentamientos entre pinochetistas y allendistas, unos para protestar el arresto de Pinochet, y otros para denunciar sus años de tiranía.

La amalgamación del último discurso de Allende en La Moneda se produce justo en el momento en que el presidente, a punto de poner fin a su vida para no someterse al yugo militar, nos declara su deseo de ser escuchado, entre otros, por la juventud, la clase obrera, y por los “que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha” (*Último discurso*). Podemos aducir, entonces, que al hacer mención en su último mensaje acerca del rol de los cantantes de la “Nueva Canción”, Allende los identifica plenamente con los procesos ideológicos del gobierno de la Unidad Popular. Como consecuencia, Allende legitima y encomia el poder político de los cantantes de la “Nueva Canción”. De hecho, ya con las composiciones de Violeta Parra, se genera en la música popular chilena un compromiso ideológico que obtiene sus frutos en la figura de Víctor Jara, quien apoyó con su canto comprometido el proceso electoral de la candidatura de Allende y luego su presidencia, transmutando al cantautor de artista a foco de la tiranía militar, y convirtiéndolo en uno de los individuos más odiados de la derecha chilena. Durante el primer mes del régimen militar, fue arrestado, torturado y asesinado en el Estadio Chile, recientemente rebautizado Estadio Víctor Jara.

La semilla artística diseminada por Violeta y Víctor se ve ahora reflejada en grupos musicales comprometidos con los procesos políticos e históricos del país, algunos de los cuales nacieron o se solidificaron durante la dictadura militar, como es el caso de Los Prisioneros. Este grupo musical, oriundo de San Miguel—una comuna de la clase trabajadora de Santiago, saltó a la escena roquera con *La voz de los 80* en 1984, con composiciones que se convirtieron en verdadero manifiesto político y contestatario de los largos años de la dictadura militar.¹ Pese a recientes desavenencias y ruptura con uno de sus miembros, el grupo musical continúa un diálogo abierto con los chilenos, al referirse a la contingencia socio-política actual que concierne no sólo a un país, sino que también a toda Latinoamérica.

Hay copiosos lazos que unen a Los Prisioneros con Parra y Jara, desde la lírica contestataria de las canciones hasta la manera en que este grupo musical ha reaccionado frente a los atenuantes de la dinámica social en el contexto de vivencia en el tercer milenio en Chile. Aun más, Jorge González, el líder de Los Prisioneros, se ha convertido en anatema del sector conservador chileno, al ofrecer su franca opinión—a veces no requerida, sobre temas candentes de la actualidad chilena.² Fabio Salas sostiene que el rock y la Nueva Canción surgieron “de una misma época, los años sesenta, pensionada por el suceder político” del momento en Chile (2003, 19). Por esta razón, aducimos que el grupo sanmiguelino es fiel heredero de la visión de Violeta y Víctor, quienes les dieron voz a los desposeídos de Chile, sin trazar en planes acomodaticios que les hubiesen truncado el canto. Debido a la variada temática que se incorpora en la creación de estos artistas, nuestro estudio se refiere específicamente a la concepción/construcción de la

religiosidad y el materialismo histórico en las letras de Violeta, Víctor, y Los Prisioneros.

El programa político de la Unidad Popular se adhería a la noción de rescatar a la clase trabajadora chilena “del frío interés, del duro ‘pago al contado’ de la burguesía” (Marx y Engels 1969, 71). Del mismo modo, Parra se esforzó por redimir la subjetividad de los desplazados chilenos en sus creaciones artísticas.³ Su trabajo es evocativo y seductor; es emblemático de una era, y, desde la perspectiva de siglo veintiuno, su música contestataria es una invitación a imbuirnos como participantes políticos de un periodo que se ha convertido en un mito en la cultura del Oeste: los años sesenta. En una época en que la mayoría de los chilenos imitaban el anglo-glamour proveniente de los mercados artísticos de Estados Unidos y Europa, la compositora desenterró y expresó las vicisitudes de la clase trabajadora y rural chilena. Como resultado de su ardua recopilación artística, fue el destino de Parra el que se haya dado a conocer para muchos chilenos sólo después de su prematura muerte en 1967, pese a sus variados logros artísticos, que la llevaron a exhibir su arte en el Louvre.⁴

Gayatri Chakravorty Spivak arguye que la ideología le otorga al individuo la oportunidad de sumergirse en un asunto socio-político para explorar todas sus ramificaciones. Ella declara:

One cannot of course “choose” to step out of ideology. The most responsible “choice” seems to be to know it as best one can, recognize it as best one can . . . to work to change it, to acknowledge the challenge of: “*Men* make their own history, but they do not choose the script”. (120)

Al concentrarnos en la identidad ideológica existente en la obra de la cantante chilena, llegamos a la coyuntura de la memoria colectiva de un “multi-script” de historias chilenas alternativas, politizadas, y altamente contradictorias. El olvidar un suceso histórico conlleva una pérdida cultural, por ende, una amenaza a la subjetividad y a la noción de ser (Sturken 1999, 243).⁵ Es por esta razón que en todos sus tonos, melódicos o chillones, una canción de Parra tiene el poder de transportarnos a una específica circunstancia, a un periodo significativo en que la historia ideológica conservada en nuestra memoria emerge desde algún rincón de los recuerdos. Entonces, mantenemos que el escuchar una canción de Parra no es en sí un acto pasivo, sino que una inmersión activa en la subjetividad chilena de los sesenta, en los procesos históricos de su época—en donde, como lo declara Spivak, “nobody chooses the script” (120). A la vez, al analizar el materialismo histórico predominante en una composición, utilizamos el concepto de *épistèmes* de Michel Foucault, por el cual los individuos se apoderan de sus circunstancias históricas.⁶ A través de la noción de *épistèmes*, el impacto artístico de Parra sirve para visualizar la guerra declarada del establecimiento sociopolítico con los individuos que se apoderaron a través del arte de una nueva identidad histórica/artística.⁷

De esta manera, con la ayuda de Parra recuperamos la memoria colectiva, y hacemos uso de lo que Spivak denomina el “script” ideológico de nuestras circunstancias; la lírica de sus canciones nos hace reexaminar la relación que existe entre la memoria y la experiencia (ibid., 245), situándola como madre artística de Víctor Jara y Los Prisioneros.

Violeta viajó a numerosas zonas rurales y de la clase obrera-urbana chilena, estableciendo una conexión con la superstición y el mundo paralelo construido por los desposeídos.⁸ La cantautora rechazaba las expresiones artísticas europeizantes y decidió cantar a lo campesino y a lo obrero, junto con otros temas del proletariado que la inspiraron a mantener un “script” *sui generis* e ideológico en toda su obra. Como símbolo del impacto de la cantante sobre la clase trabajadora, un músico rural entrevistado por ella afirma que él habría mantenido secreto su arte sin divulgarlo, pero que se lo entregó a la cantautora por sentirla como una verdadera poeta de la creación (V. Parra 1979, 9). Según Marjorie Agosín e Inés Dözl Blackburn, las canciones políticas de Parra son testimonio latente de las vicisitudes sociales de los chilenos, especialmente por las violaciones a los derechos humanos de los desposeídos (1992, 131). En su canción “Porque los pobres no tienen”, la artista lamenta y denuncia las creencias religiosas puesto que hace que los desposeídos se apropien de conceptos etéreos “los cuales los pobres sí pueden recuperar y hacer suyos, como lo son el cielo y su libertad” (ibid., 133):

“Porque los pobres no tienen”

Porque los pobres no tienen adónde volver la vista, la vuelven hacia los cielos con la esperanza infinita de encontrar lo que su hermano en este mundo le quita.

¡Palomita! ¡Qué cosas tiene la vida, ay zambita!

Porque los pobres no tienen adónde volver la voz, la vuelven hacia los cielos buscando una confesión ya que su hermano no escucha la voz de su corazón.

Porque los pobres no tienen en este mundo esperanzas, se amparan en la otra vida como a una justa balanza, por eso las procesiones, las velas, las alabanzas.

De tiempos inmemoriales que se ha inventado el infierno para asustar a los pobres con sus castigos eternos, y el pobre, que es inocente, con su inocencia creyendo.

El cielo tiene las riendas, la tierra y el capital, y a los soldados del Papa les llena bien el morral, y al que trabaja le meten la gloria como un bozal.

Para seguir la mentira, lo llama su confesor, le dice que Dios no quiere ninguna revolución, ni pliegos ni sindicatos, que ofende su corazón.

(*Canciones compuestas*, 2003)

Esta composición enfatiza la noción de que, desde el primer encuentro entre el europeo y el indígena del Nuevo Mundo, los no privilegiados en

Latinoamérica han sido indocotrados en justificar su condición miserable en una recompensa celestial después de la muerte. De este modo, el tema central de la canción de la compositora chilena se concentra en la yuxtaposición entre la concepción que tienen los desposeídos de la religión como escapismo y la desobjetivación de la pobreza; de este modo, la burguesía transforma las creencias religiosas en herramientas útiles para pacificar las masas. Violeta percibe la noción del infierno cristiano, las procesiones embellecidas, y las palabras recargadas de los curas como parte del discurso hegemónico que confabula para conservar el estatus quo. Por ende, al declarar que los pobres “se amparan en la otra vida como una justa balanza”, la cantante aduce que la jerarquía social se mantiene más que nada por un discurso religioso, a través de sermones que condenan el mundo material y se aferran a un futuro celestial. A este respecto, Agosín y Dölz Blackburn sostienen que “Porque los pobres no tienen” emblematisa la tensión entre canto sutil y áspero mensaje en donde el “aire religioso poético-popular desembocará en una fuerte crítica social a los estatutos de la iglesia” (1992, 133).

Por medio de Ricardo García, otro icono de los años sesenta, Parra se dio a conocer en los hogares chilenos en un programa radial de fin de semana, teniendo un éxito inesperado (Sáez 1999, 61–67). En esa época, la música popular chilena estaba saturada de modelos euro-norteamericanos que exigían que los artistas chilenos internacionalizaran sus nombres; por ende, Patricio Henríquez se metamorfoseó en Pat Henry y los Hermanos Carrasco se convirtieron en the Carr-Twins (Rodríguez 1986, 60). La alternativa existente era un tipo de folklore burgués simbolizado por Los Cuatro Huasos y después por Los Huasos Quincheros, quienes fueron férreos adherentes al régimen pinochetista. Para Violeta y sus seguidores, éste era un folklore plástico y acartonado que no celebraba las raíces del pueblo, pero que más bien simbolizaba la idea del *roto* y de la *china*, símbolos que eran elogiados a la vez que despreciados por la sociedad chilena. En sus cantos de “arroyos perfumados” o de “lentas carretas de bueyes” los compositores del folklore tradicional desobjetivaban a la clase rural chilena (ibid.). Junto con las composiciones de la cantante chilena, la ciudadanía comprometida con los procesos ideológicos comenzó a escuchar a compositores provenientes de Argentina, y más tarde Uruguay, con artistas como Atahualpa Yupanqui y Daniel Viglietti. De hecho, cuando Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra—hijos de Violeta—y otros jóvenes cantantes inauguraron la llamada “Nueva Canción”, se inspiraron en la trayectoria musical de Violeta Parra (Carrasco 1982, 17–33).⁹

El nombre Víctor Jara se identifica plenamente con la memoria colectiva de la campaña política y el consecuente gobierno de la Unidad Popular. Idelber Avelar proclama: “The cultural effervescence of the Allende years (1970–73) can barely be evoked in a few lines” (1999, 45). Efectivamente, durante la presidencia de Allende se hace un esfuerzo para que la clase

obrero obtenga los beneficios culturales que eran privilegio de unos pocos. Por ejemplo, se creó la editorial Quimantú que imprimió un récord de libros en 1972 (ibid.). Pese al caos económico y político, los años de la Unidad Popular marcaron una época de euforia para muchos, con incrementos de salario y confrontaciones con el sistema oligarca (Constable y Valenzuela 1991, 24–25).¹⁰

Víctor Jara, durante los mil días del gobierno de Allende, en un tributo a su amiga Violeta aseveró que ella fue la iniciadora de un movimiento que conllevó a instaurar conciencia de clase e ideología histórica entre los desvalidos, un hecho que él consideraba una verdadera obra maestra (I. Parra 1985, 146).¹¹ Efectivamente, la chillaneja efectuó “muy conflictivas violaciones del código” del folklore burgués “poco dispuesto a acostumbrarse a lo ‘tosco’ de la producción cultural campesina en su forma original” (Lindstrom 1985, 56). Entonces, su audacia se convierte en la semilla de la “Nueva Canción” convirtiéndola en la cantante más osada de los chilenos (Moreno 1986, 114) puesto que comprendió el momento histórico por el que pasaba Chile, aunque a diferencia de su amigo y protegido, Víctor Jara, no logró ser testigo del primer gobierno socialista chileno.

En *Prison Notebooks* Antonio Gramsci afirma:

The history of subaltern social groups is necessarily fragmented and episodic. There undoubtedly does exist a tendency to (at least provisional stages of) unification in the historical activity of these groups, but this tendency is continually interrupted by the activity of the ruling groups¹². (54–55)

Entonces, enfocamos la época vibrante que formó parte de la creación artística del compositor chileno desde un punto de vista gramsciano-marxista que percibe un diálogo continuo entre el proceso histórico que se vive y los individuos de la época. En cuanto a la lírica de la “Nueva Canción”, aseveramos que la relación entre el compositor y el pueblo se efectúa a través de un mensaje ideológico que llega a fruición al escucharse una canción. El cantautor, entonces, expresa su empatía para con los desposeídos y continúa el legado de Violeta haciendo referencia a la futilidad de las excusas religiosas para el proletariado, como se evidencia en una temprana composición de 1962, “¿Qué saco rogar al cielo”? Mariela Ferreira, integrante del otrora grupo Cuncumén, establece que las primeras composiciones de Víctor como solista son altamente autobiográficas puesto que el artista se inspira en “los recuerdos del niño Víctor Jara acompañando a su padre campesino en el surco de la tierra, pero visto ya con conciencia de adulto” (citada en Acevedo et al. 1996, 34):

¿Qué saco rogar al cielo?

Qué saco rogar al cielo si en la tierra me han de enterrar. La tierra me da comía, la tierra me hace sudar.

Qué saco sudando tanto y comiendo poco y ná, si mi tierra no es mi tierra y el cielo, cielo no más. Adonde pongo mis manos brotan claveles y rosas, brotan y brotan las cosas que no aprovecha mi mano.

Una espiga hay en el campo, una espiga colorá, si juntos la cosechamos grande será nuestro pan. (ibid., 74)

El cantautor, desde sus inicios, expresa su empatía hacia los desposeídos y establece entre el compositor y su audiencia un nexo indiscutible. Tal como Violeta había aludido en “Porque los pobres no tienen”, Víctor “hace un cuestionamiento radical del inquilinaje y del sistema escatológico oficial” del establecimiento laboral chileno (ibid., 33). A través de su voz, el campesino es indoctrinado en la injusticia de las prácticas oligárquicas en Chile, en donde el rol principal de la religión es acallar la rebelión social. Para el cantautor, los años 1969–73 representan una búsqueda de “un proceso de liberación técnica y expresiva” en donde explora temas candentes, como la manipulación de la hegemonía política a través de la religiosidad. Esta inquietud se expresa categóricamente en “Plegaria a un labrador” en donde el artista utiliza “el mismo caudal de sentimientos y fuerza poética” pero ahora con un verso de forma libre (Orrego Salas 1985, 7). Ésta es una composición fuertemente combativa por el hecho que el compositor utiliza el “Padre Nuestro” como arma de defensa del labrador; efectivamente, fue la canción que Jara eligió para sellar “la jornada final del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena” que se efectuó en el Estadio Chile en 1969 (Acevedo et al. 1996, 18). De este modo, argüimos que tanto “¿Qué saco rogar al cielo?” y “Plegaria a un labrador”, dos composiciones que señalan el comienzo y la solidificación de su carrera respectivamente, revelan el deseo de Víctor de eliminar las justificaciones discursivas a favor de la religiosidad puesto que implantan una pasividad alienante en la clase trabajadora chilena:

Plegaria a un labrador

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

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

Líbranos de aquel que nos domina en la miseria, tráenos tu reino de justicia e igualdad.

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

Hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra, danos tu fuerza y tu valor al combatir.

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

Levántate y mírate las manos, para crecer estréchala a tu hermano, juntos iremos unidos en la sangre, ahora y en la hora de nuestra muerte, amén.

Amén.

Amén. (ibid., 165)

En “Plegaria a un labrador”, Jara forja la noción de un “Padre Nuestro” revolucionario, que se convierte en el hombre mismo, a quien se le implora un mundo diverso, de igualdad y justicia. En este génesis revolucionario, el cañón del guerrillero simboliza un arma de fuego que compenetra la subjetividad punzante de la desterritorialización del proletariado, a través del agenciamiento del poderoso terrateniente chileno, quien domina en la miseria. La casualidad y causalidad del leit-motif aleatorio que condena al individuo a vivir circunstancias enajenantes, compele al proletariado a buscar fuerza en sus iguales para repeler, “unidos en la sangre”, la opresión del capitalismo. Por este motivo, ya de “¿Qué saco rogar al cielo?” a la “Plegaria a un labrador”, se produce una fragmentariedad de la fe religiosa situada en la praxis misma de la rebelión del sujeto ante sus circunstancias. Si antes en “¿Qué saco rogar al cielo?” el individuo lamentaba su condición de penurias, en la “Plegaria a un labrador” el compositor establece un hipertexto que refleja una semiotización y reconstrucción de la topología marxista enfundada en la cristología; Jara deconstruye las prácticas sociales a través de la religiosidad por su capacidad de aquietar una eminente rebelión social.¹³

Julia Kristeva afirma en *Powers of Horror*: “*Abjection* is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory” (1982, 5, énfasis nuestro); de este modo, el criminal para ser capaz de causar daño, desubjetiviza al “oponente” hasta perder la noción que se encuentra frente a otro ser humano. A este respecto, la tortura y brutal muerte sufrida por el cantautor chileno sólo encuentra la respuesta en la degradación gradual de *abjection* de la que fue objeto por parte de la derecha chilena. Por esta razón, las circunstancias de su muerte reviven en los oyentes al escuchar sus canciones, como un hilo muy fino de memorias agridulces que se unen en la mitología colectiva desde la fragmentariedad conceptual y el imaginario de su tortura por su convicción política; por ende, por su música. Joan, la esposa de Víctor Jara, en *Canto truncado* (1983) alude a la tortura y muerte de su marido refiriéndose al odio encarnecido por parte de algunos chilenos, quienes culpaban al gobierno de la Unidad Popular por la falta de experiencia política de mucho de sus miembros, los cuales estaban situados en puestos estratégicos del gobierno allendista. Además de aludir a la ayuda estadounidense que recibieron los capitalistas chilenos para desestabilizar la economía, en su libro Joan Jara enfrenta valientemente la espada de Damocles que cuelga sobre la otrora Unidad Popular y explica que el pueblo chileno estaba tan habituado a luchar

contra gobiernos injustos y hegemónicos que una vez que formó parte del gobierno, se hizo difícil hacer conciencia de tal responsabilidad (1983, 153). Con mayor razón, la derecha chilena rechazó absolutamente otorgarle legitimidad al gobierno de Allende, y aun cuando el candidato recibiese una mayoría parcial y fuese ratificado por el congreso de Chile, emergió una dura batalla entre los diferentes partidos políticos, unos luchando por no ceder los bienes materiales y otros por lograr una igualdad material y política (Constable y Valenzuela 1991, 26–27). El compositor se mantuvo agudamente consciente de las vicisitudes políticas de su país, y en su producción musical de 1971 les toma el pelo a los capitalistas, como se aprecia en “Ni Chicha ni Limoná”, por su miedo irracional hacia una posible expropiación arbitraria de territorios o una latente revolución armada que terminase con las libertades cívicas. Hacia fines del gobierno de Allende, Jara se libró ileso de atentados contra su vida por parte de Patria y Libertad y siguió adelante con tesón (Jara 1983, 207).

Como Violeta Parra, Víctor sentía un fuerte compromiso político, llegando a afirmar que su misión era desalinear a la juventud chilena y encausarla en la vía correcta: “Claro, nosotros cantamos la verdad, y la industria del disco y la penetración cultural del imperialismo norteamericano en todo nuestro continente tratan de darle con la canción una especie de evasión, de conformismo y enajenación a la juventud, para que no se dé cuenta dónde está y dónde vive, cuál es su papel real, para adormecer la rebeldía natural en el joven” (Meléndez 1975, 97). Al identificarse plenamente con los procesos ideológicos y políticos del gobierno de Allende, el cantautor chileno se había convertido en el blanco favorito de la derecha. De hecho, el compositor declaró en marzo de 1973 que “aquéllos que hacen una canción que no dice nada, o que dice puras vulgaridades, y que sólo rebajan la dignidad humana y no contribuyen al crecimiento cultural de un pueblo o de la juventud, éstos también hacen una canción política” (ibid., 97), poniendo de manifiesto la gran fisura política que se había producido en el campo de la música.

La extraordinaria semejanza física entre Jorge González, líder de Los Prisioneros, y Víctor Jara, representa desde ya una amalgama de la recuperación de la grupalidad y voz de la otrora “Nueva Canción”. Tal como los temas de los integrantes de la “Nueva Canción” identificaron a los individuos que dieron su voto a la Unidad Popular en 1970, los seguidores de Los Prisioneros, muchos de los cuales no habían nacido para presenciar el gobierno de Allende, son fieles seguidores de una tradición que comenzó con Violeta al descubrir las raíces del pueblo chileno. Al analizar la lírica de las canciones de esta banda de rock, los chilenos se dividen en dos grupos, tal como había sucedido durante la época de Violeta y Víctor. Al escuchar la música compuesta por este grupo durante los años ochenta, los chilenos adherentes a la contingencia de Los Prisioneros reaccionan

visceral y emocionalmente puesto que recuperan la memoria histórica de la época en que se vivió bajo régimen militar en Chile. Jorge González, uno de los cantautores más polémicos de la actualidad chilena, comparte con Víctor no sólo un parecido físico, sino que también la necesidad urgente de informar a través de sus canciones sobre los procesos históricos/ideológicos que se viven en el Chile de hoy.

Los Prisioneros se formaron como grupo en 1979, cuando Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia ingresaron a la enseñanza media en el Liceo 6 de San Miguel (Osses 2002, 14–15). Desde esa perspectiva, lograron crear una banda de rock que con/movió a los chilenos que se identificaban con la lírica de sus composiciones, y aunque los jóvenes roqueros no fueron permitidos en la radio oficial, se convirtieron rápidamente en uno de los grupos musicales más escuchados del *underground* político y musical chileno, con casetes “pirateado[s] en las cunetas, las ferias y los persas”.¹⁴ Por la desubjetivación de la praxis discursiva de sus temas, la banda es considerada “la más popular de la música rock chilena, [saltando] a la fama a principios de los 80 por las ácidas críticas que contenían sus canciones hacia la dictadura de . . . Pinochet” (“Líder de Los Prisioneros” 2). De esta forma, en la composición “La voz de los ‘80”, Jorge González proclama

ya viene la fuerza la voz de los ‘80 . . . En plena edad del plástico seremos fuerza, seremos cambio. No te conformes con mirar en los ‘80, tu rol es estelar. Tienes la fuerza, eres actor principal. De las entrañas de nuestras ciudades surge la piel que vestirá al mundo. (“Los Prisioneros Antología”)

Pese a la censura de la dictadura militar, la banda de rock logró penetrar en la memoria colectiva de los chilenos al proclamar la necesidad de que se produjese un cambio radical desde la inercia ideológica al compromiso político para que la juventud chilena arribase a un rol actuante sobre la contingencia reinante. Si retrocedemos una década, encontramos que la lírica de Víctor en “Movil’ Oil Special” transmite, aunque de forma menos oblicua, el compromiso de la juventud de izquierda con los procesos revolucionarios en Latinoamérica: “En la universidad se lucha por la reforma para poner en la horma al beato y al nacional. ¡Somos los reformistas, los revolucionarios, los antiimperialistas de la universidad!” (Acevedo et al. 1996, 143). Al señalar al imperialismo norteamericano como causante de la decadencia en la conciencia política de la juventud chilena y latinoamericana, Jara y Jorge González, el cual alude a la plasticidad del pensamiento de los jóvenes de los años ochenta en Chile, coinciden en una relación escritural/ideológica por las inquietudes similares de las dos épocas.

Refiriéndose a *Ultra derecha* (2003), el último CD de la banda de rock, el discurso de Pedro Carcuro, el animador de un popular show de variedad televisivo, se centra en la irreparable división política en Chile:

Fíjense Uds. que el solo anuncio del disco ya ha provocado una polémica impresionante. Ellos están en estos momentos en el centro de la noticia . . . Los Prisioneros esta noche nos van a presentar su nuevo trabajo . . . *Ultra derecha* (“De pé a pá”).

A través de la composición, queda establecido el gran quiebre social e ideológico en la sociedad chilena, en donde la “inhalación de solventes volátiles” es a veces lo único que separa a los pobres de la muerte, puesto que la droga inhibe el frío y el hambre (Giavelli y Le-Bert 1987, 314), mientras que en la extrema riqueza, la juventud confirma día a día el reino del capitalismo. De esta manera, lo que Nelly Richard denomina “[los] huecos y perforaciones existenciales” (9) de la contingencia política y social en Chile, reaparecen en la memoria colectiva de los chilenos al escuchar la lírica de “Ultra derecha”:

Ultra derecha

Ultra derecha compra la iglesia, vende el estado, ultra derecha.

Ultra derecha, ultra derecha.

Ultra derecha, ultra derecha compra la iglesia, paga por sus santos, vende el estado, lo vende barateli. Ultra derecha, ultra derecha.

Ultra derecha, ultra derecha, defiende el derecho a la libertad.

Sí, sí, sí

Defiende el derecho a la libertad, libre mercado, defensores de libre mercado, libre mercado, defensores de libre mercado, libre mercado, defensores de libre mercado.

Libertad, para vivir en la miseria, libertad, para morir en la cárcel por deudas, libertad, para torturar al esclavo, libertad, para proteger al millonario, libertad, para globalizar el hambre, libertad, para dejar hecho mierda al planeta, libertad, defensores del derecho a estafarte.

Ultra derecha, ultra derecha, ultra derecha, ultra derecha.

Libre mercado, defensores de libre mercado, defensores de libre mercado, defensores de libre mercado.

Ultra derecha, ultra derecha, hipermegaultraderecha

(*Los Prisioneros*)

En el imaginario fragmentario y politizante de la “ultraderecha” de Los Prisioneros, aparece prominentemente el rol de la iglesia chilena en su posicionamiento de esclava del capitalismo. Existe porque el establecimiento factualizante de la oligarquía chilena le ha asignado el rol de defender los intereses de unos pocos, arraigados en la tradición decimonónica que trasladó los bienes de la España Colonial a las nuevas naciones que pasaron a manos de los criollos oligarcas, quienes aún mantienen una coyuntura reaccionaria después de dos siglos. A este respecto, Parra y Jara dedicaron muchas composiciones en que denunciaban el rol de la

hegemonía gubernamental que deshumanizaba al individuo, a través de hipertextos contextuales. Del mismo modo, Los Prisioneros se dirigen a la juventud para declamar el rol del libre mercado en corromper la ecología tercermundista. Más aun, Jorge González declara que el nombre “ultraderecha” se debe a que en el Chile actual, los movimientos históricos/ideológicos han hecho que en el país se haya perdido el concepto mismo de la izquierda de otrora: “Resulta que hasta hace unos años existía la izquierda, el centro, y la derecha . . . Ahora Chile fue el primer país que eligió un gobierno de izquierda por votación. Y, cuando sucedió eso, al caballero que lo eligieron y a los que estaban trabajando con él los mataron. Entonces de ahí, yo creo que la izquierda como tal desapareció, y lo que era la izquierda se convirtió como en un centro . . . lo que antes era el centro se convirtió en la derecha y lo que era la derecha se convirtió en una ultraderecha (“De pé a pá”).

En febrero del 2003, Los Prisioneros fueron invitados al 44º Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, lo cual provocó furor entre los chilenos. A este respecto, el grupo sostiene que durante los días del Festival, los medios de comunicación chilenos crearon un verdadero duelo a muerte con la banda de rock, denunciando opiniones vertidas por González en Perú (“De pé a pá”).¹⁵ El día de la ansiada presentación, y en medio de toda una parafernalia periodística, el líder del grupo “mezcló la letra de sus canciones con fuertes críticas a la Iglesia Católica, el presidente de los Estados Unidos, George W. Bush, y el Canal 13 de la televisión que organizaba el certamen” (“Líder de *Los Prisioneros*” 2003, 1):

Parte de “Sexo” interpretada en la Quinta Vergara:

Sexo vendo, sexo vendo, sexo, sexo, sexo, etc.

El curita con el sermón en el canal de la televisión, luego la propaganda del celular con la mina con el poto al aire. El curita con la censura en cierto canal de televisión. Luego la mina con las tetas operadas con la propaganda de cerveza. El señor dice que no puede hacer la propaganda de control. Parece que quiere que todo el mundo muera de SIDA. El curita con el sermón.

Sexo, el curita con el sermón, sexo. El manso culo en la televisión, sexo.

El curita, con las palabras al cierre. El curita hablando de amor de Jesús, pero cuando torturan y matan se queda callado.

El Festival de la Canción es transmitido por el Canal 13 de Santiago de Chile. Éste es un canal patrocinado por la Iglesia Católica, históricamente conservador y, si bien la directiva televisiva hizo un zig-zag político durante la dictadura de Pinochet, es considerado un canal de derecha. Durante el gobierno de Allende, Canal 13 estuvo al frente de la oposición ideológica, enfrentando la imagen del Angelito, su logo/mascota contra el Tévito (en honor a Jorge Olivares) de Televisión Nacional de Chile, dos

iconos/mascotas indelebles en la memoria de los chilenos. En la versión improvisada de “Sexo”, la imagen austera y controladora de la Iglesia se contrapone a la plasticidad obviante de los hipertextos normativos de la televisión chilena: una mujer escultural debido a la cirugía plástica que emerge semi desnuda.¹⁶ Al mismo tiempo, las palabras de este payador del siglo veintiuno nos remontan a un “curita” específico, el Padre Raúl Hasbún, funcionario de Canal 13. El prelado apoyó calurosamente el régimen de Pinochet y fue enemigo acérrimo del Cardenal Raúl Silva Henríquez, quien representa la otra cara de la medalla de la Iglesia Católica chilena. En una deconstrucción paradójica, en su actuación polémica en la Quinta Vergara, Los Prisioneros ayudaron a que Canal 13 alterase su imagen ultra conservadora, puesto que, después de todo, sus altos funcionarios permitieron que la banda de rock subiese al escenario de La Quinta. En las palabras de Carcuro “[Los Prisioneros] le hicieron un gran favor al [Canal] 13, al festival y a todos porque le devolvieron la imagen de canal tolerante, entre otras cosas” (“De pé a pá”).

Manteniendo la tradición desenterrada por Violeta Parra, Jorge González, medio en serio y medio en broma, declara que él se apropia del concepto de la paya para recrear antiguas composiciones en el escenario, según la contingencia política del momento.¹⁷ Miguel Tapia, el baterista del grupo añade que

nosotros siempre que tocamos, Jorge empieza ahí a crear cosas . . . y nosotros lo vamos siguiendo . . . haciendo improvisación . . . muchas veces nos han preguntado si lo hemos ensayado . . . todo lo que resulta como [la canción “sexo”] son improvisaciones”, algo que, termina señalizando Claudio Narea, vienen haciendo desde el 84. (“De pé a pá”).

Por ende, con el deseo de “recrear” una composición, Jorge González establece el nexo y la dicotomía artística iniciada por Parra en los años sesenta, quien asimiló la paya, la lira popular, la décima, para luego convertirlas en herramientas fundamentales de su poesía y expresión artística (Manns 1984, 51).

A la mañana siguiente de la presentación del grupo musical en el Festival de Viña, la controversia no se dejó esperar y los titulares de la prensa anunciaban la rebelión de González:

Ni siquiera el canal de televisión que transmite el festival se salvo de los duros comentarios del vocalista de la banda, Jorge González. El director de las transmisiones de televisión, Cristian San Miguel, dijo que los controvertidos músicos “faltaron a su palabra” con los discursos de González y los cambios a los estribillos de algunas de sus canciones, que incluso incluyeron expresiones de grueso calibre. (“Los Prisioneros lanzan fuertes críticas” 2003, 1)

En nuestro estudio, aseveramos que aunque el médium sea diverso y pertenezca al siglo veintiuno, el deseo explícito de Los Prisioneros de

desinstrumentalizar la lexia de la oficialidad gubernativa corresponde con el intento de Violeta y Víctor de encontrar una voz alternativa para los desposeídos. Con la versión improvisada de “Sexo”, Los Prisioneros continúan el legado de los dos artistas chilenos, quienes vivieron una relación tempestuosa con la prensa chilena aunque en la actualidad se hayan convertido en iconos culturales. Desde ya, Víctor, en sus inicios artísticos, vivió momentos duros con los medios de comunicación cuando su canción “La Beata” (que él interpretaba en La Peña de Los Parra para un grupo selecto), fue transmitida por red nacional de radio, causando furor en la Iglesia, provocando que un prelado afirmase:

No quiero leer o escuchar la canción esa, pero sé de qué se trata. Si la censuraron, está bien, pues es escandalosa. Repito las palabras de Cristo: ‘Ay del mundo por sus escándalos. Y el que cometiere escándalo, más le vale no haber nacido.’ (citado en Joan Jara 1983, 88)

González declara que su afán por la controversia se debe a “que no hay muchos comentarios diversos y de pronto los comentarios que el grupo hace se ven más destacados porque faltan comentarios diversos, creo yo, en general” (“De pé a pá”). De este modo, el líder de Los Prisioneros, un individuo que busca la confrontación política, despierta en nosotros una ideología subjetivizante que rescata la memoria adormecida por los sueños exuberantes del capitalismo en Chile.¹⁸ Entonces, afirmamos que al escuchar una composición de Los Prisioneros, nos embarcamos en un viaje histórico de la música comprometida, la cual fue encomiada por Allende al despedirse del país ese fatídico 11 de septiembre, 1973. Pese a que los medios de comunicación chilenos están actualmente anestesiados por la sed de vender y el miedo de politizar, yendo a la caza del sensacionalismo y del escándalo entre los miembros del jet-set criollo, hay una parte legítimamente ideológica en nosotros mismos que se puede rescatar a través del imaginario, de la poética, de los procesos históricos, del compromiso subjetivizante localizado en la memoria colectiva de las canciones de Violeta, Víctor, y Los Prisioneros.

Notas

1. Idelber Avelar sostiene que la música comprometida en Chile tuvo que enfrentar años iniciales de represión pero que a fines de los años setenta se comienzan a sentir nuevas voces. El crítico declara: “In the cultural field, opposition to the dictatorship also gained a firmer footing. In a context where Chilean folklore and popular culture had come to be closely associated with the memory of the Popular Unity, these manifestations had been violently repressed and its organizations only began to reemerge toward the late 1970s, with interventions centered

- on the past and oftentimes appealing to symbolic figures such as Pablo Neruda or Violeta Parra” (Avelar 1999, 47).
2. En una entrevista reciente, Jorge González se refirió al hecho que la prensa conservadora en Chile no le da tregua al grupo musical, tergiversando sus declaraciones y manipulando las opiniones del grupo (“De pé a pá”).
 3. Según Marjorie Agosín e Inés Dölz Blackburn, Parra “emerge como un juglar del pueblo, que podría haber vivido y cantado en el siglo XIV en España”, puesto que se expresa con “una voz comunitaria, colectiva, capaz de expresar las inquietudes y preocupaciones, el humor, el sentir y la realidad cotidiana del pueblo” (*Expresión inefable* 1992, 9).
 4. Yvonne Brunhammer fue una de las primeras en referirse al hecho que al exhibir en el Louvre, Parra dio a conocer una nueva dimensión de sus inquietudes artísticas, dando a conocer “otro aspecto de su talento, con un conjunto muy original de arpilleras, de pinturas y de esculturas” (I. Parra 1985, 114). Actualmente en Chile, la artista es un símbolo de exportación a través de la señal internacional de satélite “Teve Chile”. Podemos apreciar que las canciones o el legado artístico de Parra se exhiben por televisión periódicamente, indicando que ella es ahora parte integral de la memoria cultural chilena. Entonces, Parra y su obra se han convertido en un manifiesto de ideología política e identidad cultural.
 5. Sturken declara que si un individuo se convence que ha olvidado aspectos cruciales de su vivencia personal pasada, expone su subjetividad “to profound disupture” (1999, 243).
 6. Foucault sostiene: “I am not concerned . . . to describe the progress of knowledge towards an objectivity in which today’s science can finally be recognized; what I am attempting to bring to light is the epistemological field, the *épistème* in which knowledge, envisaged apart from all criteria having reference to its rational value or to its objective forms, grounds its positivity and thereby manifests a history which is not that of its growing perfection, but rather that of its conditions of possibility” (Foucault 1970, xxii; énfasis nuestro).
 7. Para más información sobre el rol de los artistas en los procesos políticos de los años sesenta, referirse a Edward Heriberto Mayer, “Chilean Theatre in the Sixties: A Decade of Protest” (PhD diss., University of Missouri), 1974.
 8. Patricio Manns universaliza la contribución artística de Parra al afirmar que el de ella fue un “multi-script” de dimensiones gigantescas: “Enfrentado a un análisis de la personalidad y de la obra de Violeta Parra, estoy obligado a repensar las motivaciones que suscitaron su vuelo decoroso, su guitarra mundial, su imperfección perfecta, su ropaje, su estatura, su sonido. Está claro que su obra es una síntesis de memoria y savia. Se eleva de la tierra poco a poco, como un árbol, y se

- alimenta, completándose, con los gérmenes ávidos del viento de su tiempo. Un friso histórico, político, religioso, social, antropológico, folklórico, filológico y estético de proporciones inusuales anclará en las fibras de su guitarra, en los hoscos e ingenuos, pero profundos, ramalazos de su pintura, en el delgado acontecer de su arpillería, en la cerámica pasmosa poblada por su mano” (Manns 1984, 22).
9. Carrasco examina el rol de los fundadores de la “Nueva Canción” en Chile, quienes junto a Parra cambiaron el sentido del folklore. Otros nombres fundamentales del “redescubrimiento” de las raíces folklóricas incluyen a Margot Loyola, Héctor Pavez y Gabriela Pizarro (Carrasco 1982, 17–33).
 10. Marco Antonio de la Parra, escritor y psiquiatra declara: “People believed paradise was around the corner. There was an explosion of passion, a drunken binge of ideas, and a constant demand for political definitions. We all thought we were at the Sorbonne; we expected to find Ché Guevara in the next café” (Constable y Valenzuela 1991, 25).
 11. Jara declara: “El engrandecimiento de Violeta Parra como autora ha dejado muy claro que una canción de contenido social es, y puede ser, una obra de arte. Si revela la dignidad del hombre, si dice que el hombre tiene que ser libre para ser feliz, puede ser una obra de arte, si la sensibilidad del creador, su compromiso con el pueblo y su identificación con él lo lleva a crear una obra de arte. Parra es un ejemplo maravilloso. Parra vivió veinte años investigando, viviendo con la gente para decir por qué sufrían. Y las canciones de Parra en Chile son cantadas por los campesinos, mineros, como si fueran canciones de ellos. Ya es su folklore. Es un canto del pueblo creado por una mujer que vivió los dolores del pueblo. Y eso es canción revolucionaria, y eso es nuevo, y eso puede ser arte y cultura. En la creación de este tipo de canciones la presencia de Violeta Parra es como una estrella que jamás se apagará. Violeta Parra, que desgraciadamente no vive para ver este fruto de su trabajo, nos marcó el camino; nosotros no hacemos más que continuarlo y darle, claro, la vivencia del proceso actual” (I. Parra 1985, 46).
 12. Los *Prison Notebooks* de Gramsci (escritos entre 1929 y 1935) entrelazan cultura y pensamiento Marxista, dentro de divisiones hegemónicas e ideológicas. Gramsci, discutiendo “notes on Italian history” afirma que “subaltern groups are always subject to the activity of ruling groups, even when they rebel and rise . . . In reality, even when they appear triumphant, the subaltern groups are merely anxious to defend themselves . . . Every trace of independent initiative on the part of subaltern groups should therefore be of incalculable value for the integral historian” (55).
 13. Al mismo tiempo, en su vida personal el cantautor confesaba tener “mucho respeto por quienes tienen un sentimiento, una fe”, a la vez que el haber estado dos años en el Seminario de San Bernardo: “Sí,

- quería ser sacerdote. Fue algo muy serio” (“Víctor Jara” 1984, 37).
14. El grupo musical se reúne ávidamente y “en el año 84, bajo el sello Fusión—de Fonseca—editan *La voz de los 80*, su primer casete, grabado a pulso”. El contenido de sus letras y la parada de los tres flacos deslenguados les cierra la puerta de los grandes medios. Pero esto ya está en marcha: Muchos tararean el coro de “La voz de los 80”; aparece el casete pirateado en las cunetas, las ferias y los persas, y se comenzará a regrabar de radio en radio como una epidemia. Algunos ya empiezan a sacar los acordes en sus guitarras (*Sitio Oficial*).
 15. Según Jorge González, sus opiniones en Chile fueron tergiversadas, puesto que al decir que sentía vergüenza de ser chileno, se refería expresamente a aquellos industriales que van a Perú a adueñarse del país y arruinar la ecología (“De pé a pá” 2003).
 16. Nos atrevemos a declarar que la cirugía plástica es de rigor para las mujeres que trabajan en la televisión. En un popular programa de la juventud, *Rojo: Fama Contra Fama*, las jóvenes que actúan allí, de quince a veinte años, no han dudado en mejorar su apariencia física a través del bisturí.
 17. Al ser interrogado por Pedro Carcuro sobre la naturaleza de la versión de “Sexo” interpretado en la Quinta Vergara, el líder de Los Prisioneros afirma: “Yo particularmente improviso mucho en las canciones . . . siempre lo hemos hecho . . . en el Festival de [la Canción de] Viña lo hicimos como siempre” (“De pé a pá” 2003).
 18. David Díaz, un fan de la banda de rock, escribe sobre Los Prisioneros: “Soy fanático de Los Prisioneros, me siento plenamente identificado con su conciencia social y su forma de protestar, me siento desilusionado por la salida de Claudio y a un más sabiendo que de nuevo fue por culpa de Jorge, sólo espero que el grupo no cambie (en su irreverencia, protesta, sobre todo en no callarse lo que nos tratan de meter en la cabeza), hay mucho fanático sentido y dolido por lo ocurrido y no quieren saber más del grupo; sin embargo, yo opto por esperar, la verdad no he visto a el tal Álvaro [Henríquez] en concierto, no sé qué tan bueno o ‘malo’ será; sólo espero que no se dediquen a cancioncitas comerciales y mucho menos a los hits del momento, pues ustedes siempre han hecho música fuera de lo comercial y tal vez por eso me atrae mucho el pensamiento de Jorge, pues hay que reconocer que es una insignia latina, no sólo chilena. Ánimo jorge y por favor, no entres al juego del comercio con los ‘nuevos’ prisioneros (Díaz 2003).”

Obras citadas

- Acevedo, Claudio, Víctor Jara, and Rodrigo Torres
 1996 *Víctor Jara: Obra musical completa*. Santiago, Chile: Fundación Víctor Jara.

- Agosín, Marjorie, and Inés Dölz Blackburn
1992 *Violeta Parra o la expresión inefable: Un análisis crítico de su poesía, prosa y pintura*. Santiago: Planeta.
1988 *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio de su obra poética*. Santiago: Planeta.
- Allende, Salvador
2003 *Último discurso de Allende*. 11 de septiembre, 1973. 29 de septiembre. http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados%20A/salvador_allende_gossens1.htm.
- Anónimo
2003a “Los Prisioneros lanzan fuertes críticas”. *La opinión*. *Web.Lexis-Nexis.com*. 24 de febrero. 2 de octubre. http://web.lexis-nexis.com/universe/document?_m=efbd552a238d9a30454919992183c32c&_docnum=1&wchp=dGLbVtz-zSkVA&_md5=f113b4c28296366e6def9ff793dcce73
2003b “Líder de *Los Prisioneros* protagoniza nuevo escándalo” *Agence France Presse–Spanish*. *Web.Lexis-Nexis.com*. 25 de septiembre. 2 de octubre. http://web.lexis-nexis.com/universe/document?_m=296cfda8330303be6768f95df5a91e35&_docnum=1&wchp=dGLbVtz-zSkVA&_md5=75350debfc808c9c3d5cb3a0a65a2f0
2003c *Sitio oficial*. 30 de septiembre. <http://www.losprisioneros.cl>
- Avelar, Idelber
1999 *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham, NC, and London: Duke University Press.
- Carrasco, Eduardo
1982 *La Nueva Canción en América Latina*. Santiago, Chile: CENECA.
- Constable, Pamela, and Arturo Valenzuela
1991 *A Nation of Enemies: Chile Under Pinochet*. New York & London: W.W. Norton & Company.
- “De pé a pá”
2003 Entrevista con Los Prisioneros. Programa conducido por Pedro Carcuro. 18 mayo.
- Díaz, David
2003 “Re: Apoyo a Los Prisioneros”. Electronic article. 27 de septiembre, 30 de septiembre. <http://www.losprisioneros.cl>
- Foucault, Michel
1970 *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Giavelli, Arístides, y Juan Miguel Le-Bert
1987 “Jóvenes que inhalan neoprén”. En *Poética de la población marginal: Sensibilidades determinantes*, editado por James V. Romano, 313–334. Minneapolis: Prisma Institute.

- Gramsci, Antonio
 1971 *Selections From the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers.
- Jameson, Fredric
 1991 *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Jara, Joan
 1983 *Victor Jara: Un canto truncado*. Barcelona: Editorial Arcos Vergara.
 1984 "V́ctor Jara: Los ańos 60 y la UP. La ńltima entrevista". *La bicicleta* 57 (9 de octubre): 36–37.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo
 2000 "El secreto mejor guardado". En *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, 27–32. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Kandell, Jonathan
 1974 "Plotting the Coup". In *The End of Chilean Democracy: An IDOC Dossier on the Coup and its Aftermath*, edited by Laurance Birns, 60–65. New York: The Seabury Press.
- Kristeva, Julia
 1982 *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lindstrom, Naomi
 1985 "Construcción folklórica y desconstrucción individual en un texto de Violeta Parra". *Literatura chilena: Creación y crítica* 9, no. 3/4:56–60.
- Los Prisioneros
 1996 *Antología: Su historia y sus éxitos*. EMI Odeón Chilena, S.A.
 2003 *Los Prisioneros*. Warner Music Chile, S.A.
- Manns, Patricio
 1984 *Violeta Parra*. 2d ed. Madrid: Júcar.
- Marcelo
 2003 "Re: Apoyo a Los Prisioneros". Electronic article. Accessed 27–30 septiembre. <http://www.losprisioneros.cl>.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels
 1969 *El Manifiesto comunista*. Edición crítica de Jordan B. Genta. Buenos Aires: Editorial Cultura Argentina S.A.
- Mayer, Edward Heriberto
 1974 "Chilean Theatre in the Sixties: A Decade of Protest". PhD diss., University of Missouri.
- Meléndez, Jorge
 1975 "El artista como militante político: Entrevista con V́ctor Jara". *Casa de las Américas* ańo 15, no. 88: 96–101.

- Moreno, Albrecht
1986 "Violeta Parra and la Nueva Canción Chilena." *Studies in Latin American Popular Culture* 5:108–26.
- Orrego Salas, Juan
1985 "Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena". *Literatura chilena: Creación y crítica* 9, no. 3/4:5–13.
- Osses, Julio
2002 *Exijo ser un héroe: La historia (real) de Los Prisioneros*. Santiago, Chile: Aguilar.
- Parra, Isabel
1985 *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Michay.
- Parra, Violeta
1979 *Cantos folklóricos chilenos. Transcripciones musicales de Luis Gastón Soubllette*. Santiago: Nascimento.
2003 *Canciones compuestas por Violeta Parra*. 7 de octubre. <http://www.cancioneros.com/ctr.exe?AA=232&FR=1>
- Richard, Nelly
2000 "Presentación". En *Políticas y estéticas de la memoria*, editado por Nelly Richard, 9–12. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Rodríguez Musso, Osvaldo
1986 *La nueva canción chilena: Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Sáez, Fernando
1999 *La vida intranquila: Violeta Parra, Biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Salas Zúñiga, Fabio
2003 *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción chilena*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Serrano Maíllo, María Isabel
2002 *Prensa, derecho y poder político: El caso Pinochet en España*. Madrid: Dykinson.
- Spivak, Gayatri
1988 *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York and London: Routledge.
- Sturken, Marita
1999 "Narratives of Recovery: Repressed Memory as Cultural Memory." *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Introduction by Mieke Bal. Edited by Jonathan Crewe and Leo Spitzer, 231–48. Hanover, NH: Dartmouth College, University Press of New England.