



universität
wien

DIPLOMARBEIT/DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Folklore und die Hand als Metapher des Protestes in
der Musik von Víctor Jara“

verfasst von / submitted by

Verena Knöpfle

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 338

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Latein

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon

Für

meine Mama

„Du bist zu Hause für immer und mich.“

und Lukas

von G.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Hinführung zum Thema	1
1.2 Methodisches Vorgehen	2
1.3 ¿folclórico? ¿popular?	4
1.3.1 Die Musik der <i>tradición oral</i> und ihre Eigenschaften	4
1.3.1.1 <i>Música de tradición oral</i>	4
1.3.2 Folklore als Medium des sozialen Klassenkampfes	8
1.3.2.1 Folklore bei Sokolov	8
1.3.2.2 Folklore bei Carvalho-Neto	8
1.3.3 Folklore als gängiger Musikstil der Protestlieder	9
1.4 Zusammenfassender Überblick	10
2 Chile im 20. Jahrhundert: Soziopolitischer Kontext	11
2.1 Landleben und die <i>hacienda</i> als Machtsymbol der Oligarchie	11
2.2 Wirtschaftliche, politische und kulturelle Vorherrschaft der USA in Chile	13
2.3 Lebensbedingungen in der Stadt	14
2.4 Politik, Unruhen und Aktivismus	15
2.4.1 Erstarkung der linken Kräfte	16
2.4.2 Freis fragliche <i>revolución en libertad</i>	17
2.4.3 Der gescheiterte Weg des Sozialismus	17
2.4.4 Nach dem Putsch	19
3 Folklore in Chile	20
3.1 „Somos hijos de América, Europa y África“	20
3.2 Das rurale Zentrum der chilenischen Folklore	20
3.3 Vielfältigkeit der chilenischen Folklore	21
3.3.1 <i>Canto a lo poeta</i>	21
3.3.1.1 <i>Canto a lo divino</i> mit dem Fallbeispiel <i>velorio de angelito</i>	22
3.3.1.2 <i>Canto a lo humano</i> mit dem Fallbeispiel <i>payadores</i>	23
3.4 Schein- und Neofolklore	24
3.4.1 Die idyllische und bunte Welt der Scheinfolklore als Spiegel der Macht	24
3.4.2 Von der Neofolklore zur <i>Nueva Canción Chilena</i>	25
4 Exkurs: Violeta Parra – ein Porträt	27
4.1 Eine einflussreiche Folklorekünstlerin	27
4.2 Violeta Parras große Leistung der <i>Recopilación</i>	27

4.3 Verbreitung und Wiederbelebung der Folklore	29
5 Canción Nueva in Lateinamerika	30
5.1 Wirkungsweise von Protestliedern	32
5.2 <i>Nueva Canción Chilena</i>	34
5.2.1 Musikalische Gestaltung der Folklore	34
5.2.2 <i>Peña de los Parra</i>	35
5.2.3 Die <i>Nueva Canción Chilena</i> im Dienste der <i>Unidad Popular</i>	36
5.2.3.1 Heraustreten aus der Isolation der <i>peñas folclóricas</i>	36
5.2.3.2 Tatsächlicher politischer Einfluss der <i>Nueva Canción Chilena</i>	36
5.2.3.3 Nach dem Putsch	36
6 Víctor Jara	38
6.1 Biographisches	38
6.1.1 Entbehrensreiche Kindheit	38
6.1.2 Jugend	39
6.1.3 Theater, Landleben und Reisen für die Folklore	39
6.1.4 Erfolge im Theater	40
6.1.5 Karriere als Solist	41
6.1.6 Politische Arbeit	41
6.2 Ideologische Einflüsse im Werk Víctor Jaras	42
6.2.1 Kommunismus	43
6.2.1.1 Pablo Neruda	44
6.2.1.2 Ernesto „Che“ Guevara	44
6.2.2 Einheit und Identität Lateinamerikas: José Martí	45
7 Folklore als Protest	46
7.1 Folklore als Abbild von Kultur, Eigenheiten und Werte des <i>pueblo</i>	48
7.1.1 Theaterarbeit - zwei Fallbeispiele	48
7.1.1.1 <i>Ánimas del Día Claro</i>	48
7.1.1.2 <i>La Remolienda</i>	49
7.1.2 Lieder - vier Fallbeispiele	50
7.1.2.1 <i>La Cocinerita</i>	50
7.1.2.2 <i>Angelita Huenumán</i>	50
7.1.2.3 <i>La Beata</i>	52
7.1.2.4 <i>Vamos por ancho camino</i>	54
7.2 Folklore gegen den (Kultur-)Imperialismus durch die USA	55

7.2.1 <i>El derecho de vivir en paz</i> und <i>Las casitas del barrio alto</i>	55
7.2.2 <i>¿Quién mató a Carmencita?</i>	56
7.2.3 Die Ambivalenz des US-amerikanischen Kulturimperialismus	58
7.3 Folklore als Anklage und Protest gegen politische Gewalt	58
7.3.1 <i>Preguntas por Puerto Montt</i>	59
7.3.2 <i>Movil Oil Special</i>	60
7.3.3 <i>Vientos del pueblo</i>	63
7.4 Folklore als Protest gegen die anhaltende Armut in Chile	65
7.4.1 <i>El Arado</i>	65
7.4.2 <i>El Lazo</i>	66
7.4.3 <i>Canción de cuna para un niño vago</i>	67
7.5 Zusammenfassung	68
8 Die Hand als Metapher des Protestes	70
8.1 Die Faust als Zeichen des Kampfes und der Revolution	71
8.1.1 <i>El Arado</i>	71
8.1.2 <i>Canto qué mal me sales</i>	72
8.2 Schmutzige oder gefärbte Hände als Zeichen der Gewalt	73
8.2.1 <i>Preguntas por Puerto Montt</i>	73
8.2.2 <i>Vientos del Pueblo</i>	74
8.2.3 <i>Luchín</i>	74
8.3 (Sich reichende) Hände als Symbol der Solidarität	75
8.3.1 <i>Plegaria a un labrador</i>	75
8.3.2 <i>La luna siempre es muy linda</i>	76
8.3.3 <i>Movil Oil Special, A Cuba</i>	76
8.4 Hände als schöpferisches Werkzeug und Symbol für nichtentfremdete Arbeit	77
8.4.1 <i>Canto qué mal me sales</i>	77
8.4.2 <i>El Arado</i>	78
8.4.3 <i>El Lazo</i>	79
8.4.4 <i>Angelita Huenumán</i>	80
8.4.5 <i>Pongo en tus manos abiertas</i>	81
8.5 Zusammenfassung	82
9 Frage nach Authentizität und Selbstbild	83
9.1 <i>Insider-</i> versus <i>Outsider-</i> Positionierung	83
9.2 Erhaltung und Neubelebung als Aktivismus	84

9.3 Das Selbstbild des Revolutionärs	84
9.4 Performanz, musikalische Gestaltung und Authentizität	87
10 Conclusio	90
Resumen en Español	95
Literaturverzeichnis	103
Anhang	115
Abstract	139

1 Einleitung

1.1 Hinführung zum Thema

Víctor Jara, chilenischer Gitarrist, Sänger und Theaterregisseur, wurde im Jahr 1973 fünf Tage nach dem Militärputsch in Santiago de Chile aufgrund seines politischen Engagements im Alter von vierzig Jahren ermordet. Er ist heute wie damals einer der meist beachteten Vertreter der chilenischen Protestliedbewegung, die in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Chile und über die Landesgrenzen hinaus die Menschen zu mobilisieren vermochte.

Die so genannte *Nueva Canción Chilena* übte sozialkritischen Protest, setzte sich für die Belange des Proletariats ein, das im Chile jener Zeit vor allem unter feudalistischen Strukturen litt, und unterstützte darüber hinaus das Wahl- und Regierungsprogramm des Marxisten Salvador Allende. Jene politisch engagierten Sänger/innen¹ (unter anderem Patricio Manns, Isabel Parra oder Sergio Ortega) bedienten sich einer Musik, die ihre Wurzeln im einfachen Volk selbst findet, weshalb dieser durch ihren identitätsstiftenden Charakter eine besondere Wirkung hinsichtlich Solidarität und Bewusstmachung zugeschrieben wird.

Víctor Jara beschäftigte sich in seiner Musik- und Theaterarbeit intensiv mit den Belangen marginalisierter Bevölkerungsschichten. Sein Protest an den zeitgenössischen Versäumnissen und Verbrechen² der konservativen Regierungen äußerte sich in seinen Texten. Weiter beruht seine gesamte künstlerische Arbeit auf Motiven der lateinamerikanischen, vor allem chilenischen Folklore. Sein Hauptaugenmerk lag in der Darstellung der Lebensweise der Menschen aus sozial benachteiligten Schichten. Die schöpferische Kraft der Hände wurde durch den Gitarristen Víctor Jara zu einem prominenten Symbol für die unterdrückten Arbeiter/innen in der Landwirtschaft beziehungsweise im Bergbau und für die unter Armut leidenden Menschen in den städtischen Elendsvierteln. In seiner Musik wird deutlich, dass die Folklorekultur auf Handwerk und körperlicher Arbeit ruht. Die traditionelle Musik wurde in seinen Liedern zu einem Symbol des Protestes, da diese aufgrund ihres retrospektiven Charakters die Möglichkeit bot, an eine ursprüngliche Lebensweise zu erinnern und auf die Identität Chiles aufmerksam zu machen. Die traditionsreiche Kunst erhielt die Funktion, gegen die immer stärker werdende US-amerikanische Präsenz in Politik, Wirtschaft und schließlich auch in Kultur und Alltag anzukämpfen. Die vorliegende Arbeit versucht nachzuzeichnen, wie Jara die im Volk verwurzelte Musik der Folklore für seinen soziopolitischen Protest einsetzte.

¹ Im Rahmen dieser Arbeit wurde bewusst auf eine geschlechtergerechte Sprache geachtet.

² siehe dazu Kapitel 2, insbesondere Kapitel 2.4

1.2 Methodisches Vorgehen

Die vorliegende Arbeit betrachtet das künstlerische Werk des Chilenen Víctor Jaras aus kulturwissenschaftlicher und soziopolitischer Perspektive. Da sich Lieder als „Spiegel ihrer Zeit“³ und „nur aus ihrem Kommunikationszusammenhang heraus“⁴ interpretieren lassen, sollten diese auch aus einer literatursoziologischen Perspektive analysiert werden. Die Herausarbeitung des soziopolitischen Hintergrundes in Kapitel 2 ist daher nötig, um den Gehalt und die Wirkung der Kunst Víctor Jaras erfassen zu können.

Zuvor wird anhand der theoretischen Überlegungen von Hutchinson, Vega und Dorson in Kapitel 1.3.1 eine Bestimmung der folkloristischen Musik vorgenommen, um ihren volksnahen Charakter nachvollziehbar machen zu können. Diese Ausführungen unterstützten die revolutionären Funktionsweisen der Musikfolklore, die im Kapitel 1.3.2 nähere Betrachtung erfahren. Insbesondere wird darauf Wert gelegt, einen Erklärungsversuch zu bieten, weshalb vor allem die Folklore seit jeher ein willkommenes Vehikel für einen Protest ist, der die sozialen Ungerechtigkeiten anklagt und in kommunistischer Tradition danach strebt, die hierarchisierende, soziale Klasseneinteilung aufzubrechen. Dazu dienen die Konzepte von Solokov und Carvalho-Neto, da diese durch ihren marxistisch-kommunistischen Einfluss die politische Aufbruchsstimmung Lateinamerikas der sechziger und siebziger Jahre zu repräsentieren vermögen, die sich in Víctor Jaras Arbeiten wiederfindet.

Nachdem die Folklore als Hauptgattung des Protestliedes näher betrachtet wurde, suchen Kapitel 3 und 4 einen Beitrag für die Darstellung des Status der Folklore im Chile des 20. Jahrhunderts, deren Wiederentdeckung und deren Neuentfaltung innerhalb eines soziopolitischen *movimiento*, zu leisten.

Der Fokus ruht auf der Interpretation der Texte von Víctor Jaras Protestliedern, da diese ein besonderes Gattungscharakteristikum enthalten.⁵ Außerdem werden dabei die Formen und Funktionen musikalischer und performativer Darstellungsmittel des Protestliedes allgemein (siehe dazu Kapitel 5) beziehungsweise aus der Tradition der chilenischen Folklore (siehe dazu Kapitel 3) mitberücksichtigt, um Víctor Jaras Musik auf ihren folkloristischen Gehalt überprüfen zu können.

³ BRAUN, Ina. 2010. *Kultur des Schweigens: Viktor Jara interkulturell gelesen*. Nordhausen, Bautz, S.12

⁴ ebd.

⁵ vgl. BUTLER, Martin / POINTNER, Frank Erik. 2007b. Protest, Musik und Performanz. Vorüberlegungen zur kulturwissenschaftlichen Untersuchung des politischen Liedes, in Butler, Martin / Pointner, Frank Erik (Hrsg.): „Da habt ihr es, das Argument der Straße“: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S.4

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich vorwiegend auf Víctor Jaras musikalisches Werk und weniger auf seine Theaterarbeit, zumal er einerseits vor allem durch seine Lieder an politischen Einfluss gewann und andererseits sich in ihnen die Themen ablesen lassen, die das Chile der sechziger und siebziger Jahre bewegten und maßgeblich den Rahmen seiner Protestgedanken bildeten.

Dabei liegt der Schwerpunkt auf jenen Liedern, die aus Víctor Jaras Karriere als *cantautor* und Solist ab dem Jahr 1965 hervorgehen. Folglich wurden 31 Titel ausgewählt, wobei darauf geachtet wurde, dass jeweils mehrere Stücke pro Schaffungsjahr vertreten sind. Hiermit wird die Darstellung der thematischen Entwicklung gewährleistet. Entlang der Aufarbeitung sozialkritischer Themen (unter anderem US-amerikanischen Imperialismus, politische Gewalt und Armut) versucht die vorliegende Arbeit zu zeigen, wie Folkloremusik durch die künstlerische Verarbeitung der genannten Themen einen Beitrag zum Protest leisten kann. Es wurde ferner herausgearbeitet, dass die symbolische Verwendung der Hand in Víctor Jaras Werk der Thematisierung von Kampf, Mord, Solidarität und der schöpferischen Kraft beziehungsweise nichtentfremdeten Arbeit dient.

Die empirische Leistung der vorliegenden Diplomarbeit liegt vor allem in der Betrachtung der Hand als Metapher und Symbol des Protestes in Víctor Jaras künstlerischen Werken, in der Verdeutlichung der Funktionen der Folklore, deren Tauglichkeit als Protestvehikel, sowie in der Analyse der chilenischen Folkloreelemente, die Víctor Jaras Musik schlussendlich wahrlich *folclórica* machen und keinen Zweifel an ihren traditionellen Wurzeln lassen.

Wie aus den methodischen Beschreibungen bereits ersichtlich wird, liegt dieser Arbeit das Erkenntnisinteresse zugrunde, welche Rollen die Folklore aufgrund ihres besonderen Charakters in der Musik Víctor Jaras zum Zwecke des Protestes einnahm und *ob* beziehungsweise *welche* Elemente Víctor Jara aus der Folkloretradition und –kultur grundsätzlich übernahm. Außerdem suchen die Ausführungen Antwort darauf zu geben, in welchen Metaphern das literarische Motiv der Hand Verwendung findet und inwiefern diese einen Beitrag zum Protest zu leisten vermag. Ferner wird versucht einen inhaltlichen und symbolischen Zusammenhang zwischen Folklorekultur und Bedeutung der Hand zu etablieren.

Im Laufe des Prozesses an der Arbeit stellte sich abschnittsweise die Frage nach der Authentizität und dem Selbstbild des Künstlers. Deshalb wird in Kapitel 9 rückblickend festgehalten, wie authentisch er seine Botschaft selbst zu verkörpern vermochte, und

inwiefern er sich der (Selbst-)Inszenierung bedient. Als Referenzpunkt dient dazu unter anderem das Konzept der Scheinfolklore, das in Kapitel 3.4.1 vorgestellt wird.

1.3 ¿folclórico? ¿popular?

1.3.1 Die Musik der *tradición oral* und ihre Eigenschaften

Im Folgenden werden jene Begriffe für die Musikstile erklärt, die in der Fachliteratur im Zuge der Betrachtung der Musik der *Nueva Canción Chilena* und derer Víctor Jaras Verwendung finden: *música folclórica* und *música popular*. Möchte man beide Termini näher analysieren, stößt man bald auf die Problematik, dass die auf die musikalischen Kategorien von *popular* oder *folclórico* bezogene Definitionen beträchtlich variieren und *folclórico* als Kategorie nicht zweifelsfrei *popular* untergeordnet werden kann;⁶ wie es der renommierte Musikologe Carlos Vega allerdings vorschlug.⁷

Die genannten Musikrichtungen entstammen der *tradición oral*, wodurch sie aufgrund ihres volksnahen Charakters einer sozialen Kategorisierung unterliegen und im Gegensatz zur *música culta*⁸ stehen.⁹

1.3.1.1 *Música de tradición oral*

Unter mündlich überlieferter Musik versteht man diejenige, welche im Volk kursiert und von verschiedenen Gruppen bei diversen Anlässen dem Brauch entsprechend gesungen wird.¹⁰ Dabei werden die Lieder oftmals durch Improvisation verändert. Typisch ist die „gleichzeitige Erfindung von Text und Melodie“¹¹. Die meisten Stücke können nicht mehr auf ihre ursprüngliche/n Autoren/-innen zurückgeführt werden. Viele Liedträger/innen sind nicht primär Musiker/innen, „sondern viel eher Vertreter der weniger gebildeten Schichten“¹². Weitere Gründe für die mündliche Überlieferung waren eine nicht ausreichende schulische Ausbildung und ein damit einhergehender Analphabetismus.¹³ Die Themen sind umfassend

⁶ vgl. HUTCHINSON, Sydney. 2011. Tipico, folklórico or popular? Musical categories, place and identity in a transnational listening community, in *Popular Music*, Bd. 30, Nr.2, Mai, S.245
<http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=8279587&jid=PMU&volumeId=30&issueId=02&aid=8279585&fromPage=cupadmin&pdfType=6316268&repository=authInst> [Zugriff: 02.03.2016]

⁷ vgl. VEGA, Carlos. 1970. Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos, in *Revista Musical Chilena* 1997, Bd. 51, Nr.188, S.166f. <http://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf> [Zugriff: 11.03.2016]

⁸ *música culta* hat den Anspruch Kunst zu sein, weist eine hohe Komplexität auf und verfügt über Elemente wie beispielsweise die Instrumentenlehre, die einer Verschriftlichung und eines Studiums bedürfen. Vgl. Kunstmusik. Schriften zur Musik als Kunst [Stand: August 2003] <http://www.kunstmusik.org/> [Zugriff: 20.03.2016]

⁹ vgl. Hutchinson 2011, S.248 [Online]

¹⁰ vgl. Österreichisches Musiklexikon. Stichwort: Volkslied [Stand: 22.08.2011]
http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volkslied.xml [Zugriff: 11.03.2016]

¹¹ ebd.

¹² ebd.

¹³ vgl. ebd.

und erzählen von jeglichen Bereichen des täglichen Lebens; die Versformen variationsreich, weisen jedoch meist einfache Formen auf.¹⁴

Das Besondere an der *música de tradición oral* sind deren zwei Hauptelemente, die in ihrer Funktion ineinander greifen: Volkslieder machen unter anderem historische Ereignisse greifbar und sind essentiell für die *memoria colectiva* (Gedächtnis) und das Selbstbild des Landes (Identität).

Die Charakteristika der *música de tradición oral* implizieren, dass die ihr zugehörigen Musiktraditionen in einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht angesiedelt sind.¹⁵

I Popular

Die Vokabel *popular* stammt aus dem Lateinischen (*popularis*) und meint in seiner Grundbedeutung „das Volk betreffend“. Im englischsprachigen Musikbereich wird mit dem Adjektiv *popular* mittlerweile vor allem eine kommerzialisierte Popkultur verbunden.¹⁶

Im Gegensatz zum Englischen verwendet das Spanische das Adjektiv *popular* kaum in der Bedeutung „beliebt“. Die *Real Academia Española* führt fünf Definitionen an, die *popular* einerseits als zum Volk und den marginalisierten Klassen zugehörig auslegen und andererseits ausdrücken, dass *popular* auch das in diesen Klassen kulturell Entstehende beschreibt.

- a) „Perteneiente o relativo al pueblo.
- b) Que es peculiar del pueblo o procede de él.
- c) Perteneiente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo.
- d) Que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural.
- e) Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general.“¹⁷

In den romanischen Sprachen ist das Adjektiv *popular* zumeist negativ konnotiert, und unterliegt einer sozialen Kategorisierung. Die *tradición popular*¹⁸ hat laut García Canclini deswegen oft pejorative Assoziationen, weil sie ein Produkt eines Zusammenspiels der „unequal appropriation of cultural capital, own reflections about their [die marginalisierten Gesellschaftsschichten, *Anm.*] living conditions, and conflict-ridden interaction with hegemonic sectors“¹⁹ darstelle. Die *música popular* folgt einer „oral and/or rural tradition“²⁰.

¹⁴ vgl. Österreichisches Musiklexikon. Stichwort Volkslied [Online]

¹⁵ vgl. Hutchinson 2011, S.247 [Online]

¹⁶ vgl. encyclopaedia britannica. Stichwort: popular music <http://www.britannica.com/art/popular-music> [Zugriff: 22.05.2016]

¹⁷ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Stichwort: popular <http://dle.rae.es/?id=Tfbc80Q> [Zugriff: 12.03.2016]

¹⁸ Im Sinne von materiellen, künstlerischen und spirituellen Bekundungen und Erzeugnissen

¹⁹ GARCÍA CANCLINI, N. 2001. *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. Aus dem Spanischen von L. Lozano. Austin: University of Texas Press, Einleitung S.VIII

Deshalb ordnen Autoren wie Carlos Vega der *música popular* Musikrichtungen zu, die allgemein als *folclórico* oder *tradicional* betrachtet werden.

Vega lässt mit dieser Gleichsetzung den spezifischen Charakter der Folklore außer Acht, den Isabel Aretz wie folgt einfängt: „lo *folclórico* [...] es lo *tradicional*, lo que tiene larga trayectoria, lo que es propio del pueblo desde varias generaciones. Lo popular no necesita tener raíz nacional; lo *folclórico* sí.“²¹ Sie etabliert damit klare Abgrenzungselemente zwischen einer *cultura folclórica* und *cultura popular*. Um diesen Gedankengang nachvollziehen zu können, ist es notwendig, die Charakteristika der Folklore zu veranschaulichen.

II Folklore

1846 wurde von dem englischen Antiquar William John Thoms der Begriff Folklore geprägt, um damit den Ausdruck *popular antiquities* (dt. „Volksüberlieferungen“) zu ersetzen.²² Sein Bestreben war es, den neuen Generationen die Bräuche, Traditionen, Zeremonien, Aberglauben und vieles weitere der alten Zeit zu vermitteln.²³

Richard M. Dorson gliederte die Folklore in ein „traditional“ und „revised concept“.²⁴ Die Konzepte schließen sich nicht aus, sondern ergänzen sich gegenseitig. Das traditionelle Konzept beschreibt Folklore als eine versteckte, (fast) vergessene und gar rückständige Kultur, die von einem „rural folk“²⁵, das sehr naturverbunden und marginalisiert lebt, und durch alte Brauchtümer gepflegt wird. Im Anhang daran hebt Dorson in seinem *revised concept* hervor, dass Folklore darüber hinaus von hoher Aktualität sein kann, weil sie mit dem Hier und Jetzt verbunden ist und aktuelle Probleme diskutiert: „In this conception folklore is where the action is, not in some idyllic backwater.“²⁶ Diese Feststellung von Dorson ist für den zu behandelnden Gegenstand der *Nueva Canción Chilena* von großer Bedeutung, weil diese die Folklore ihrer festen Verankerung in der Vergangenheit enthebt. Dieser Aspekt unterstreicht, dass *lo folclórico* eine tiefe Verwurzelung in den Traditionen hat, aber dennoch für aktuelle Belange reaktiviert werden kann.

²⁰ JORDÁN GONZÁLEZ, Laura. 2011: How Did Popular Music Come to Mean Música Popular?, in *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 2011, Bd. 2, S.23

http://www.iaspmjournal.net/index.php/LASPM_Journal/article/viewFile/561/575 [Zugriff: 18.03.2016]

²¹ ARETZ, Isabel. 1980. *Manual de folklore venezolano*. Caracas: Monte Avila, S.19 (Anm.: Kursivstellung wurde aus der Originalquelle übernommen)

²² vgl. Österreichisches Musiklexikon. Stichwort: Folklore [Stand: 15.04.2015]

http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Folklore.xml [Zugriff: 11.03.2016]

²³ Aretz 1980, S.17

²⁴ vgl. DORSON, Richard M. 1972. *Folklore and Folklife an introduction*. Chicago: The University of Chicago Press, S.33-48

²⁵ ebd., S. 33

²⁶ ebd., S.46

Der Begriff *Folklore* ist ein aus dem Englischen (engl. *folklore*) stammendes Kompositum: *folk* („Volk“) und *lore* („überliefertes Wissen“, eigentlich „Wissen des Volkes“).²⁷ Zur Folklore zählen *oral literature*, *material culture*, *social folk custom* und *performance folk arts* (wobei hier vor allem traditionelle Musik und Tanz gemeint ist).²⁸

Für die Thematik der Diplomarbeit werden die Bereiche *material culture* und *social folk custom* eine Rolle spielen. Am bedeutendsten sind dabei die *performance folk arts*, zu der die bereits angesprochene *música folclórica* zählt.

III música folclórica

Für den Begriff der folkloristischen Musik beziehungsweise *música folclórica* wird „Folklore“ gemeinhin als Synonym verwendet. Die Folkloremusik wurde von Generation zu Generation, der *tradición oral* folgend, weitergegeben. Ihre vokalische und instrumentale Gestaltung bleibt simpel. Folkloremusik gilt als funktional, da sie mit anderen Aktivitäten verbunden wurde (beispielsweise Arbeit, Festivitäten, spirituelle Feiern oder Unterhaltung).²⁹ Dadurch war sie immer sehr eng mit dem Alltag und der Lebensweise des einfachen Volkes verbunden. Dorsons *traditional concept* folgend, gewährt die Folkloremusik auf einfache Weise Einblick in das Leben und spiegelt die Interessen des Volkes wider.

„Sie ist Ergebnis der anonymen schöpferischen Kräfte vieler Menschen und schließlich eines ganzen Volkes.“³⁰

IV Zusammenfassung

Um sich auf eine Musik zu beziehen, die der *tradición oral* entsprechend simplen Kompositionen und einer volksnahen Thematik folgt, sind beide Begriffe, sowohl *popular* als auch *folclórico*, dienlich. In der Fachliteratur werden hinsichtlich der Musik der Protestbewegung beide Begriffe oft synonymisch und kaum differenziert gebraucht, da sie sich jedenfalls auf eine Musik „of the people“ beziehen.³¹ *Folclórico* trägt jedoch einen identitätsstiftenden und traditionsreichen Moment in sich. Dieser Ansatz folgt den Überlegungen von Aretz, nach denen ausschließlich *lo folclórico* eine *raíz nacional* aufweist. Sie schlägt außerdem vor, die Begriffe nach ihren Entsprechungen zu trennen: „lo popular responde generalmente a una moda [...] lo folclórico responde a una tradición.“³²

²⁷ vgl. Österreichisches Musiklexikon. Stichwort: Folklore [Online]

²⁸ vgl. Dorson 1972, S.2-4

²⁹ vgl. encyclopaedia britannica. Stichwort: folk music. <http://www.britannica.com/art/folk-music> [Zugriff: 11.05.2016]

³⁰ vgl. „Mit Folklore um die Welt.“ 2015. Programmheft für das Neujahrskonzert des Musikvereins in Kempten. http://www.mstm.de/PDF/neujahrskonzert_2015_programm.pdf [Zugriff: 11.05.2016]

³¹ Hutchinson 2011, S.245 [Online]

³² Aretz 1980, S.20

Aretz' Überlegungen spiegeln folglich sehr genau den Charakter von *folclórico* wider: Folklore konserviert die Vergangenheit eines Volkes und bildet dadurch die Eigenschaft einer „raíz nacional“ aus. Sie bewahrt die Identität eines Volkes mit ruralen Wurzeln, indem sie diese Traditionen weiterleben lässt.

Es kann festgehalten werden, dass die Folklore eine eigene Kultur verkörpert, da in ihr Wissen, Sitten, Brauchtümer und Traditionen ruhen, die sich aufgrund des Fehlens moderner Einflüsse im Einklang mit der Natur entwickelt haben. Sie wird daher auch als „saber tradicional de las clases populares“³³ bezeichnet. Die *música folclórica* gestaltet sich als Vehikel, in dem das Wissen auf authentische Weise transportiert wird. Deshalb hat sie nicht nur soziale, sondern auch temporale Konnotationen. Sie bietet neben anderen Charakteristika einen Blick in die Vergangenheit, wie Dorson in seinem *traditional concept* veranschaulichte.

1.3.2 Folklore als Medium des sozialen Klassenkampfes

Aufgrund ihrer Verwurzelung im einfachen Volk erfuhr die Folklore in den Blütejahren des Sozialismus und Kommunismus im 20. Jahrhundert nach den Beobachtungen von den Musikologen Y.M. Sokolov und Paulo de Carvalho Neto eine besondere Interpretation. Für das künstlerische Werk Víctor Jaras suchen die nun angeführten Konzepte einen theoretischen Rahmen zu etablieren.

1.3.2.1 Folklore bei Sokolov

Der russische Musikologe und Folklorist Y. M. Sokolov untersuchte die Kultur der Folklore in der Sowjetunion, wobei er diese kommunistischen Idealen unterwarf. Laut seinen Überlegungen ist die Folklore ein Ausdruck des Widerstandes der Kleinbauern/bäuerinnen und des Proletariats gegen die Nobilität und die Landbesitzer/innen.³⁴ „Folklore is an echo of the past, but at the same time it is also the vigorous voice of the present. [...] Folklore has been, and continues to be, a reflection and a weapon of class conflict.“³⁵ In derselben Tradition stehen die Überlegungen von Carvalho-Neto.

1.3.2.2 Folklore bei Carvalho-Neto

Folklore als Protest ist den Überlegungen Paulo de Carvalho-Netos folgend eine Unterkategorie der „folklore de las luchas sociales“³⁶: „Llamo folklore de las luchas sociales a todo aquel del que se hace evidente haber nacido como producto indiscutible de dichos

³³ Aretz 1980, S.49

³⁴ vgl. SOKOLOV, Y.M. 1950. *Russian Folklore*. Aus dem Russischen von Catherine Smith. New York: Macmillan Co., S.16

³⁵ ebd., S.15

³⁶ CARVALHO-NETO de, Paulo. 1973. *El folklore de las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo*. Mexico City: Siglo Veintiuno Editores, colección mínima 64, S.9

conflictos. Luchas que se traban principalmente en dos direcciones: la lucha socio-racial y la lucha de clases.“³⁷

Die Folklore Lateinamerikas kreist laut Carvalho-Neto seit jeher um drei Themen: (1) den Hunger, (2) die so genannte Gerechtigkeit und (3) die Armut, welche er unter „trinidad siniestra“³⁸ zusammenfasst, jedoch gleichzeitig anmerkt, dass sich die sozialen Konflikte nicht nur darauf beschränken, ja sogar weit darüber hinaus reichen. Die *folklore de las luchas sociales* strebt danach, Ungerechtigkeiten zu beseitigen und die Unterdrückung des *indio* aufzuheben. Carvalho-Netos Konzept der Folklore zur Durchsetzung dieser Ziele, hat dabei den Marxismus im Auge, da dieser einen Wandel bringen könnte.³⁹

„[E]l marxismo surgió de la toma de conciencia de las luchas sociales y se desarrolló en función de ellas y para ellas. No sería inoportuno, pues, tratar de encontrar una explicación para el folklore de las luchas sociales a través del marxismo, en otras palabras, dialécticamente. Casi diría que son sinónimos [...]“⁴⁰

Das dialektische Verhältnis ergibt sich demnach unter anderem daraus, dass beispielsweise sich verändernde ökonomische Verhältnisse in der Folklore widergespiegelt werden, weil diese sich gleichsam mit den gesellschaftlichen Umständen verändert.⁴¹ Somit fungiert die Folklore als dynamisches Abbild ihrer Zeit und unmittelbares Sprachrohr des Volkes.

1.3.3 Folklore als gängiger Musikstil der Protestlieder

Anhand der Überlegungen von Martin Butler und Frank Erik Pointner wird nun hervorgehoben, dass Folklore in der Form des Protestes freilich nicht nur einem kommunistischen Gedankengut dient. Sie beziehen sich in ihren Ausführungen auf die äußere Form des Protestliedes und führen aus, dass sich diese Art von Liedform allgemein der Musik der mündlichen Tradition bedient, weil diese die nötige Simplizität an Komposition bietet, die der Gestaltung und Wirkung des Protestliedes entgegenkommt.⁴²

Protestlieder haben, wie Butler und Pointner in ihrem Aufsatz zeigen, oft folkloristischen Charakter.⁴³ Das Protestlied gilt allgemein als der Folklore verhaftet, weil

„es sich [...] traditionell an die Schichten der Bevölkerung, die keinen Zugang zur hohen Kultur hatten [richtete]. Der Protestsänger bediente sich üblicherweise der Art von Musik, die

³⁷ Carvalho-Neto 1973, S.9

³⁸ ebd., S.11

³⁹ ebd., S.12

⁴⁰ ebd.

⁴¹ ebd., S.13

⁴² vgl. BUTLER, Martin / POINTNER, Frank Erik. 2007b. Protest, Musik und Performanz. Vorüberlegungen zur kulturwissenschaftlichen Untersuchung des politischen Liedes, in Butler, Martin / Pointner, Frank Erik (Hrsg.):

„Da habt ihr es, das Argument der Straße“: Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied., S.1-16

⁴³ ebd., S.5

von seinen Adressaten ‚verstanden‘ und gewürdigt werden konnte; nur so war er in der Lage, seine Zuhörerschaft zu erreichen.“⁴⁴

Dabei erhielt das Protestlied „[d]urch sein folkloristisches Substrat [...] ein gruppenintegrierendes Potential“⁴⁵. Alan Dundes erkannte folglich richtig: „folklore is clearly one of the most important, perhaps *the* most important, sources of the articulation and perpetuation of a group’s symbols. [...] Folklore is a function of shared identity.“⁴⁶

1.4 Zusammenfassender Überblick

Die Folkloremusik birgt soziale Konnotationen, die sich durch ihre Herkunft aus den unteren sozialen Schichten erklären. Darüber hinaus gewährt sie Einblick in die Vergangenheit, weil in ihr Traditionen und Bräuche überliefert und an die Nachwelt weitergereicht werden können. Ihre Form ist einfach und beruht auf simplen Kompositionen und Melodien, die sich in ihrer schlichten Form erhalten, da die Musik nur durch mündliche Überlieferung weitergereicht wird. Weil die Folklore nicht nur eingängige und simple Arrangements für ein Protestlied bietet, sondern ebenso oftmals in der Kultur der Marginalisierten verankert ist, erfährt die Folkloremusik eine Verwendung als Protestmittel für die soziale Sache.

⁴⁴ Butler/Pointner 2007b, S.5

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ DUNDES, Alan. 1983. Defining Identity through Folklore, in Jacobson-Widding, Anita: *Identity, personal and socio-cultural: a symposium*. Stockholm: Almquist&Wiksell, S.240

2 Chile im 20. Jahrhundert: Soziopolitischer Kontext

Wirtschaftliche und soziale Ungleichheit gilt als ein genereller postkolonialer Zustand in ganz Lateinamerika und ist omnipräsent in der Geschichte Chiles im 20. Jahrhundert. Die Verteilung von Land, Bodenschätzen und Ressourcen verblieb im postkolonialen Chile in den Händen der *pitucos*⁴⁷, der *gringos*⁴⁸ und der *momios*⁴⁹. Die einfache Landbevölkerung, die *rotos chilenos*⁵⁰, hingegen wurde in eine Arbeiterklasse hinein gezwungen mit wenigen beziehungsweisen gar keinen Ressourcen.⁵¹ Die Mehrheit der Bevölkerung wurde von einer dünnen Oberschicht in feudalistischer Herrschaftsstruktur ausgebeutet.⁵²

Das über Jahrhunderte etablierte System der *encomienda*, späterer *hacienda*, bremste im Chile des 20. Jahrhunderts den eigenständigen Fortschritt des Landes und begünstigte eine zunehmende Einflussnahme in viele Lebensbereiche durch die USA, die ab dem 19. Jahrhundert ihr wissenschaftliches Interesse an chilenischen Ressourcen durchsetzten.

Der damit einhergehende Kulturimperialismus schien die eigene Kultur und Identität des lateinamerikanischen Landes allmählich zu überlagern und die chilenischen Werte verblassen zu lassen.⁵³ Ab Mitte des 20. Jahrhunderts, vor allem ab den ausklingenden sechziger Jahren fand dieser Umstand in der lauter werdenden sozialkritischen Protestliedbewegung in Chile eingehende Betrachtung. Hierbei machten die Künstler/innen des *movimiento* auf die angesprochene soziale Ungleichheit aufmerksam. Das gesellschaftliche Klima war geprägt von politischen Unruhen und Aktivismus.

Im Folgenden werden einige angesprochene Themen, die für eine Auseinandersetzung mit der Protestliedbewegung und Víctor Jaras musikalischem Protest relevant sind, näher beleuchtet.

2.1 Landleben und die *hacienda* als Machtsymbol der Oligarchie

Die chilenischen Landarbeiter/innen standen noch Ende der sechziger Jahre auf einer sozial sehr niederen Stufe und verfügten zumeist über keinerlei Allgemeinbildung. Sie stehen damit im „natürlichen Gegensatz zur alten, zahlenmäßig schwachen, aber wirtschaftlich und

⁴⁷ Als *pitucos* wurden die Angehörigen der chilenischen Oligarchie bezeichnet; vgl. JARA, Joan. 2000. *Das letzte Lied*. München: Wilhelm Goldmann, S.25

⁴⁸ *gringo* ist die Bezeichnung für jede/n Ausländer/in aus einem imperialistischen Staat, also in den Augen der Chilenen/-innen vor allem US-Amerikaner/innen und Europäer/innen, vgl. ebd.

⁴⁹ *momio* war ein „Symbol der vermodernden und dabei erstarrten Oligarchie, die eifersüchtig über ihr Land und ihre Privilegien wacht.“ ebd., S.137

⁵⁰ ebd.

⁵¹ vgl. MILLER 2009: *En mi patria no hay justicia: protest, identity and multi-vocality in the lives and music of Violeta Parra, Mercedes Sosa, and Susana Baca*. (Diplomarb.) California State University, S.11

⁵² vgl. HERMANN, Kai. 1970a. „Da hilft nur noch Gewalt“. SPIEGEL-Serie über Lateinamerika. „Wenn es nicht regnet, spielen sie verrückt“, in *Der Spiegel*, 1970, Bd. 36 (31.08.1970) <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43788069> [Zugriff: 26.03.2016]

⁵³ vgl. dazu RINKE, Stefan 2004. *Begegnungen mit dem Yankee. Nordamerikanisierung und sozio-kultureller Wandel in Chile (1898-1990)*. Köln: Böhlau&Cie

kulturell weit überlegenen Großgrundbesitzerschicht.“⁵⁴ Wie prekär die Lage der Mittellosen tatsächlich war, zeigt vor allem die immens hohe Kindersterblichkeitsrate Chiles, die 1960 eine der höchsten Lateinamerikas war.⁵⁵

Die Klassenstruktur des Landes hatte sich im Laufe vieler Jahrhunderte gefestigt: Auf der einen Seite die *latifundistas*, die auf ihren *haciendas* über ihre „Untertanen“ (*inquilinos*) verfügten, auf der anderen Seite „die große Mehrheit der Kleinbauern, Minifundistas und landlosen Lohn- und Gelegenheitsarbeiter (afuerinos), die außerhalb des Gutes wohnen mußten (sic!)“⁵⁶ und nur zu Saisonarbeiten beschäftigt wurden“⁵⁷. Das Ausbeutungssystem⁵⁸ der *haciendas* überzog das Land wie ein „Spinnennetz“⁵⁹. Somit spiegelt sich darin die Funktionsweise eines ganzen Landes wider.⁶⁰ Die rurale Welt war nicht nur die Bastion der konservativen Parteien, sondern auch ein Machtsymbol der elitären Klassen, weil sie sich seit Jahrhunderten in deren Besitz befand und diese darüber nach ihrem Gutdünken verfügten.⁶¹ „Der Analphabetismus, die Unwissenheit der Landbevölkerung, der kulturell ideologische Einfluß der Kirche sowie das strikte Organisationsverbot für Landarbeiter, das bis Ende der 40er Jahre [...] in Kraft blieb, verlängerten dieses Ausbeutungssystem [...]“.⁶²

Neben den ländlichen Großbesitztümern existierten zahlreiche, über das Land verteilte Minenwerke, die meist in der Hand von US-amerikanischen Geschäftsleuten waren, welche die Arbeitnehmer/innen schlecht entlohten.⁶³

Die lang angestrebte *reforma agraria* begann ab den sechziger Jahren endlich einen progressiven und organisierten Charakter anzunehmen. Die Großgrundbesitzer/innen widersetzten sich dieser Reform, da sie danach trachteten, ihr „repressives Arbeitssystem“⁶⁴ weiterhin zu verstärken. Erst im Jahr 1973 fruchtete die *reforma agraria*: Unter dem

⁵⁴ IBERO-AMERIKA-VEREIN (Hrsg.) 1966. *Ibero-Amerika-Ein Handbuch*. Hamburg, S.251

⁵⁵ RUFF, Barbara. 2002. Bevölkerungsentwicklung, Arbeitsmarkt und Rentenversicherung in Argentinien und Chile (Dissertation) Universität Heidelberg. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/4780/1/Dissertation_Ruff.pdf [Zugriff: 19.05.2016]

⁵⁶ Die Originalschreibweise wird in allen weiteren Zitaten beibehalten.

⁵⁷ MÜNSTER, Arno 1972. *Chile-friedlicher Weg? Historischer Bericht und politische Analyse*. Berlin: Klaus Wagenbach, S. 31

⁵⁸ Ihre Ausbeutung funktionierte wie folgt: Die *inquilinos* lebten und arbeiteten auf den Grundstücken eines *patrón*, das heißt, dass sie selbst kein Land besaßen, sondern das des Großgrundbesitzers bestellten und selbst dafür noch Abgaben leisten mussten. Die Arbeiter/innen erhielten einen sehr geringen Lohn, der im *hacienda*-eigenen Laden wieder ausgegeben wurde. Vgl. HERMANN, Kai. 1970b. „Da hilft nur noch Gewalt“. SPIEGEL-Serie über Lateinamerika. „Ein Bettler auf einer Bank aus Gold“, in *Der Spiegel*, 1970, Nr. 36 (31.08.1970) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43788070.html> [Zugriff: 26.03.2016]

⁵⁹ Hermann 1970b [Online]

⁶⁰ vgl. memoriachilena. Biblioteca nacional de Chile. Stichwort: Pilar y símbolo de una estructura social estamental. La Hacienda (1830-1930) <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-695.html#presentacion> [Zugriff: 26.03.2016].

⁶¹ ebd.

⁶² Münster 1972, S.33

⁶³ vgl. Jara, Joan 2000, S.31

⁶⁴ Münster 1972, S.35

sozialistischen Präsidenten Salvador Allende wurden schließlich auch die letzten *patrones* enteignet.⁶⁵

2.2 Wirtschaftliche, politische und kulturelle Vorherrschaft der USA in Chile

Das im Feudalismus verharrende System der *hacienda* verhinderte den eigenständigen Fortschritt der Ökonomie Chiles und hemmte eine industrielle Entwicklung.⁶⁶ Die ausländischen Kapitalisten, die ab dem Ende des 19. Jahrhunderts vornehmlich US-Amerikaner/innen waren, nutzten diese Situation zu ihrem Vorteil und finanzierten in Sektoren, bei welchen eine Industrieentwicklung sehr profitabel schien.⁶⁷ Chile ist ein Bergbauland, weshalb die USA vor allem in die Montanwirtschaft investierten.⁶⁸ Folglich verblieben die Gewinne bei den ausländischen oder vermögenden Eigentümern/-innen der Kupfer- und Salpeterminen.⁶⁹ Die Weltwirtschaftskrise in den 1920 und 30er Jahren zeigte die Abhängigkeit der chilenischen Ökonomie deutlich auf und zog drastische Folgen nach sich: Sie dezimierte die stark exportabhängige Wirtschaft.⁷⁰ Der Kollaps der Salpeterindustrie hinterließ vor allem im Norden, wo die Salpeterlager lagen, eine hohe Arbeitslosigkeit, der eine Landflucht folgte.⁷¹ Die Landarbeiter/innen und diejenigen, die in den Salpeterminen gearbeitet hatten, sahen sich daraufhin gezwungen, in die urbanen Zentren Chiles zu migrieren, um dort Arbeit zu finden.⁷² Diese Landflucht spiegelte sich in der raschen Herausbildung der so genannten *poblaciones*, auf welche im nachfolgenden Kapitel (2.3) näher eingegangen werden wird.

Nachdem sich die wirtschaftliche Lage wieder stabilisiert hatte, war das krisengebeutelte Chile nach wie vor „Profit-Paradies“⁷³ der nordamerikanischen Industrieorganisationen und -lobbys und folglich waren US-amerikanische Investoren/-innen darauf bedacht, diesen

⁶⁵ vgl. *memoriachilena*. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: La tierra para el que la trabaja. La Reforma Agraria (1962-1973) <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3536.html> [Zugriff: 28.03.2016]

⁶⁶ vgl. Münster 1972, S.143

⁶⁷ vgl. ebd., S.21

⁶⁸ Die Vorherrschaft der USA in der chilenischen Industrie lässt sich am ehesten anhand konkreter Zahlen veranschaulichen: „Waren 1978 noch 90% der Kupferproduktion in der Hand chilenischer Unternehmen, so besaßen sie 1918 nur noch 4% der Kupferwerke, während der Anteil der US-Gesellschaften [...] 87% betrug.“ vgl. Münster 1972, S.22

⁶⁹ vgl. dazu FRENCH-DAVIS, Ricardo. 2010. *Economic Reforms in Chile: From Dictatorship to Democracy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

⁷⁰ vgl. Miller 2009, S.11

vgl. dazu auch: Ibero-Amerika-Verein 1966, S.23: In Chile lag die Gesamtausfuhr von Kupfer im Jahr 1964 bei 66%

⁷¹ vgl. WALTER, Richard J. 2005. *Politics and urban growth in Santiago, Chile, 1891-1941*. Stanford: Stanford University Press, S.19

⁷² vgl. Miller 2009, S.11

⁷³ ebd., S.148

Zustand durch „Verquickungen zwischen politischen und wirtschaftlichen Interessen, militärischen Interventionen und privatem Profitstreben“⁷⁴ aufrechtzuerhalten.

Die Dauerpräsenz der USA hinterließ tiefe Spuren in Chile und beeinflusste neben Politik und Wirtschaft maßgeblich Medien, Alltag und Kultur. Aufgrund dessen spricht man von einem „cultural imperialism“⁷⁵ durch die USA oder gar einer „Nordamerikanisierung“⁷⁶. In Film- und Fernsehproduktionen, im Radio oder in der Werbung nahmen die USA in Chile eine klare Vorrangstellung ein.⁷⁷ In Anbetracht dieser US-amerikanischen Omnipräsenz, die alle Lebensbereiche der Chilenen/-innen berührte, liegt die Annahme nicht fern, dass die chilenische Bevölkerung die Werte der *gringos* adaptierte. Güter aus dem Norden waren beziehungsweise sind immer noch Prestige- und Statusobjekte der oberen sozialen Schichten.⁷⁸ Die Künstler/innen der Protestliedbewegung *Nueva Canción* kritisierten den starken Kulturimperialismus durch die USA.⁷⁹ Gleichzeitig versuchte vor allem Víctor Jara durch die Wertschätzung der Folklore und die Verwendung der traditionellen chilenischen Musik auf die Belange der marginalisierten Bevölkerung aufmerksam zu machen, die besonders unter einem Kapitalismus, der sich vor allem durch die Nordamerikanisierung etablierte hatte, litt.

2.3 Lebensbedingungen in der Stadt

Da die in den zwei vorhergehenden Kapiteln beschriebenen Lebensbedingungen auf dem Land nicht tragbar waren, suchten viele Betroffene ihr Glück in der Stadt. Für die vom Land Geflüchteten, darunter auch die Familien Jara und Parra⁸⁰, endete die Flucht meist in den überfüllten *poblaciones*, die rund um Santiago entstanden.⁸¹ Die Städte, allen voran die Hauptstadt Santiago, explodierten förmlich.⁸² Wie viele Menschen unter den miserablen Bedingungen, die in den *poblaciones* herrschten, leben mussten, ist unklar. Als die *Unidad*

⁷⁴ vgl. Miller 2009, S.150

⁷⁵ SAKOLSKY, Ron. 2003. Hangin' Out of the Corner of Music and Resistance, in Fischlin, Daniel / Heble, Ajay (Hrsg.) 2003: *Rebel Musics. Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Making Music*. Montréal: Black Rose Books, S.54

⁷⁶ vgl. RINKE 2004

⁷⁷ vgl. ebd. S.385f., sowie S.477-504

⁷⁸ vgl. Jara, Joan 2000, S.26

⁷⁹ vgl. dazu Kapitel 7.2, in dem die Bearbeitung dieses Themas durch Víctor Jaras Musik nachgezeichnet wird.

⁸⁰ Einige Mitglieder der Familie Parra sind für die weiteren Ausführungen zur Folklore innerhalb dieser Arbeit von Bedeutung. Violeta Parra übernimmt eine äußerst prominente Rolle. Ihre Arbeit und Wirken wird im 4. Kapitel dargestellt.

⁸¹ vgl. memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: El surgimiento de los barrios marginales. Migración campo ciudad (1885-1952) <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-750.html> [Zugriff: 26.03.2016]

⁸² Für mehr Informationen zum Stadtwachstum vgl. memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: Fisonomía de la ciudad <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93814.html> [Zugriff: 26.03.2016]

Popular im Jahr 1970 die Regierung übernahm, sollen rund 780 000 Menschen in *poblaciones* gewohnt haben.⁸³

Die Elenden Chiles, egal ob die einfachen Arbeiter/innen, die *inquilinos/as*, die Kleinbauern/bäuerinnen, die Obdachlosen am Rande der Stadt oder die Indios/as auf den Hochebenen der Anden, „können ihre Wünsche und Forderungen nicht artikulieren – und niemand fragt sie danach. Sie sind in keinem Verband, in keiner Gewerkschaft, in keinem Parlament vertreten. Sie nehmen am politischen, wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen Leben [...] nicht teil; die Nation hat sie nicht integriert.“⁸⁴ Diese „Kultur des Schweigens“⁸⁵ sollten die politisch engagierten *cantautores* durchbrechen und dem Subproletariat endlich ein Sprachrohr sein.

Erheben der Stimme und Eintreten für das eigene Recht, diese Tendenzen fanden ihre Manifestation zunächst in den urbanen Zentren Chiles. Politische Unruhen und Aktivismus prägten das Bild Chiles im 20. Jahrhundert. Die Musik spielte dabei vor allem für den sozialen Protest eine wichtige Rolle, weil sie den Vergessenen der Gesellschaft ein Gesicht gab.

2.4 Politik, Unruhen und Aktivismus

Das Chile des 20. Jahrhunderts war geprägt von einer Serie instabiler Regierungen, von denen sich das Land erst ab den neunziger Jahren erholen konnte, als die fast zwei Jahrzehnte andauernde Diktatur unter Augusto Pinochet im Jahre 1990 endete. Wie in den meisten lateinamerikanischen Ländern herrschten auch in Chile langanhaltende Kämpfe zwischen den konservativen Parteien, die stark mit dem Ausland kooperierten, und sozialistischen beziehungsweise kommunistischen Bewegungen, die sich für das Subproletariat einsetzten.

Maßgeblich für diese Arbeit ist die politische Situation ab den ausklingenden 1950er Jahren, als die Arbeiter/innenbewegung Chiles eine Wende nahm, weil sie nun organisiert auftrat und als progressive Aufwärtsentwicklung der Linken erschien.⁸⁶ Die Inhalte des Kalten Krieges und die erfolgreiche kubanische Revolution änderte das Gedankengut Lateinamerikas und die Dominanz rechter Kräfte wurde instabiler, da die Linke nach und nach an Stärke gewann.⁸⁷ Im Zuge dessen war sich das chilenische Volk der Notwendigkeit eines tiefgreifenden

⁸³ vgl. RINCÓN, Carlos. 1975. *Gitarre des dämmernden Morgens. Das Neue Chilenische Lied.* - Berlin: Aufbau-Verlag, S.184

⁸⁴ Rincón 1975, S.184

⁸⁵ Braun 2010. *Kultur des Schweigens*

⁸⁶ vgl. Münster 1972, S.61

⁸⁷ ACQUAVIVA A. et al. 1972. *Das Chile der Volkseinheit.* Frankfurt: Marxistische Blätter, S.67

politischen Wandels bewusst. Dies zeichnet sich beispielsweise auch an der bereits genannten *reforma agraria* ab.⁸⁸

2.4.1 Erstarkung der linken Kräfte

Im Jahr der Präsidentschaftswahlen von 1958 trat Salvador Allende erstmals für die *Frente de Acción Popular* (FRAP), als breite Allianz der Sozialisten/-innen und Kommunisten/-innen, gegen Jorge Alessandri an, den Kandidaten der konservativen Großgrundbesitzer/-innen-Schicht.⁸⁹ Die FRAP verlor zwar mit 2,7 Prozent weniger Stimmen nur knapp, jedoch sorgte dies dafür, dass der *Partido Comunista de Chile* wieder in Erscheinung trat, nachdem das als *Ley Maldita* bekannte, von Präsident González Videla im Jahre 1948, erlassene Gesetz diese Partei verboten hatte.⁹⁰

Unter der Regierung Jorge Alessandris in den Jahren 1958 bis 1964 kam es aufgrund der Erstarkung der Linken vermehrt zu politischen Unruhen. Die Inflationsrate erreichte einen neuen Rekord und die Landflucht nahm aufgrund der verheerenden Zustände in den ruralen Gebieten zu.⁹¹ Mitte der sechziger Jahre lebten rund sechzig Prozent der Gesamtbevölkerung Chiles in Städten, wodurch sich die Elendsviertel zu traurigen Orten entwickelten.⁹² Unter Alessandri kam es zu mehreren *huelgas*, die gegen die prekären Zustände aufbegehrten, jedoch durch die Polizeieinheiten gleich wieder aufgelöst wurden.⁹³ Ende der sechziger Jahre erhielt die Arbeiterschaft Unterstützung durch die Studenten/-innenbewegung, die im Verlauf der *reforma universitaria*⁹⁴ erstarkt war. Zusammen mit den linksgerichteten Bürger/-innenrechtsbewegungen und genannten Streiks hat sie für die soziopolitische Entwicklung Chiles einen besonderen Stellenwert.⁹⁵ Sie ist auch Zeuge dessen, dass die vorherrschende soziale Ungleichheit in das Bewusstsein der Gesamtbevölkerung Eingang fand und sich vor allem der intellektuelle Mittelstand und die Bourgeoise für die Interessen

⁸⁸ siehe dazu Kapitel 2.1

⁸⁹ vgl. Acquaviva 1972, S.63

⁹⁰ vgl. Universidad de Chile. Instituto de Estudios Internacionales (IEI). Stichwort: Publicaciones <http://www.iei.uchile.cl/publicaciones/63724/la-guerra-fria-chilena-gabriel-gonzalez-videla-y-la-ley-maldita> [Zugriff: 19.04.2016]

⁹¹ vgl. Münster 1972, S.63

⁹² ebd.

⁹³ vgl. Acquaviva 1972, S.36-65'4

⁹⁴ Die *reforma universitaria* spielt seit 1918 eine Rolle in der Geschichte Chiles, fruchtete aber erst Ende der sechziger Jahre, als in Europa und den USA Studenten/-innenbewegungen an Zugkraft gewannen. Vgl. *memoriachilena*. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: La reforma universitaria y el movimiento estudiantil. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-705.html#presentacion> [Zugriff: 11.04.2016]

Vgl. dazu auch Jara, Joan 2000, S.27: Ziel der Reform war es, die Unabhängigkeit der Universität zu bewahren und diese aus ihrem elfenbeinturmartigen Winterschlaf zu wecken, um nicht nur für eine elitäre Schicht zugänglich zu sein.

⁹⁵ Für mehr Informationen vgl. dazu TRANCOSO, Hugo E. Cancino. 2012. *El Movimiento estudiantil chileno y el proceso de reforma universitaria, 1967-1968*. (Diplomarb.) Aalborg University Denmark http://vbn.aau.dk/files/58699467/Reform_Univ.pdf [Zugriff: 11.04.2016]

des Subproletariats einsetzten. In der chilenischen Protestliedbewegung *Nueva Canción Chilena* fanden diese Entwicklungen ihr Sprachrohr. Im Jahr 1968 kam es im Zuge der Studenten/-innenbewegung zu einer gewaltvollen Besetzung der *Universidad de Chile*. Derartige Aktionen der linken Bewegung wurden in konservativen Kreisen angstvoll begutachtet.⁹⁶

2.4.2 Freis fragliche *revolución en libertad*

Als 1964 erneut Präsidentschaftswahlen anstanden, konnte Salvador Allende auch diese zweite Wahl nicht für sich entscheiden. Nach der Amtszeit Alessandris übernahm schließlich der Christdemokrat Eduardo Frei sechs Jahre lang das Präsidentenamt. Seine *revolución en libertad* galt als „hoffnungsvollste[r] Versuch einer demokratischen Reform in Lateinamerika“⁹⁷. Unter seiner Regierung gab es einige Änderungen, die für eine gewaltlose Umstrukturierung der chilenischen Gesellschaft sorgen sollten.

Neben dem Versuch die Agrarreform auf eine strikte Weise durchzuführen, hatte Frei außerdem die „Chilenisierung“⁹⁸ der Kupferminen versprochen. Beide Ziele konnte er nicht erreichen. „Die Aussicht auf einen verbesserten Lebensstandard für die arbeitende Bevölkerung erwies sich rasch als leeres Versprechen“⁹⁹ und die soziale Ungleichheit bestand nach wie vor. „Der christdemokratische Reformator wurde, was kein Christdemokrat zu werden wünscht: Wegbereiter des Sozialismus.“¹⁰⁰

2.4.3 Der gescheiterte Weg des Sozialismus

Am 4. September 1970 wurde Salvador Allende schlussendlich zum Präsidenten Chiles gewählt und machte damit Geschichte: „Erstmals in Lateinamerika und der westlichen Welt siegte bei freien Wahlen für die Präsidentschaft ein erklärter Marxist.“¹⁰¹ Das Wahlergebnis spiegelte den Zustand der stark polarisierten chilenischen Gesellschaft wider. Am 4. September 1970 gewann der Sozialist Salvador Allende mit 36,29 Prozent der abgegebenen Stimmen die Präsidentschaftswahlen in Chile, während sein Gegenkandidat der Rechten, Jorge Alessandri, mit 35,76 Prozent der Stimmen fast gleichauf lag.¹⁰²

⁹⁶ Rinke meint, die Angst sei unbegründet gewesen, da laut einer Studie die Mehrheit der jungen Menschen Ende der sechziger Jahre in Chile eine durchaus konservative Einstellung hatte. Vgl. Rinke 2004, S.456f.

⁹⁷ HERMANN, Kai. 1970c. „Da hilft nur noch Gewalt“. Spiegel-Serie über Lateinamerika. 2.Fortsetzung, in *Der Spiegel*, 1970, Bd.38 (14.09.1970) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44906604.html> [Zugriff: 06.04.2016]

⁹⁸ ebd.

⁹⁹ Jara, Joan 2000, S.136

¹⁰⁰ Hermann 1970c [Online]

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² vgl. o.V. 2015. 1970: Salvador Allende wird Präsident Chiles, in *Bundeszentrale für politische Bildung* [Stand: 03.09.2015] <http://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/211593/allende-wird-praesident-chiles> [Zugriff: 11.05.2016]

Die sozialistische Partei Allendes war stark dem Marxismus verhaftet und die Ziele galten radikalen sozialen und wirtschaftlichen Umgestaltungen.¹⁰³ Seine Wahlkampagne hatte große Unterstützung der *Nueva Canción Chilena* erhalten. Die Lieder transportierten nicht nur die Wertvorstellungen der Partei, sondern protestierten gleichsam gegen die von den bisherigen Regierungen etablierten soziopolitischen Rahmenbedingungen. Die Sänger/innen dieser Protestliedbewegung sangen oft auf seinen Wahlveranstaltungen und unterstützten damit die kommunistische Bewegung.¹⁰⁴ Insbesondere Víctor Jara artikulierte in seiner Kunst, darunter bei öffentlichen Auftritten vor Wahlen, scharfe Kritik am *status quo*, was vor allem den bis dato etablierten konservativen Kräften Chiles ein Dorn im Auge war.

Während die wirtschaftlichen Maßnahmen dafür Sorge tragen sollten, die Lebensbedingungen der arbeitenden Schichten zu verbessern, führten sie schlussendlich zu einem Wirtschaftsabschwung. Dessen Gründe, die selbstverständlich komplexer Natur sind, werden an dieser Stelle lediglich in aller Kürze aufgeschlüsselt, wobei kein Anspruch auf Vollständigkeit besteht. Ein allgemeiner Grund für die Abwärtsspirale unter Allende war schlichtweg die Situation Chiles als unterentwickeltes Land, das ohne nennenswerte Reserven die Herausforderung auf dem Weg zu einer sozialistischen Gesellschaftsordnung kaum meistern konnte.¹⁰⁵ Zum anderen gilt es als bewiesen, dass die USA kontrollierend intervenierten, indem sie Chile Wirtschaftsboykotte aussetzten oder sich auch für wirtschaftliche und politische Repressionen verantwortlich zeichneten.¹⁰⁶ In den drei Regierungsjahren zwischen 1970 und 1973 herrschte, so berichtet es die Witwe Jaras, in der Hauptstadt Santiago eine Atmosphäre voller Terror und Hass. Die rechten Kräfte hatten gegen den Sozialisten Salvador Allende eine Kampagne gestartet.¹⁰⁷ 1972 wurden Versorgungsengpässe inszeniert, die allgemein unter dem so genannten „Oktoberstreik“¹⁰⁸ zusammengefasst werden, im Zuge dessen die Fuhrleute und kleine Transportunternehmen durch einen Fahrboykott das Land lahmlegten: „Viele andere Gruppen aus den Dienstleistungen verrichtenden Professionalen und selbstständigen Sektoren schlossen sich

¹⁰³ vgl. Ibero-Amerika-Verein 1966, S.19

¹⁰⁴ vgl. Miller 2009, S. 14

¹⁰⁵ Für mehr Informationen vgl. LÜHR, Volker. 1973. *Chile: Legalität, Legitimität und Bürgerkrieg. Zur Durchsetzbarkeit sozialistischer Reformpolitik in ein parlamentarisches Demokratie*. Darmstadt: Hermann Luchterhand, S.201f.

¹⁰⁶ Für mehr Informationen zu US-amerikanischen Interventionen in Chile im 20. Jhdt. vgl. BAER, Willi / DELLWO, Karl-Heinz (Hrsg.) 2013. *Diktatur und Widerstand in Chile*. Bibliothek des Widerstandes, Bd. 29. Hamburg: Laika

¹⁰⁷ vgl. Jara, Joan 2000, S.239

¹⁰⁸ BORIS, Dieter o.J. *Die Unidad Popular in Chile (1970–1973) – ein gescheiterter Weg zum Sozialismus* http://vgs.univie.ac.at/_TCgi_Images/vgs/20090512120023_HSK28Boris208-222.pdf. S.216 [Zugriff: 07.05.2016]]

diesem Boykott an.“¹⁰⁹ So war es nicht nur die Aggression von außen, sondern auch jene von innen, die den Erfolg der *Unidad Popular* vereitelte. Die Machenschaften der Faschisten/-innen waren nicht zu unterschätzen und offenbarten sich in ihrer vollen Stärke und Brutalität erst am Tag des Putsches, am 11. September 1973 und in den darauffolgenden Wochen, Monaten und Jahren.¹¹⁰

2.4.4 Nach dem Putsch

Unter der harten Hand Pinochets war die Opposition verstummt. Der Regierung bekannte Befürworter/innen Allendes wurden entweder eingesperrt oder waren noch während des Putsches ermordet worden. Gewerkschaften wurden verboten und Universitäten „als geistige Zentren sozialen Aufbruchs“¹¹¹ standen von nun an „unter restriktiver staatlicher Kontrolle“¹¹². Die Repressionen durch Pinochet waren massiv. Jegliche soziale Bewegungen wie etwa die *Nueva Canción Chilena* wurden ausgelöscht, „die zuvor Allendes Experiment eines friedlichen Übergangs zum Sozialismus wesentlich vorangetrieben hatten“¹¹³.

Viele Menschen, darunter auch einige Musiker/innen der Protestliedbewegung, mussten das Land ins Exil verlassen. Die *canciones* der Protestliedbewegung waren zu bedeutenden Trägern aktivistischer Handlungen in der Zeit der *Unidad Popular* geworden und hatten dem *pueblo* eine Stimme verliehen, die es unter der Diktatur wieder verlieren sollte. Erst knapp zwei Jahrzehnte später kehrten viele Menschen, darunter Künstler/innen der *Nueva Canción Chilena* wie die Gruppe *Inti-Illimani*¹¹⁴, aus dem Exil im Ausland in ihre Heimat zurück.

¹⁰⁹ Boris o.J., S.211 [Online]

¹¹⁰ Für mehr Informationen der politischen Situation nach dem Putsch bis zum Ende der Diktatur vgl. Münster 1972, S.127-135, sowie DUVE, Freimut. 1983. *Mit dem Kopf hier-mit dem Herzen in Chile. Zehn Jahre Diktatur-Zehn Jahre Exil. Chilenen berichten*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch

¹¹¹ ISMAR, Georg / MITTAG, Jürgen. 2009. Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Ismar, Georg / Mittag, Jürgen (Hrsg.) 2009: ¿“Pueblo Unido“? Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 15

¹¹² ebd.

¹¹³ ebd.

¹¹⁴ Der conjunto *Inti-Illimani* ist einer der bekanntesten der *Nueva Canción Chilena*

3 Folklore in Chile

3.1 „Somos hijos de América, Europa y África“¹¹⁵

Die chilenische Folklore-Künstlerin Margot Loyola behauptete, dass die Identität Chiles auf drei Pfeilern basiere: Der Kultur Amerikas, Europas und Afrikas. Laut dem Musikologen Schreiner jedoch lässt sich die Musikfolklore Lateinamerikas in sieben Regionen einteilen, in denen indianische, europäische und schwarzafrikanische Elemente vertreten sind. In der Musik der Andenregion würden schwarzafrikanische Elemente allerdings fast völlig fehlen.¹¹⁶

Die Volksmusik Chiles gehört zur sogenannten Anden-Folklore, mit starken Einflüssen der *Aymará* und *Quechua* Kultur einerseits und iberischer Musik andererseits.¹¹⁷ Dass die chilenische Folklore so stark von Elementen der christlichen Religion durchzogen ist, wurde durch „Akkulturations- und Deskulturationsprozesse“¹¹⁸ bedingt, die Chile ereilten. In ganz Lateinamerika gesellten sich zum christlichen Glauben trotz europäischer Missionierung religiöse Inhalte der unterdrückten *Mapuche* wie etwa Magie, Aberglaube, Spiritismus, Riten und Kulte hinzu. So ist es nicht verwunderlich, dass in Lateinamerika der Bereich der religiösen Lieder ein sehr vielschichtiger ist.¹¹⁹ In den zahlreichen Zeremonien und Aktivitäten findet man häufig nebeneinander existierende christliche und spirituelle Praktiken.¹²⁰ Ein Beispiel dafür ist in Chile der *canto a lo divino* mit dem Fallbeispiel *velorio de angelito*.¹²¹

3.2 Das rurale Zentrum der chilenischen Folklore

Wie bereits in den einleitenden Kapiteln festgehalten wurde, hat die Folkloremusik ihre Wurzeln in ländlichen Gegenden, während die in den Städten stattfindende Kolonialisierung durch Siedler/innen aus Europa allmählich Industrialisierung und Modernisierung *voran-* und gleichzeitig alte Traditionen *vertrieb*. Daher blieben die Provinzen weitestgehend von

¹¹⁵ Loyola, Margot zitiert nach memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: El folclor de Chile y sus tres grandes raíces memoria chilena. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-600.html> [Zugriff: 09.03.2016]

¹¹⁶ vgl. SCHREINER, Claus. 1982. *Musica Latina, Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, S.17

¹¹⁷ vgl. ebd.

¹¹⁸ *Akkulturation* bedeutet die Anpassung einer Kultur an eine andere. *Deskulturation* ist das Ergebnis der Unterdrückung einer Kultur durch eine wirtschaftlich und politisch stärkere Macht. In beiden Fällen gehen kulturelle Werte verloren. Für mehr Informationen vgl. Schreiner 1982, S.19

¹¹⁹ vgl. Schreiner 1982, S.138-141

¹²⁰ vgl. LAFUENTE, Silvia. o.J. Folcore y literatura en las Décimas de Violeta Parra, in *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios 5-8, 1990-91*, S.60

¹²¹ siehe dazu Kapitel 3.3.1.1

europäischen, und später auch US-amerikanischen, popkulturellen Einflüssen unberührt.¹²² Als exemplarisches Beispiel einer ruralen Region Chiles, in der der Reichtum an Traditionen über lange Zeit besonders gut sichtbar war, ist die Region Ñuble, woher auch beide Hauptvertreter/innen der chilenischen Folklore, Violeta Parra¹²³ oder Víctor Jara, stammen. Die von der Agrarwirtschaft geprägte Provinz Ñuble gilt als eine der größten und bedeutsamsten Wiegen des chilenischen Volksliedes und der Folklore gemeinhin.¹²⁴ Ñuble war wie viele andere ländliche Regionen Chiles mit einem *hacienda*-System versehen. Die industrielle Entwicklung war in dieser Gegend kaum spürbar. Überliefertes Wissen und Lieder, die durch das einfache Volk von Generation zu Generation weitergegeben wurden und die von Traditionen, Sitten, Legenden oder regionaler Geschichte berichten, fand man hier mannigfach.¹²⁵

3.3 Vielfältigkeit der chilenischen Folklore

Da auf dem Land die Musik eine Fülle an Funktionen einnahm, findet man in der *música folclórica* eine unglaubliche Variationsbreite an Themen und Formen. Es lässt sich sowohl ein vertikaler als auch horizontaler Verlauf ablesen: Sie begleitet einen Menschen von seiner Geburt bis zu seinem Tod und spielt in seinem Leben eine Rolle im Alltäglichen, bei der Arbeit, in der Liebe, bei gesellschaftlichen Festen oder religiösen Bräuchen. Die Variationsbreite der Folkloremusik umfasst zahlreiche Themen, denn die Lieder begleiten den Menschen in seinem Lebenszyklus von der Wiege bis zum Tod.¹²⁶ So spielen Lieder über den Tod, die Liebe und vor allem die tägliche Arbeit eine zentrale Rolle.¹²⁷ *Canciones de cuna* dienen beispielsweise dazu, Kinder beim Einschlafen zu begleiten, zu beruhigen oder die Liebe zum Kind auszudrücken. „Sie können aber auch in gleicher Form Schmerz und Trauer bei den Totenfeiern für Kinder ausdrücken.“ Wiegenlieder gehen aufgrund ihrer Ähnlichkeiten meistens auf europäische Ursprünge zurück.¹²⁸

3.3.1 *Canto a lo poeta*

Viele Lieder der Folklore Chiles entstammen der über vier Jahrhunderte alten Tradition des *canto a lo poeta*. Es handelt sich hierbei um gesungene Poesie, die sich in zwei

¹²² vgl. Schreiner 1982, S.17

¹²³ Für nähere Informationen zu Violeta Parra siehe Kapitel 4

¹²⁴ vgl. MANNNS, Patricio. 1977. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar, S.28

¹²⁵ vgl. ebd.

¹²⁶ vgl. Schreiner 1982, S.43-81

¹²⁷ vgl., ebd.

¹²⁸ vgl. CERRILLO, Pedro. o.J. *Tradición y cultura en la canción de cuna hispana*. Facultad de Educación y Humanidades de Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, S.3

<http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/recursos/Biblioteca%20virtual/C1.%20Tradiciones%20y%20Literatura%20Infantil/18.%20Pedro%20Cerrillo.pdf> [Zugriff: 11.05.2016]

Hauptströmungen unterteilen lässt: *canto a lo divino* und *canto a lo humano*.¹²⁹ Für die Entstehung des *canto a lo divino* beziehungsweise *a lo humano* sind in beiden Fällen spanische Einflüsse durch die Epoche der Conquista im 16. Jahrhundert maßgeblich.¹³⁰ Die Besonderheit dieser europäisch geprägten Gattung liegt in ihrer Form: Vor allem der *canto a lo divino* unterliegt einer strengen poetischen Komposition, die sich aus Quartetten und Zehnzeilern, den so genannten *décimas* zusammensetzt.¹³¹

Da die genannten *cantos*, wie bereits beschrieben, sowohl eine metrische Form haben, als auch festliche und moralische Ansätze, sowie eine erzählende Struktur vorweisen, zählen sie laut Silvia Lafuente zur folkloristischen Poesie.¹³² Die nachfolgenden Beispiele, vor allem das der *payas* in Kapitel 3.3.1.2, machen auf anschauliche Weise deutlich, dass es unnötig ist, eine klare Trennung zwischen Dichter/innen und Sänger/innen, zwischen Musik und Dichtung zu ziehen. Es handelt sich bei der *canción chilena* und der *poesía popular* vielmehr um ineinandergreifende Elemente, die gleichsam auf Kontinuität beruhen und sich gegenseitig ergänzen.¹³³

3.3.1.1 Canto a lo divino mit dem Fallbeispiel *velorio de angelito*

Die ersten jesuitischen Missionare unterrichteten die Eingeborenen Chiles mit Hilfe von Gedichten in der Form der *décimas* in der christlichen Doktrin. Schließlich etablierte sich auf diese Weise der *canto a lo divino* im Alltagsleben der Menschen in Chile und war bald aus ihrer Kulturwelt nicht mehr wegzudenken. Eine Untergattung des *canto a lo divino* erlangte durch die erschreckend hohe Kindersterblichkeit¹³⁴ in Chile traurigen Erfolg und hatte deshalb bis in die 1970er Jahre einen besonderen Stellenwert: Die *velorios de angelito*, Lieder in Strophenform der *décimas*, wurden auf Totenfeiern für Säuglinge oder kleine Kinder gesungen.¹³⁵ Die *velorios* dauerten die ganze Nacht. „In den ersten paar Stunden beschränkte man sich auf den *Canto a lo divino* [...], um die Eltern über ihren Verlust hinwegzuträsten.

¹²⁹ ASTORGO ARREDONDO, Francisco. 2007. El canto a lo poeta, in *Revista musical chilena* 2007, Bd. 54, Nr.194, Juli, S.56-64 http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902000019400007&script=sci_arttext [Zugriff: 11.05.2016]

¹³⁰ ebd.

¹³¹ Für mehr Informationen über den *canto a lo poeta* siehe Astorgo Arrendondo 2007 [Online]

¹³² vgl. Lafuente o.J., S.59

¹³³ vgl. Manns 1977, S.51f.

¹³⁴ 1970 betrug die Kindersterberate „128 auf tausend Neugeborene“ vgl. dazu Ibero-Amerika-Verein 1966, S.267

¹³⁵ Wenn ein Kind stirbt, wird es in der Vorstellung der Indios/as und Mestizen/innen zu einem *angelito*. Die Totenwache dauert für ein Kind eine Nacht, die eines Erwachsenen kann sich bis zu sieben Tage hinziehen, da er als „Sündenbeladener“ auf dem Weg zum Himmel mehr Zeit benötigt. Ein *velorio* ist voll von kleinen Gesten und Sitten. Für mehr Informationen vgl. Schreiner 1982, S.76-79

Gegen Morgen ging man zum *Canto a lo humano* über [...].¹³⁶ Die Sänger/innen improvisierten dabei unermüdlich ihre eigenen Strophen.¹³⁷

3.3.1.2 *Canto a lo humano mit dem Fallbeispiel payadores*

Der *canto a lo humano* bildet einen Gegenpol zum *canto a lo divino*, da er weder biblische noch religiöse Elemente aufweist. Wie bereits seine Bezeichnung andeutet, behandeln dessen Strophen alle Bereiche des Alltagslebens eines Menschen. Die Entstehung dieses *canto* ist der seines christlich geprägten Pendant allerdings sehr nahe, da er sich aus diesem heraus entwickelte. Im Zuge der Conquista kamen ebenfalls einige spanische *trovadores* und *juglares* (fahrende Sänger/innen) nach Chile, welche die religiösen Texte der Missionare mit weltlichen ersetzen, dabei die formalen und dabei stilistischen Besonderheiten der Anordnung in Quartetten übernahmen. Die *trovadores* machten außerdem die achtsilbigen Verse sehr populär.¹³⁸ Innerhalb der Gattung des *canto a lo humano* findet man eine Liedform, die für die Musik Víctor Jaras von besonderer Bedeutung ist: Die *paya*.

Ein *payador* trug eine *paya* singend vor und begleitete sich auf seiner Gitarre.¹³⁹ Meistens improvisierten sie dabei. „Die *payadores* hatten, im Land umherziehend, nicht nur Unterhalterfunktion, sondern kolportierten singend die Ereignisse, ohne Politisches auszulassen.“¹⁴⁰ An der Bedeutung (*paya* bedeutet im Sprachraum des *Quechua* „zwei“¹⁴¹) lässt sich ablesen, dass es für eine *paya* typisch war, ein Duell mit einem anderen *payador* zu haben: Sie stritten und diskutierten über ihre verschiedenen Ansichten zu einem bestimmten Thema oder führten ein Wechselspiel bestehend aus Frage und Antwort. Sie bedienten sich dabei der *décimas* und die Verse sind oft achtsilbig.¹⁴²

Die Bedeutung des Schaffens der *payadores* basiert vor allem auch auf ihrer Funktion des Überliefers von Nachrichten in einer Zeit und in Gegenden, wo neue Kommunikationsmedien noch nicht Fuß gefasst hatten.¹⁴³ Zwar handelt es sich hierbei nicht um politisch engagierte Lieder, wie man sie in der Protestliedbewegung Chiles in den sechziger und siebziger Jahren vorfindet, jedoch wurden in den *payas* Gefühle und Einstellungen der Zuhörerschaft transportiert. Ein *payador* tritt nicht nur für das Publikum auf, sondern singt stellvertretend für dieses, welches sich mit ihm und seinen Liedern

¹³⁶ Jara, Joan 2000, S.43

¹³⁷ vgl. ebd.

¹³⁸ vgl. Braun 2010, S.57

¹³⁹ vgl. dazu AGENPOCH, Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile

<http://www.payadoreschilenos.cl/> [Zugriff: 09.03.2016]

¹⁴⁰ ENGELBERT, Manfred. 1978. *Violeta Parra, Lieder aus Chile*. Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert, S.14

¹⁴¹ Astorgo Arrendondo 2007, S.56-64 [Online]

¹⁴² vgl. Schreiner 1982, S.82

¹⁴³ vgl. ebd.

identifiziert und in ihnen Zuflucht, Trost, Identität und Zuspruch findet. „Diese Beziehung zwischen dem Volkssänger und seinem Publikum zeigt sich über Jahrhunderte hinweg“¹⁴⁴ bis hin zu sozialkritischen Liederbewegung wie der *Nueva Canción Chilena*.

3.4 Schein- und Neofolklore

Dieses Kapitel versucht darzustellen, dass authentische Folklore in den urbanen Zentren Chiles lange Zeit nicht vorzufinden war, sondern ihr eine Musik vorausging, die das Landleben romantisierte. Anhand der Scheinfolklore lassen sich die Machtverhältnisse im Land nachzeichnen. Die Neofolklore vermochte es schließlich, einen Beitrag zu leisten, dass die sozialkritischen Texte der Liedermacher/innen der sechziger und siebziger Jahre gehört und geschätzt wurden.

3.4.1 Die idyllische und bunte Welt der Scheinfolklore als Spiegel der Macht

Ab den 1940er Jahren erfreute sich in den urbanen Zentren Chiles eine Musik, die sehr stark das Landleben romantisierte und einen idealisierten Blick auf das ungerechte Verhältnis zwischen den bourgeoisen *patrones* und den mittellosen *inquilinos* warf, großer Beliebtheit.¹⁴⁵ Die vierziger Jahre waren die Zeit vor der „musikalischen Invasion“¹⁴⁶ aus den Vereinigten Staaten und im Radio lief die Musik von Interpreten/-innen, „die Boleros, Mambos, Tangos, peruanische Walzer und mexikanische Corridos“¹⁴⁷ spielten. Der deutsche Romanist Manfred Engelbert prägte für diese Art von Musik den Begriff „Scheinfolklore“, welche er zynisch als eine Musik, die „großsporig (sic!) und breitrempig von Liebe und Harmonie trällert“¹⁴⁸ bezeichnete. Die Musiker/innen kreierten darin eine idyllische Welt, in der es keine Armut, Abhängigkeit oder Ausnutzung der mittellosen Bauernschaft durch Großgrundbesitzer/innen zu geben schien.¹⁴⁹ Dieses Bild verstärkten manche Gruppen durch ihre fröhlich inszenierten Auftritte.¹⁵⁰ Zwei sehr bekannte Bands waren *Los Cuatro Huasos* und *Los Huasos*

¹⁴⁴ Schreiner 1982, S.84

¹⁴⁵ Vgl. MORRIS, Nancy. o.J. New Song in Chile: Half a Century of Musical Activism, in Vila, Pablo (Hrsg.) 2014: *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina*. Plymouth: Lexington Books, S.20

¹⁴⁶ Jara, Joan 2000, S.52

¹⁴⁷ ebd.

¹⁴⁸ Engelbert 1978, S.13

¹⁴⁹ vgl. SAÉZ, Fernando. 1999. *La vida intranquila, Violeta Parra, biografía esencial*. Santa Isabel: Editorial Sudamericana, S.48f

¹⁵⁰ vgl. dazu Saéz 1999, S.49.: Die Männer trugen auffällige Kombinationen von sauberen und gebügelten Bolerojäckchen und *sombreros*, die laut Patricio Manns stark an die prächtigen Trachten andalusischer Männer erinnerten; dazu enganliegende Hosen, Absatzschuhe, Schärpe und einen kurzen farbenprächtigen Poncho. Die Frauen waren stark geschminkt und ihre Haare waren zu aufwendigen Frisuren hochgesteckt. Sie trugen enganliegende Blusen und saubere, bunte Röcke mit enger Taille. So verkleidet gab es dann oft Szenen, in denen die Männer, die wie stattliche *patrones* aussahen, von kleinen, hübsch zurechtgemachten Mädchen umtanzt wurden. Violeta Parra nennt unter anderem als Beispiel für typische Scheinfolkloregruppen mit stark inszenierten Auftritten die *Los Baqueanos*. vgl. dazu EPPEL, Juan Armando. 2012. *Entre mar y cordillera*,

Quincheros – Namen, die an das *hacienda*-System erinnern: *Huaso* verkörpert einen Farmarbeiter oder eine einfache Person vom Land.¹⁵¹

Durch die Medien wurde die Ausübung und Verbreitung von Musik grundsätzlich zwar gewährleistet, gleichzeitig jedoch achtete die städtische Führungsschicht darauf, „auch weiterhin die Kontrolle im wirtschaftlichen und politischen Bereich der neuen Musik“¹⁵² behalten zu können. „Die politische Führung übte Kontrolle auf die Organisationsformen der Musiker und Interpreten in den Stadtrandbezirken aus, reglementierte das Maß der inhaltlichen Freiheit und nutzte über die bourgeoisen Musiker die Populärmusik zur Propagierung ihrer jeweiligen Ziele.“¹⁵³

3.4.2 Von der Neofolklore zur *Nueva Canción Chilena*

Ab den frühen sechziger Jahren führte die politische Mobilisierung im Volk zu einem zunehmend politischen Bewusstsein in ganz Lateinamerika.¹⁵⁴ Dieser Wandel war auch in der *música popular* spürbar.¹⁵⁵ Viele Musiker/innen begannen, die gesamte Inszenierung der Scheinfolklore kritisch zu betrachten. Man wandte sich ab von allzu idyllischen Bildern und hin zu realistischeren Vorstellungen. Die Musiker/innen verspürten den Wunsch, die Distanz zu den Ursprüngen der Folklore zu überwinden. Ihre Adaptionen der traditionellen Musik reflektieren ihre politischen Sympathien.¹⁵⁶ So entstand Anfang der sechziger Jahre in den urbanen und bürgerlichen Zentren Chiles die Musik der so genannten „Neofolklore“. Bei der Neofolklore handelt es sich um eine Version der traditionellen Folkloremusik, die sich sehr bemühte, sich dem „ancho consumo popular“¹⁵⁷ anzupassen und deswegen kommerziellen Charakter hatte. Diese Künstler/innen erlangten zwar viel kommerziellen Erfolg, der jedoch nur von kurzer Dauer war. „Victor, Angel¹⁵⁸ und Patricio¹⁵⁹ waren sich einig, daß der Niedergang des kommerziellen Booms die echte Folklore nicht im geringsten betreffe, denn es sei nicht das Ziel der mit ihr befaßten Künstler, in die Hitparaden zu kommen.“¹⁶⁰ 1967 hebt Víctor Jara selbst in einem Interview hervor, dass der kurzweilige Erfolg der Neofolklore dazu beitrug, dass die traditionelle Folklore einen Aufschwung erlebte und schließlich

conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena. Concepción: Literatura Americana Reunida, S.47

¹⁵¹ vgl. Morris o.J., S.20

¹⁵² Schreiner 1982, S.24

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ siehe dazu Kapitel 2.4

¹⁵⁵ vgl. Morris o.J., S.20

¹⁵⁶ vgl. ebd.

¹⁵⁷ Manns 1977, S.45

¹⁵⁸ Angel Parra, Sohn von Violeta Parra und Mitgründer des Folklore-Kulturzentrums *Peña de los Parra*. Siehe dazu Kapitel 5.5.2

¹⁵⁹ Patricio Manns, Folkloremusiker und Freund Violeta Parras

¹⁶⁰ Jara, Joan 2000, S.122

innerhalb der Protestliedbewegung ein großes Publikum erreichen konnte.¹⁶¹ Dennoch erfuhr die kommerzielle Neofolklore in Víctor Jaras Augen keine über den bloßen Beitrag zur Wiederbelebung der Folklore hinausgehende Wertschätzung: Die Neofolkloristen/-innen bezeichnete er als Produzenten/-innen von „Seifenblasen“¹⁶² und „buntschillernden Phantasien“¹⁶³, die Neofolklore als „Beispiel für die Überfremdung [der chilenischen] Kultur“¹⁶⁴.

Diese Entwicklungen verdeutlichen, dass sich die traditionelle *música folclórica* nur langsam aus ihrer Isolation befreien konnte. Im Laufe des 20. Jahrhunderts durchlebte sie in Chile mehrere Stadien bis sie sich schließlich aus der Neofolklore heraus zur *Nueva Canción Chilena* entwickelte. Dass der *música folclórica* für die Protestliedbewegung eine so wichtige Rolle zukam, ist der Folklorekünstlerin Violeta Parra zu verdanken. Sie war es schlussendlich, die gegenüber der Neofolklore den nächsten Schritt setzte, indem sie beispielsweise den Einsatz von indigenen Musikinstrumenten wieder salonfähig machte. Warum Violeta Parra für die gesamte Tradition der Folklore Chiles (und über die Ländergrenzen hinaus) eine wichtige Rolle spielt, wird im folgenden Exkurs anhand eines kurzen Porträts der Sängerin verdeutlicht.

¹⁶¹ Vgl. Jara, Víctor (1967) zitiert nach ALBA, Felipe. 1967. (Interview). La entrevista de la semana. Las opiniones directas de Víctor Jara. Es un pecado dogmatizar sobre el Folklore, in *El Siglo* (24.09.1967) <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019017.pdf> [Zugriff: 22.03.2016]

¹⁶² Jara, Víctor 1972 übersetzt und zitiert nach DOBENECKER, Christel / SCHATTENBERG, Gerda o.J. Die revolutionäre Gitarre, in Rincón, Carlos et al. (Hrsg.) 1975: *Gitarre des dämmernden Morgens. Das Neue Chilenische Lied*. Berlin: Aufbau-Verlag, S.144

¹⁶³ ebd.

¹⁶⁴ ebd.

4 Exkurs: Violeta Parra – ein Porträt

4.1 Eine einflussreiche Folklorekünstlerin

Die Bewegung der Protestlieder im Chile der 1960er und 70er Jahre in deren Bedeutung und Entwicklung zu erfassen, ist ohne eine Erwähnung Violeta Parras (1917-1967), eine der einflussreichsten und authentischsten Folklorekünstler/innen Lateinamerikas, nicht möglich. Erst durch die Auseinandersetzung mit ihrer Person und Arbeit wird deutlich, dass die *música folclórica* über die Schein- und Neofolklore hinaus einer Wiederbelebung und neuer Wertschätzung bedurfte, bevor sie wieder als so kraftvoll, identitätsstiftend und einflussreich wahrgenommen wurde, sodass sie als Werkzeug des Protestes Verwendung finden konnte.

Ihre Arbeit konservierte nicht nur eine Musikkultur, die im Begriff war verloren zu gehen, da sie durch ausländische Einflüsse immer mehr verfälscht wurde, sondern führte unter der Bevölkerung Chiles auch zu einer Wiedererstarkung des Bewusstseins für Herkunft und Identität. Indem sie indigene Musikformen und Instrumente in ihrer Arbeit verwendete, protestierte sie gegen den starken Kulturimperialismus, der in Lateinamerika vor allem von den USA ausging und belebte damit gleichzeitig das in ihren Augen verloren gegangene kulturelle Erbe Chiles wieder.¹⁶⁵ Zu Lebzeiten erfuhr die Künstlerin für ihr Werk wenig Anerkennung.¹⁶⁶ Heute ist Violeta Parra nicht nur eine Symbolfigur Chiles, sondern für ihren Beitrag zur Folklore auch in zahlreichen anderen Ländern Lateinamerikas bekannt.¹⁶⁷

4.2 Violeta Parras große Leistung der *Recopilación*

Um lokale kulturelle Eigenheiten und vorhandene Folklore sammeln und folglich dokumentieren zu können, bereiste sie ganz Chile. Neben Liedtexten und -melodien, stieß sie auf Instrumente und lernte neue Handarbeitstechniken kennen. Bis dahin waren typische chilenische Folkloreinstrumente schon fast in Vergessenheit geraten, weil sie von spanischen Einwanderern/-innen als minderwertig angesehen und deswegen mit der Zeit ausgemerzt wurden.¹⁶⁸ Parra verlieh traditionellen Instrumenten wie der *Quena*, dem *Siku*, der *Bomba* oder dem *Charango* wieder eine neue Bedeutung.¹⁶⁹ Man geht davon aus, dass sie im

¹⁶⁵ vgl. Miller 2009, S. 9f.

¹⁶⁶ „Ahora que mi madre está muerta, todos reconocen su valor.“ Parra, Ángel zitiert nach Saéz 1999, S.13

¹⁶⁷ vgl. ebd. S.28f.

¹⁶⁸ vgl. Engelbert 1978, S.32f

¹⁶⁹ Bei der *Quena* und dem *Siku* handelt es sich um Flötenformen, bei der *Bomba* um eine Form der Trommel und das *Charango* wird zu den Saiteninstrumenten gezählt und sieht einer Gitarre ähnlich.

Für ausführlichere Informationen zu den genannten Instrumenten vgl. SCHECHTER, John M. 2009. Latin America/Ecuador, in Titon, Jeff Todd (Hrsg.): *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples*. New York: Schirmer Books, S.453-459

Gespräch und im gemeinsamen Musizieren hunderte von indigenen Musikstücken zusammenzutragen vermochte.¹⁷⁰ Auf ihren „Sammelreisen“ blieb sie ihrem Zuhause oft wochenlang fern.¹⁷¹ Alle Wörter und Töne zu sammeln und in ihrer Eigenart festzuhalten, war eine enorme und zugleich minuziöse Arbeit, deren Erhalt von unschätzbarem Wert ist. Dass die Dokumentation so mühevoll war, liegt an der mündlichen Überlieferung der Lieder: „Es gibt einige Sänger, die kein Gedächtnis haben. Sie geben mir die Texte stückweise. Dann warte ich geduldig bis ein anderer Sänger sie mir vorsingt, und rekonstruiere dann das Lied. Mit der Musik ist es anders, die Melodie singen sie dir immer gleich richtig.“¹⁷² So konnten erstmals viele Lieder, die viele Generationen überdauerten, ohne jemals verschriftlich worden zu sein, festgehalten werden.¹⁷³ Die Lieder, Texte, Rhythmen und Klänge schrieb Violeta Parra nieder, wozu sie Protokolle anfertigte, aus denen ersichtlich wird, welchem Kontext die Liedformen zuzuordnen sind. Außerdem führte sie Buch über Traditionen, Bräuche, Essen, Getränke und Kleidung.¹⁷⁴ In den Augen der Künstlerin wird die Sammelarbeit selbst noch um den essentiellen Aspekt des Austauschs, des Vereinens und der Kommunikation der Menschen innerhalb Chiles ergänzt:

„Mi trabajo consiste en recoger las canciones de mi país y mostrarles lejos del lugar en que han sido encontradas. Así, las canciones que recojo en el sur, en el centro, en Isla de Pascua, son aquellas que quiero que se conozcan en la puna tarapaqueña¹⁷⁵, y las de la puna son las que creo deben resonar aquí. Es una de las tantas formas que existen para ir uniendo este país tan largo, uniéndolo por dentro, por el sonido de la música.“¹⁷⁶

Ihre Arbeit der *recopilación* wurde bisweilen vor allem von akademischer Seite aus wenig geschätzt, da ihr Vorgehen als zu unwissenschaftlich empfunden wurde, da sie sich lediglich mit Gitarre und Schreibblock ausgerüstet in die Feldforschung aufmachte. Dennoch war sie es, die den traditionellen Musiker/innen ein Gesicht gab und die marginalisierten Formen der Volksmusik aus ihrer Anonymität und Bedeutungslosigkeit holte.^{177,178}

Bei der *Quena* und dem *Siku* handelt es sich um Flötenformen, bei der *Bomba* um eine Form der Trommel und das *Charango* wird zu den Saiteninstrumenten gezählt und sieht einer Gitarre ähnlich.

¹⁷⁰ vgl. Fundación Violeta Parra. <http://www.fundacionvioletaparra.org> [Zugriff: 11.05.2016]

¹⁷¹ vgl. PELLEGRINO, Guillermo. 2002. *Las cuerdas vivas de América*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S.131

¹⁷² Parra, Violeta zitiert nach RINCÓN, Carlos (Hrsg.) 1978. *Cantaré, Songs aus Lateinamerika*. Berlin: Neues Leben, S.91

¹⁷³ vgl. Pellegrino 2002, S.130

¹⁷⁴ Sáez 1999, S.60f.

¹⁷⁵ Hochebene in den Anden

¹⁷⁶ Parra, Violeta zitiert nach Manns, Patricio. 1977. *Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Júcar, S.96f.

¹⁷⁷ vgl. Eppele 2012, S.35f

¹⁷⁸ Allerdings kann nicht unerwähnt bleiben, dass es bereits vor ihr Bestrebungen gab, die chilenische Folklore zu verschriftlichen, zu dokumentieren und nach Liedformen einzuordnen, um sie so auf systematische Art und Weise zu sichern. So beschäftigte sich bereits Margot Loyola mit dieser Aufgabe. Vgl. Engelbert 1978, S.22

4.3 Verbreitung und Wiederbelebung der Folklore

Violeta Parra nutzte das Medium Radio für ihre Zwecke. Es ermöglichte ihr im Rahmen von Sonderprogrammen bei alternativeren Radiosendern der Bevölkerung erstmals Folklore in ihrer authentischen Form als chilenisches Kulturgut zugänglicher zu machen.¹⁷⁹ Daneben war sie viel in der *Peña de los Parra* und anderen kleinen, inoffiziellen (Kultur-)Cafés tätig. Eine besondere Herzensangelegenheit war ihr das Zirkuszelt *La Carpa de La Reina*, wo sie eine „universidad popular del folklore“¹⁸⁰ zu etablieren suchte. Aufgrund mangelnder finanzieller Mittel und der relativen Abgeschlossenheit der Lokalität hatte das Projekt längst nicht den erhofften Erfolg.¹⁸¹ Neben der Revitalisierung von indigenen Musikinstrumenten bemühte Parra sich sehr um das traditionelle Kunsthandwerk. In Paris hatte sie 1964 die Ehre, in Louvres *Musée des Arts Decoratifs* eine Ausstellung mit zahlreichen Folkloreartikeln auszurichten.¹⁸²

Für ihr Engagement erhielt sie 1954 den *Premio Caupolicán* in der Kategorie „Bester Folklorekünstler des Jahres“.

Violeta Parra wird eine besondere Funktion zugesprochen. Sie setzte die Tradition der zumeist anonymen *payadores* fort, gab ihrer Musik aber ein Gesicht, kombinierte sie mit sozialkritischen Elementen und schuf damit ein Bindeglied zu der neuen Generation der Künstler/innen der *Nueva Canción Chilena*.¹⁸³ Durch das Aufnehmen der Tradition der *payadores* und der Musikfolklore im Allgemeinen pflegte Violeta Parra eine simpel gehaltene vokalische Liedproduktion, die den Sänger/innen des ruralen Chile naheifert und Inhalte thematisiert, die sozialkritisch aufgeladen sind.¹⁸⁴ Mit ihrer Autobiographie *décimas-*

Besonders erwähnenswert sind allerdings die Bemühungen Rudolfo Lenz': Im Jahr 1909 gründete er die *Sociedad Folclórica*. Damit war er der erste, der die chilenische Folklore studieren wollte. Seine Forschungen stützten sich auf das Material der unter Kapitel 3.3.1 genannten *payadores*. Rodolfo Lenz war weniger an der Musik interessiert, als an den Texten an sich. Vgl. Saéz 1999, S.55)

Während Violeta Parra auf beeindruckende, wenngleich unwissenschaftlicher Basis Folklore sammelte, widmete sich in den 1940er Jahren Carlos Isamitt mit Hilfe des Institutes für *Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile* einer großangelegten, erstmals wissenschaftlich gestützten, Forschungs- und Sammelarbeit nach chilenischen Volksliedern. Im Zuge dessen nahm er zahlreiche Langspieler auf und stellte somit sicher, dass die authentische chilenische Volksmusik bekannter wurde. Vgl. Saéz 1999, S.57

¹⁷⁹ Violeta Parra klärte über typische folkloristische Bräuche wie bäuerliche Traditionen, Feste oder Traditionslieder auf; für mehr Informationen vgl. dazu Saéz 1999, S.67

¹⁸⁰ Engelbert 1978, S.25

¹⁸¹ vgl. ebd., S.25f.

¹⁸² Ein kurzes Video berichtet mit Originalbildern zur Ausstellung: Sie stellte Bilder, Skulpturen und rund zweiundzwanzig Wandteppiche aus, deren Motive von Geschichten, Mythen oder anderen traditionellen Themen der Landbevölkerung Chiles erzählen und Natursymbolik enthalten; Siehe: *Violeta Parra Louvre. Paris, 1964* https://www.youtube.com/watch?v=bLm2a_PIWGw [Zugriff: 08.05.2016]

¹⁸³ vgl. Manns 1977, S.55

¹⁸⁴ z.B. Parra, Violeta „La carta.“ *Antología*. Warner Music Chile, 1999. LP

Sie singt darin u.a. über Korruption, Diskriminierung und soziale Ungleichheit und wird von einer Gitarre begleitet, ihre Stimme ist sehr stark und ihre Klangfarbe oft mitreißend, als ob sie zu einer größeren Gruppe von Leuten spräche.

*autobiografía en versos*¹⁸⁵ greift Violeta Parra bewusst sowohl stilistische als auch inhaltliche Elemente der *payadores* auf. Dies illustriert, dass Violeta Parra als Brücke zwischen zwei Welten fungiert: Sie übernimmt alte Formen, belebt sie wieder und schafft die Basis dafür, dass sich die Folklore in der Bewegung der *Nueva Canción Chilena* weiterentwickeln kann.¹⁸⁶

Die Folklore erfüllt bei Violeta Parra zwei wichtige gesellschaftspolitische Rollen:

„Zum einen, um eine bedrohte Tradition zu retten - das Land ist eben nicht in der harmonischen Ordnung, von der die Pseudo-Folklore und konservative Politiker schwärmen; zum anderen, um den unterdrückten Teilen des Volkes - auch gegen deren entfremdeten Willen - die eigenen schöpferischen Kräfte zu verdeutlichen.“¹⁸⁷

Aus dem folgenden Zitat Víctor Jaras wird ersichtlich, wie viel Einfluss Violeta Parras Werk auf den Musiker und die chilenische Liedbewegung insgesamt hatte:

„[D]ie Lieder Violeta Parras [...] schlugen eine Bresche, die in unserem Chile neue Möglichkeiten eröffneten; sie ebneten einen Weg mit Perspektiven, die so ungewöhnlich waren, so wunderbar vom poetischen und vom musikalischen Standpunkt aus, daß wir, eine Reihe von jungen Interpreten und Komponisten, die Fahne Violeta Parras aufnahmen, um sie weiterzutragen [...].“¹⁸⁸

¹⁸⁵ PARRA, Violeta. 1976. *Décimas, Autobiografía en versos*. o.O.: Pomaire

¹⁸⁶ vgl. Manns 1977, S.54

¹⁸⁷ Engelbert 1978, S.27

¹⁸⁸ Jara, Víctor zitiert nach CABEZAS, Miguel. 1979. Der Künstler als Revolutionär. Ein Gespräch mit Víctor Jara. (Aus dem Spanischen von Halfmann, Ulrich), in *Sinn und Form*, 1979, Heft 6, November/Dezember. <http://www.planetlyrik.de/victor-jara-poesiealbum-183/2013/09/> [Zugriff: 26.04.2016]

5 *Canción Nueva* in Lateinamerika

Protestlieder waren in vielen Ländern Lateinamerikas wie Kuba, Argentinien, Mexiko und vor allem Chile während der fünfziger bis siebziger Jahre ein kraftvolles Mittel, um politische Botschaften und ideologische Vorstellungen zu artikulieren. Die Musiker/innen der *canción protesta* machten durch ihre Texte und ihre volksnahe Musik vor allem auf die vorherrschenden sozialen Ungerechtigkeiten aufmerksam. Deshalb wurden die Künstler/innen bald zu Stellvertretern des unterdrückten Proletariats. Die *canciones protestas* stehen in Lateinamerika in der Musik *de tradición oral* und entfalten dabei ihre identitätsstiftende Kraft.

Die Bewegung der *canción protesta* in Lateinamerika wird unter dem Titel *Nueva Canción* (oder Ableitungen davon) zusammengefasst. Man betitelte dieses *movimiento* aus zwei Gründen als „Neues Lied“. Erstens, weil die *canción folclórica* als politische Bewegung eine Wiederbelebung erfuhr. Deswegen stellte man der lateinamerikanischen *canción protesta* den Terminus *canción popular* als Synonym zur Seite. Dies bringt zweierlei zum Ausdruck: Einerseits unterstreicht es den volksnahen und dem *pueblo* verbundenen Charakter der *canción protesta*.¹⁸⁹ Andererseits weist es darauf hin, dass die zur *canción popular* zählende Folkloremusik seit langem als Medium des sozialen Protestes dient, wie bereits in Kapitel 1.3.2 bei den Ausführungen zu Sokolov und Carvalho-Neto dargestellt worden ist.

Zweitens, weil die politisch engagierten Musiker/innen Chiles die Folklore meistens nicht mehr in ihrer ursprünglichsten Form spielten, sondern sich die Einflüsse von außen auch in der Protestliedbewegung niederschlugen.

„The music of *nueva canción* has a seemingly simple song structure consisting of verses and chorus, but varies widely because its contemporary singer/composers borrow from a variety of traditions in Latin America [...]. Traditional "folk" styles of music, instruments, and costumes of these different cultures are combined and blended to provide a contemporary sound [...]"¹⁹⁰

¹⁸⁹ Weitere Begriffe, die synonymische Verwendung finden und gleichzeitig den besonderen Charakter der *canción protesta* beschreiben, sind: „canción revolucionaria“ vgl. dazu VELASCO, Fabiola. 2007. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición, in *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 2007 Januar-Juni, Nr.23, S.147 <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> [Zugriff: 19.05.2016];

weitere Synonyme sind: „canción política“, „canción testimonial“, „canción comprometida“ vgl. VELA DELFA, Cristina. 2014. Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social, in *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 2014, Nr.16, S.72 <http://www.ogigia.es/index.php/ogigia/article/view/7/7> [Zugriff: 19.05.2016]

¹⁹⁰ TUMAS-SERNA, Jane. 1992. The "Nueva Canción" Movement and Its Mass-Mediated Performance Context, in *Latin America Music Review*, 1992 Bd.13, Nr.2, S. 143 <http://www.jstor.org/stable/948080> [Zugriff: 26.01.2016]

5.1 Wirkungsweise von Protestliedern

„Als Instrumente radikaler Propaganda oder als Vermittler subtiler Sozialkritik“¹⁹¹ tragen Protestlieder dazu bei, „ungehörte Stimmen hörbar zu machen und kollektive Identitäten marginalisierter Minderheiten zu stärken“¹⁹².

Mehrere Faktoren helfen, dass politische Lieder eine große Wirkung entfalten können. Zum einen sind dies ihre eingängigen Texte, die subtile, aber ebenso klar formulierte Sozialkritik enthalten können. Zum anderen tragen ihre äußere Gestaltung wie die Musik selbst und die Art des Vortrages, die Performanz, dazu bei, dass „politische Lieder zu einem kraftvollen, kulturellen (und kulturspezifischem) Medium“¹⁹³ werden. Das Publikum wird idealerweise „zum Amplifikator und Medium. [Es] trägt die Verse weiter und sieht sich auch in der Lage, ohne Unterstützung des Urhebers die Protestgesänge selbständig anzustimmen.“¹⁹⁴

Ein Lied, insbesondere ein Protestlied, ist dazu gemacht, vor einem Publikum vorgetragen zu werden, das „gleichzeitig rezipiert“¹⁹⁵, weil es im Kollektiv zuhört. „[E]s una función unificante e integrante por la cual los individuos se sienten incorporados en una entidad mayor.“¹⁹⁶ Die Zuhörer/innen nehmen aktiv teil. Auf diese Weise schafft vor allem die Live-Performanz¹⁹⁷ den „Rahmen für einen emotionalen Austausch sowohl zwischen dem Publikum und dem Interpreten als auch zwischen den Zuhörern.“¹⁹⁸ „Canta el cantor; quien le esucha se siente movido a unir su voz a la suya.“¹⁹⁹ Eine *canción protesta* hat die Fähigkeit ein gemeinsames Erlebnis und eine „actividad compartida“²⁰⁰ zu kreieren.

Viele Protestlieder verwenden den Topos der dritten Person Plural, „wir“ und „uns“, um eine solidarisierende und appellierende Wirkung zu erzielen und die Hörer/innen miteinzubeziehen. Andere bevorzugen die erste und zweite Person Singular („ich“, „du“), um

¹⁹¹ BUTLER, Martin / POINTNER, Frank Erik (Hrsg.) 2007a. „*Da habt ihr es, das Argument der Straße*“: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, Vorwort S. VII

¹⁹² ebd.

¹⁹³ ebd.

¹⁹⁴ WITTHAUS, Jan-Henrik. 2007. Kunst und Revolution. Víctor Jara, in: Butler, Martin / Pointner, Frank Erik (Hrsg.): „*Da habt ihr es, das Argument der Straße*“: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S.105

¹⁹⁵ Butler/Pointner, 2007a, S.9

¹⁹⁶ PRING-MILL, Robert. 1983. *Cantas. Cante. Cantemos: Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad*. o.O., S.324 [Online]

¹⁹⁷ Selbst wenn die Lieder nicht *live*, „sondern in konservierter Form vom Tonträger konsumiert werden“, erreichen die Zuhörer/innen mehr als nur die verbalen Texte, weil die Art des Singens, die instrumentale Untermalung, die Intonation in der Stimme des Singenden, der Rhythmus usw. die Rezeption des Liedes mitbestimmen. Vgl. Butler/Pointner 2007b, S.2

¹⁹⁸ Butler/Pointner 2007b, S.9

¹⁹⁹ Pring-Mill 1983, S.321 [Online]

²⁰⁰ ebd., S.322

eine Hörerschaft direkt anzusprechen.²⁰¹ Oft verschmelzen sie zu einem diskursiven „wir“.²⁰² Referenzpunkt bildet dabei dann oft eine dritte Person, die mit der unterdrückenden Kraft identifizierbar ist.²⁰³ Das Zusammenwirken dieser Faktoren bildet eine soziale Interaktion und kreiert eine gemeinsame Ideologie.²⁰⁴ Denn das „uns“ oder das „wir“ versteht sich als Stimme des Protestes gegen eine unterdrückende Instanz.²⁰⁵ Die kollektive Identität der Gruppe wird dabei gestärkt.

Die Hymne der chilenischen *Unidad Popular, Venceremos*²⁰⁶, ist für die Verwendung des Topos der ersten Person Plural, um eine solidarisierende Wirkung zu erzeugen ein eindruckliches Beispiel.

<i>Venceremos, venceremos,</i>	<i>Campesinos, soldados, mineros,</i>
<i>mil cadenas habrá que romper,</i>	<i>la mujer de la patria también,</i>
<i>venceremos, venceremos,</i>	<i>estudiantes²⁰⁷, empleados y obreros,</i>
<i>la miseria sabremos vencer.</i>	<i>cumpliremos con nuestro deber.</i>

Die beiden angeführten Quartette sprechen das Volk nicht nur durch die Verwendung der ersten Person Plural an, sondern auch in direkter Weise durch die Aufzählung von Personengruppen, die sich allesamt auf das einfache, arbeitende Volk beziehen.

Für die Protestsänger/innen Lateinamerikas war typisch, dass sie oft selbst aus ähnlichen Verhältnissen wie die der in ihren Liedern genannten Personengruppen stammten und sich somit stark mit ihnen identifizierten. Die Sänger/innen wurden durch das Publikum zu einem Kollektivsymbol funktionalisiert. Bei Protestsänger/innen wie Víctor Jara kommt es gelegentlich zu einer „Ikonisierung“²⁰⁸, weil diese zusätzlich als „Vertreter der ‚richtigen‘ politischen Überzeugung stilisiert wurden“²⁰⁹ und „über ihren Tod hinaus rezipiert werden“²¹⁰.

²⁰¹ Für mehr Informationen bzgl. der zahlreichen Funktionen und Feinheiten in der Verwendung der ersten Person Singular, der zweiten Person Singular, der ersten Person Plural, sowie der dritten Person Plural im Rahmen der *Nueva Canción* vgl. dazu Braun 2010, S.65-66

²⁰² Vela Delfa 2014, S.75 [Online]

²⁰³ vgl. ebd., S.72

²⁰⁴ vgl. ebd., S.73

²⁰⁵ vgl. ebd., S.76

²⁰⁶ Inti-Illimani. „Venceremos.“ *Canto al Programa*. DICAP, 1970. LP (Text: Claudio Iturra, Musik: Sergio Ortega)

²⁰⁷ Die Erwähnung der *estudiantes* zwischen den anderen, einfachen Berufsgruppen beweist, wie eng die Zusammenarbeit zwischen den Gewerkschaften und den Studierenden in den siebziger Jahren in Chile war. Siehe dazu Kapitel 2.4

²⁰⁸ Butler/Pointner 2007b, S.11

²⁰⁹ ebd.

²¹⁰ ebd.

5.2 *Nueva Canción Chilena*

Die Bewegung der *Nueva Canción* gilt in Chile gemeinhin als „fenómeno enorme [...] y cultural más importante“²¹¹. Sie bildet den Rahmen und das Arbeitsumfeld der politisch engagierten Künstler/innen der sechziger und siebziger Jahre. Die *Nueva Canción Chilena* ging als Unterstützerin der *Unidad Popular* in die Geschichte ein. Ihre wichtigsten Momente sind die *cultura popular* im Allgemeinen, die Folklore im Speziellen und der damit einhergehende identitätsstiftende Charakter. Víctor Jara ist der einflussreichste Vertreter der *Nueva Canción Chilena* und gilt aufgrund seiner großen Wertschätzung der Folklore als Erbe Violeta Parras, die durch ihren wichtigen Beitrag zur Wiederbelebung der chilenischen Folklore neben der Neofolklore als Vorläuferin der *Nueva Canción Chilena* verstanden wird. Wie in Kapitel 3.3.1.2 erklärt wurde, fungierten die umherziehenden *payadores* als Vermittler von Botschaften und die Zuhörerschaft identifizierte sich mit ihren Inhalten.

Die wichtigsten Vertreter/innen sind neben Víctor Jara die *conjuntos Cuncumén, Inti-Illimani* und *Quilapayún* beziehungsweise die *cantautores* Osvaldo Rodríguez, Isabel und Ángel Parra.

5.2.1 Musikalische Gestaltung der Folklore

Die chilenische Protestliedbewegung war kein organisiertes *movimiento*, sondern wurde auf nicht intendierte Weise zu einem einflussreichen Moment in der Geschichte Chiles.²¹² Ihre musikalischen Elemente waren zahlreich und es handelt sich keinesfalls um eine homogene musikalische Stilrichtung.²¹³ Mit Francisco J. Aguirre Gonzalez übereinstimmend, hatte sie einen vielfältigen folkloristischen Kern.²¹⁴ Eine typische Charakteristik für die Sänger/innen der *Nueva Canción* „is the use of a simple, untrained vocal production. The reason being that the music was meant to represent the *pueblo*, or the „real“ people of rural and urban Chile.“²¹⁵ Außerdem erfuhren die einheimischen Instrumente eine wichtige Symbolwirkung. Ihre Verwendung verleihen der *Nueva Canción* ihre musikalischen „señas de identidad“²¹⁶. Weil die Musikinstrumente einen immer stärkeren politischen Charakter erhielten, wurden sie unter Pinochet verboten.²¹⁷

²¹¹ VERGARA C., Víctor. 2012. *La Nueva Canción Chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973*. (Diplomarb.) Universidad del Bío-Bío, Chile, S.6
http://cybertesis.ubiobio.cl/tesis/2012/vergara_v/doc/vergara_v.pdf [Zugriff: 20.05.2016]

²¹² vgl. Rincón 1975, S.179

²¹³ ebd.

²¹⁴ vgl. AGUIRRE GONZALEZ, Francisco J. 1976. Significado literario y alcance político de la Nueva Canción Chilena, in *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, 1977, Oktober, Bd. 328, S.5

²¹⁵ Miller 2009, S.115f.

²¹⁶ Braun 2010, S.61

²¹⁷ vgl. ebd. 2010, S.61

Die ersten Musiker/innen, die sich für eine anhaltende Stärkung der chilenischen Folklore stark machten, waren die Kinder Violeta Parras, Isabel und Ángel, und Víctor Jara.

5.2.2 *Peña de los Parra*

1965 gründete das Geschwisterpaar Parra die berühmte *Peña de los Parra* in der *Calle Carmen* in der Hauptstadt Santiago de Chile. Die *peña* war eine Art „folk music club and gallery/atelier of popular music“²¹⁸, wo vor allem Menschen mit linksgerichteten Ansichten zusammen kamen. Hier fand durch gemeinsame Bemühungen die Metamorphose der Neofolklore in die chilenische Folklore, die in der *Nueva Canción Chilena* gipfelte, statt.²¹⁹ An diesem Ort trafen sich Musiker/innen aus Ländern wie Brasilien, Uruguay oder Argentinien, um Volkslieder auszutauschen und sich gegenseitig zu inspirieren.²²⁰ Die *Peña de los Parra* konnte einen Beitrag dazu leisten, dass die authentische Folkloremusik aus ihrer Isolation in den ruralen Gebieten Chiles enthoben wurde.

Die „Künstlerkooperative“²²¹ der *peña* wies allerdings ein eingeschränktes Wirkungspotenzial auf, weil das Musizieren und die Kunst in einer Art Vakuum produziert wurden. Die *peña* selbst hatte nicht viel mit der Außenwelt zu tun, wie Joan Jara kritisch anmerkt. „Sie hatte keine Verbindungen zur Arbeiterbewegung oder überhaupt zur Arbeiterklasse [...]. Sie war und blieb ein Forschungslabor mit einem kleinen, eher elitären Publikum.“²²² Die wenigsten Musiker/innen hatten wie Víctor Jara oder die Familie Parra Forschungsreisen in die ländlichen Regionen unternommen. Die Kooperative mag ihre große Bedeutung darin liegen haben, dass eine musikalische Bewegung, „die sich bewußt auf lateinamerikanische Tradition berief“²²³, auf fruchtbaren Boden fiel. Wenige Jahre nach der Eröffnung der *Peña de los Parra*, hatten sich in Santiago de Chile ähnliche Lokale etabliert.²²⁴

Für Víctor Jara war die fünfjährige²²⁵ Beteiligung in der *peña* für seine Entwicklung als Musiker bedeutsam: „Mi actividad en la Peña hace que me sienta apoyado... me ha dado alas. Aparte de que me ha dado la oportunidad de mantenerme vivo como compositor.“²²⁶

²¹⁸ WRIGHT, Carolyne. 1992. The Peña de los Parra: The Power of Song, in: *The Iowa Review*, 1992, Bd.22, Nr.1, S. 46 [Stand: 28.10.2015] <http://www.jstor.org/stable/20153215> [Zugriff: 02.03.2016]

²¹⁹ vgl. MANNS, Patricio. 1987. The Problems of the Text in Nueva Canción. (aus dem Spanischen von Boyle, Catherine und Gonzalez, Mike), in *Popular Music*, 1987, Mai, Bd.6, Nr.2, S.191 [Stand: 26.01.2016] http://www.jstor.org/stable/853421?seq=1#page_scan_tab_contents [Zugriff: 15.04.2016]

²²⁰ vgl. ebd., S.145

²²¹ Jara, Joan 2000, S.119

²²² ebd., S.146

²²³ ebd.

²²⁴ vgl. ebd., S.147

²²⁵ vgl. ebd., S.121

²²⁶ Jara, Víctor zitiert nach Fundación Víctor Jara. Stichwort: Música <http://fundacionvictorjara.com/victorjara/musica/> [Zugriff: 25.04.2016]

5.2.3 Die *Nueva Canción Chilena* im Dienste der *Unidad Popular*

5.2.3.1 *Heraustreten aus der Isolation der peñas folclóricas*

Ab den späten sechziger Jahren befreite sich die Liedbewegung allmählich aus der eher privaten Atmosphäre der *peñas* und schloss sich einer Massenbewegung an, die von den Arbeiter/innen und Studenten/-innen getragen wurde. Die offizielle politische Bewegung der *Nueva Canción Chilena* trat in ihrer ganzen Stärke ab dem Jahr 1969 durch das *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena* in Kraft. Die Folklore verwandelte sich dank der breiten Aufmerksamkeit in Rundfunk und Printmedien, die diesem Festival zuteilwurde, in ein „elemento de lucha revolucionaria“²²⁷.

5.2.3.2 *Tatsächlicher politischer Einfluss der Nueva Canción Chilena*

Die *Nueva Canción Chilena* „stellte sich nahezu übergangslos in den Dienst der Unidad Popular mit dem Ziel, Salvador Allende zum Wahlsieg zu verhelfen“²²⁸. Die Musiker/innen sangen ihre Protestlieder während „der Demonstrationen, Kundgebungen, Versammlungen, den Kampffaktionen in den Städten und auf dem Lande: Dieser gesellschaftliche Kontext schuf eine unmittelbare Beziehung zwischen der politischen Massenaktion und der Aufnahme bestimmter, in den Massen lebendiger musikalischer Traditionen [...]“²²⁹.

Dennoch: Die Bewegung erreichte längst nicht so viele Menschen, wie die Beschreibungen annehmen ließen. Die *Nueva Canción Chilena* erhebt zwar den Anspruch, dass ihre Leistung darin lag, durch die *música folclórica* der schweigenden Masse des Proletariats eine Stimme gegeben zu haben. Der knappe Ausgang der chilenischen Präsidentschaftswahl von 1970 könnte jedoch ein Indiz dafür sein, dass die Bewegung nur einen Teil der angestrebten Wählerschaft zu mobilisieren vermochte.²³⁰ Andererseits lässt es die Vermutung zu, dass es dennoch in Teilen der *Nueva Canción Chilena* zu verdanken ist, dass Salvador Allende schlussendlich dennoch den Sieg davon tragen konnte.

5.2.3.3 *Nach dem Putsch*

Mit dem 11. September 1973 verstummte die *Nueva Canción Chilena* in Chile. Die es entwickelt, getragen und zur Blüte gebracht haben, wurden ermordet, flüchteten ins Exil oder galten als vermisst. Pinochets Junta ging radikal vor: „Sie verbot den Gebrauch folkloristischer Instrumente wie Charango und Quena – offensichtlich aus der Befürchtung heraus, daß sich aus folkloristischer Betätigung eine neue Liedbewegung entwickeln

²²⁷ Aguirre Gonzalez 1976, S.6

²²⁸ Schreiner 1982, S.123

²²⁹ Rincón 1975, S. 179f.

²³⁰ siehe dazu Kapitel 2.4.3

könne.“²³¹ Allein diese Vorsichtsmaßnahme vermag die Tragweite der Protestliedbewegung zu beweisen und lässt darauf schließen, dass sie während den drei Jahren unter Allende an Bedeutung gewonnen hatte.

Im Exil arbeiteten viele Künstler/innen weiter und leisteten zweierlei: Zum einen machten sie das Gedankengut und die Ideologie der *Nueva Canción* bekannter. Zum anderen versuchten sie auf diese Weise die Zurückgebliebenen zu unterstützen. Als stellvertretendes Beispiel dient an dieser Stelle der *conjunto Inti-Illimani*²³². 1988 kehrte die Gruppe aus dem Exil zurück und ist seitdem in Chile musikalisch wieder sehr präsent. 2003 spielte sie beispielsweise eine Serie von Konzerten als Hommage an Víctor Jara.

²³¹ Schreiner 1982, S.124

²³² für mehr Informationen über die Band *Inti-Illimani*, die nächstes Jahr ihr fünfzigjähriges Bestehen feiert vgl. ihre offizielle Webseite <http://inti-illimani.cl/> [Zugriff: 15.04.2016]

6 Víctor Jara

6.1 Biographisches²³³

6.1.1 Entbehrungsreiche Kindheit

Víctor Jara Martínez wurde am 28. September 1932 in Chillán, der Hauptstadt der folklorereichen Provinz Ñuble²³⁴, geboren. Als er zwei Jahre alt war, zog seine Familie näher an Santiago de Chile heran und sie lebte von nun an in dem ruralen Ort Lonquén, welcher Eigentum der Familie Ruiz-Tagle war.²³⁵ Den Jaras stand lediglich ein kleines Stück Land zur Verfügung und sie entbehrten fließendes Wasser und Elektrizität.²³⁶ Die Familie zog in die rund vierzig Kilometer entfernte Hauptstadt, als Víctor bereits etwas älter war. Wie viele andere mittellose Landfamilien mussten sich auch die Jaras zunächst in einer Elendssiedlung am Stadtrand, der *población Nogales* niederlassen.²³⁷ Seine Mutter Amanda war es, die in der Stadt für den finanziellen Unterhalt der Familie sorgte, indem sie einen kleinen Marktstand betrieb. Der Vater Manuel war von problematischem Charakter und starker Alkoholiker.²³⁸ Amanda war entschlossen, ihren Kindern eine gute Ausbildung zu ermöglichen.²³⁹ Im Lied *La luna siempre es muy linda*²⁴⁰ verarbeitete Víctor Jara auf autobiographische Weise das schwierige Familienverhältnis und die harten Zeiten seiner Kindheit und Jugend.²⁴¹

*Mi madre día y noche trabajando,
llantos y gritos.
[...]
No recuerdo [...]
ni que mi madre hubiera tenido
un poco de paz,
ni que mi padre hubiera dejado
de beber.*

²³³ Biographische Daten wurden aus folgendem Artikel über Víctor Jara entnommen: GODOY, Álvaro. 1999. Jara, Víctor, in: Casares Rodicio, Emilio (Hrsg.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, [Spanien]: Sociedad General de Autores y Editores

Weitere zitierte Stellen, die nicht aus genanntem Artikel stammen, wurden aus Jara, Joan 2000 entnommen und sind durch Fußnoten gekennzeichnet

²³⁴ Auf die Bedeutung dieser Provinz wurde in Kapitel 3.2 näher eingegangen

²³⁵ vgl. Jara, Joan 2000, S.40

²³⁶ vgl. ebd., S.41

²³⁷ ebd., S.49

²³⁸ vgl. ebd., S.44

²³⁹ vgl. ebd., S.47

²⁴⁰ Jara, Víctor. „La luna siempre es muy linda.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP
Die Mehrheit der Verse ist achtsilbig und folgt daher dem traditionellen Folkloreschema.

²⁴¹ vgl. Jara, Joan 2000, S.70

6.1.2 Jugend

Der jugendliche Víctor entwickelte ein großes Interesse an religiösen und sozialen Inhalten, weswegen er einer kirchlichen Gemeindegruppe beitrug, die zu der Bewegung *Acción Católica* zählte. Hier leistete er freiwillige soziale Arbeit. Außerdem stellte sie die einzige Zuflucht in der kriminellen Umgebung einer *población* dar.²⁴² Seine Mutter, die ihm als erste die traditionelle chilenische Musik näher gebracht hatte, starb, als er fünfzehn Jahre alt war. Bald darauf trat der junge und orientierungslose Víctor in ein Priesterseminar ein. 1973 erinnerte sich Víctor: „[...] Ich fühlte mich einsam, und meine Welt, die bis dahin festgefügt gewesen war, mit einem Zuhause und voll mütterlicher Liebe, war zusammengebrochen. Ich hatte eine starke Beziehung zur Kirche und sah zu diesem Zeitpunkt in ihr meine Zuflucht.“²⁴³ Im Priesterseminar widmete er sich dem Singen und trat dem dortigen Chor bei. Als er jedoch feststellte, dass seine Lebenswelt nicht mit der des Priesterseminars vereinbar war, trat er nach zwei Jahren aus. Nur zehn Tage danach wurde er zum Militärdienst einberufen, da dieser für alle achtzehnjährigen Männer in Chile Pflicht war.²⁴⁴

6.1.3 Theater, Landleben und Reisen für die Folklore

Nach dem Militärdienst kehrte er in die *población Nogales* zurück. Weil er die Musik und das Singen vermisste, meldete er sich auf eine Anzeige, in der für eine Aufführung des Universitätschors noch Sänger gesucht wurden.²⁴⁵ Mit Beitreten zum *coro de la Universidad de Chile*, wo er bald als Tenor singen durfte, tat er seinen ersten professionellen Schritt bezüglich der Musik. Durch den Universitätschor knüpfte er weitere Kontakte an der akademischen Einrichtung. 1956 wurde er Student an der Theaterschule der Universität. Die Ausbildung dauerte drei Jahre. Mit den Theaterleuten führte er des Öfteren Diskussionen, die sich um die authentische Darstellung des Stadt- und Landlebens als Bühnenschauspiel, drehten. Mit einem Freund begab er sich auf eine Entdeckungsreise in die ländlichen Provinzen Chiles, um aus einer reflektierteren Sichtweise das Landleben und seine Kultur kennenzulernen. Sie nahmen Gitarren mit, um die Volkslieder der Region Ñuble aufzeichnen zu können. „Hier [...] begann ein neues Kapitel in Victors Leben, das ihn als Mensch und Künstler stärken sollte.“²⁴⁶ Er trennte sich während der sommerlichen Erntezeit von seinem Freund, um bei der Feldarbeit zu helfen und mit den Bauersleuten ihren Alltag zu teilen. Dabei lernte er das Leben der *inquilinos* von seiner authentischsten Seite kennen. „Er hörte

²⁴² vgl. Jara, Joan 2000, S.53

²⁴³ Jara, Víctor zitiert nach ebd., S.55

²⁴⁴ vgl. ebd., S.56

²⁴⁵ vgl. ebd., S.58

²⁴⁶ ebd., S.66

auf, die Kleinbauern zu idealisieren und nahm sie als wirkliche Menschen wahr.“²⁴⁷ Während dieser Zeit sammelte er nicht nur Eindrücke, sondern auch zahlreiche Folklorelieder, die der *tradición oral* entspringen.

Bald lernte er durch die kulturinteressierten Zirkel des Theaterstudiums Violeta Parra kennen und schloss Freundschaft mit ihren Kindern Ángel und Isabel. Durch die Bewunderung, die er für Violeta Parra entwickelte, wuchs sein Interesse für die chilenische Folklore noch mehr.

Sein erstes selbst eingespieltes Lied wurde von der Folkloregruppe *Cuncumén* gesungen und trug den Titel *Se me ha escapado un suspiro*²⁴⁸. Er hatte es während des Sommers in der Region seiner Heimat aufgeschnappt und neu aufgenommen. Violeta Parra ermutigte ihn, sich neben dem Theater mehr der Musik zuzuwenden und so schrieb er zwei weitere Stücke für *Cuncumén*. Im Jahr 1958 wurde er schließlich vollwertiges Mitglied des *conjunto*.

6.1.4 Erfolge im Theater

In den vier Jahren zwischen 1956 bis 1960 galt sein Hauptaugenmerk vor allem dem Theater. Als Schauspieler hatte er bald größere Ziele vor Augen und widmete sich der Theaterregie, eine Tätigkeit, mit der er große Erfolge feierte. Er galt zu jener Zeit als der talentierteste Jungregisseur Chiles.²⁴⁹ 1961 machte er mit seiner Theatergruppe eine Reise durch die Sowjetunion, worauf er sich intensiver mit kommunistischem Gedankengut auseinandersetzte. Aus seiner Zeit in Osteuropa sind Briefe von Víctor Jara an seine Ehefrau Joan Jara erhalten, die seine Begeisterung für Land und Leute aus Osteuropa belegt. Von ihrer kommunistischen Einstellung war er tief bewegt: „Liebste, ich bin ganz begeistert von der Sowjetunion. [...] Die Russen können uns eine Menge über das menschliche Zusammenleben lernen.“²⁵⁰

Nach seinem Europaaufenthalt besuchte er einige lateinamerikanische Länder, um dort sein erfolgreiches Theaterstück *Parecido a la Felicidad* aufzuführen. Die Reise führte ihn auch nach Kuba, wo er „Che“ Guevara persönlich kennenlernte und mit ihm ins Gespräch kam.²⁵¹ Seine Verehrung des kommunistischen Freiheitskämpfers spiegelt sich in seinen Liedern, die ihm gewidmet sind.²⁵² Ab 1963 unternahm Víctor Jara immer öfters Musik- und Theaterreisen in andere lateinamerikanische Länder, was dazu führte, dass er über die Landesgrenzen hinaus bekannt wurde.²⁵³

²⁴⁷ Jara, Joan 2000, S.68

²⁴⁸ Cuncumén „Se me ha escapado un suspiro.“ *El Folklore de Chile Vol.V.* Odeon, 1957. LP

²⁴⁹ 1965 gewann Víctor Jara zwei wichtige Preise als Regisseur: den *Premio Caupolicán* und den Kritikerpreis

²⁵⁰ Jara, Víctor zitiert nach Jara, Joan 2000, S.91

²⁵¹ vgl. Jara, Joan 2000, S.78

²⁵² siehe dazu Kapitel 6.2.1.2

²⁵³ Jara, Joan 2000, S.109

6.1.5 Karriere als Solist

1964 trat er aus dem *conjunto Cuncumén* aus. Ein Jahr später erhielt er von seinem Freund Ángel Parra eine Einladung, in der *Peña de los Parra* als Sänger und Gitarrist aufzutreten. Seine erste Single nahm er noch im gleichen Jahr auf. Ab 1966 war er für drei Jahre künstlerischer Leiter des *conjunto Quilapayún*. Dieses hatte ein authentischeres Image als *Cuncumén* und Víctor hatte die Möglichkeit, „die Ausdrucksmöglichkeiten der volkstümlichen Musik zu erkunden, [...], indem sie die unterschiedlichsten einheimischen Instrumente zu erlernen versuchten und einsetzten“²⁵⁴.

Auch sonst schienen die endenden sechziger Jahre für Víctor Jara äußerst erfolgreich zu sein, denn er wurde nicht nur Professor des Theaters der *Universidad Católica de Chile*, sondern gewann mit dem Titel *Plegaria a un labrador*²⁵⁵ auch das erste Festival der *Nueva Canción Chilena* im Jahr 1969, wodurch seine Lieder „zu einem Teil des tagtäglichen Kampfes“²⁵⁶ wurden.

1970 kehrte Jara dem Theater den Rücken, denn „[e]r wollte die Möglichkeiten der Kommunikation durch volkstümliche Lieder und Musik weiter erkunden und damit das Potential dieser Arbeit im Kampf für einen revolutionären Wandel“²⁵⁷.

6.1.6 Politische Arbeit

Víctor Jara widmete von nun an seine Zeit den Dingen, für die er bis heute große Anerkennung findet, ihn damals jedoch in das Visier der rechten Kräfte rücken ließ. Für die Inhalte der Politik der *Unidad Popular* setzte er sich stark ein. Im Jahr 1971 war er an Universitäten und Unternehmen in ganz Lateinamerika eingeladen. Bei dieser Reise war er vor allem als kultureller Botschafter unterwegs, um die politische und programmatische Botschaft Salvador Allendes in Lateinamerika zu verbreiten.²⁵⁸ Im Jahre 1973 nahm er vermehrt an Vorträgen und Aktivitäten für die Parlamentswahlen zu Gunsten der *Unidad Popular* teil. Diese Tätigkeit, zusammen mit Musikliedern sozialkritischen Inhaltes und seiner mittlerweile großen Präsenz in anderen Ländern Südamerikas zog die Feindseligkeit der Opposition auf sich. Einige Strophen aus dem Lied *Zamba del Che*²⁵⁹ können an dieser Stelle exemplarisch veranschaulichen, dass Jara seinen Protest kritikoffen anbrachte.

²⁵⁴ Jara, Joan 2000, S.150

²⁵⁵ Jara, Víctor. „Plegaria a un labrador.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

²⁵⁶ Jara, Joan 2000, S.170

²⁵⁷ ebd., S.189

²⁵⁸ ebd., S.239

²⁵⁹ Jara, Víctor. „Zamba del Che.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

[...]
de los derechos humanos
los violan en tantas partes
 [...]
nos imponen militares para sobusgar los pueblos
dictadores asesinos
gorilas y generales

Explotan al campesino
al minero y al obrero
cuanto dolor su destino
hambre miseria y dolor

Eine seiner bedeutendsten Langspielplatten ist *La Población*²⁶⁰. *La Población* war Zeugin der prekären Lebensumstände und Sprachrohr für die Ärmsten am Rande der chilenischen Hauptstadt. Jara Joan berichtet, dass Víctor des Öfteren mitten auf der Straße aufgrund seiner Protestarbeit und politischer Botschaft angefeindet und bedroht worden war.²⁶¹

Am 11. September 1973 wurde Víctor Jara von den *Fuerzas Armadas* gefangen genommen und in das *Estadio Chile* gebracht, das zu jener Zeit als eines der Festnahmezentren missbraucht wurde. Nachdem man ihn gefoltert und die Hände mehrmals gebrochen hatte²⁶² - eine besonders grausame Symbolhandlung angesichts dessen, dass Víctor Gitarrist war - wurde er dort am 16. September ermordet.

6.2 Ideologische Einflüsse im Werk Víctor Jaras

In seinen Texten setzte Víctor Jara sich mit der vorherrschenden Realität seiner Zeit auseinander. Meistens nahm er dabei auf seine Heimat Chile Bezug, beschäftigte sich aber auch mit regionalen und globalen zeitgenössischen Ereignissen, die er während seiner Reisen oft nah miterlebte. Die Probleme sprach er konkret an und suchte das Volk davon zu überzeugen, dass man aktiv gegen die Unterentwicklung und Repression vorgehen müsse.

Seine Botschaft fußt sowohl auf einem identitätsstiftenden Einsatz von Folkloremusik, als auch auf „einem marxistisch-systemkritisch orientierten Ansatz“²⁶³, der im Lateinamerika der fünfziger bis siebziger Jahre vor allem aufgrund des Erfolges der kubanischen Revolution weite Kreise zog, sowie auf einigen gesamt-lateinamerikanischen Ansätzen José Martí. „Ein

²⁶⁰ Jara, Víctor. *La Población*. DICAP, 1972. LP

²⁶¹ Jara, Joan 2000, S.295-296

²⁶² vgl. ebd., S.334

²⁶³ ebd.

Kernpunkt von Jaras Arbeit ist die Suche nach einer ursprünglichen und authentischen Kontextualisierung des universalen lateinamerikanischen Erbes.“²⁶⁴

6.2.1 Kommunismus

Seit dem 20. Jahrhundert gab es in Lateinamerika marxistisch-kommunistische Strömungen, die in Kuba, aber besonders in Chile auf sich aufmerksam machten.²⁶⁵ Der Kommunismus folgte einigen Marxismus-Auslegungen, die auch Víctor Jara teilte. Unter anderem sollte zunächst das bürgerlich-kapitalistische Denken überwunden werden, um eine soziale Revolution anstreben zu können.²⁶⁶

Der Kommunismus war für das Proletariat, zu dem auch Víctor Jara und Violeta Parra zählten, „eine Alternative zu einer Gesellschaftsordnung, die vielen kaum Raum zu einer menschenwürdigen Entwicklung [gab]“²⁶⁷. Víctor Jara war davon überzeugt, dass eine Volksregierung unter der *Unidad Popular* die Lage der Armen verbessern könne und so schrieb er an seine Lebenspartnerin Joan Jara in einem Brief: „Und mein Ideal als Kommunist ist es nur, diejenigen zu unterstützen, die glauben, daß erst die Herrschaft des Volkes das Volk glücklich machen kann.“²⁶⁸

„Für ihn ist marxistisch-leninistisches Denken mit liberaler Demokratie durchaus vereinbar. Er vertritt intellektuelle Freiheit und beugt sich keiner strikten Parteidisziplin. Ihm scheint politische, wirtschaftliche und kulturelle Selbständigkeit eine Möglichkeit, mehr Gerechtigkeit und Demokratie anstelle staatlicher Willkür zu verwirklichen.“²⁶⁹

In einigen seiner Lieder verwendet er den Hammer als Symbol und macht damit, wenn auch subtil, einmal mehr auf die Politik des Kommunismus aufmerksam.

*Dale martillo a la mina dale minero
dale mas techo a las casas de los obreros.*²⁷⁰

Der aggressiv wirkende Einsatz des Hammers bei der Arbeit lässt die Mine gleichsam als Schauplatz des (sozialen) Kampfes erscheinen.

Zwei andere Lieder, in denen der Hammer als wichtiges Symbol zum Tragen kommt, und die in ihrer Art auch eine besondere appellierende Wirkung haben, sind *El Martillo*²⁷¹ und *Marcha de los trabajadores de la construcción*²⁷².

²⁶⁴ Braun 2010, S.13

²⁶⁵ vgl. BIEBER, Horst. 1973. Kommunismus in Lateinamerika: Viel Eifer, aber keine Erfolge, in *Die Zeit Online* [Stand: 30. März 1973] <http://www.zeit.de/1973/14/viel-eifer-aber-keine-erfolge> [Zugriff: 09.05.2016]

²⁶⁶ vgl. KALLER-DIETRICH, Martina / MAYER, David. *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert. Ein historischer Überblick.* <http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/pdf/sozbewegungen.pdf> [Zugriff: 16.04.2016]

²⁶⁷ Braun 2010, S.21

²⁶⁸ Jara, Víctor zitiert nach Jara, Joan 2000, S.96

²⁶⁹ Braun 2010, S.22

²⁷⁰ Jara, Víctor. „Que lindo es ser voluntario.“ 1972. Single

6.2.1.1 Pablo Neruda

Für Víctor Jara war der chilenische Dichter und Kommunist Pablo Neruda ein wichtiger Wegbegleiter, Freund und Gleichgesinnter.

In den späten fünfziger Jahren war Pablo Nerudas Haus in Santiago de Chile „eine Art von kulturellem Zentrum“²⁷³, wo sich auch Víctor Jara oft einfand, um Ideen auszutauschen. Im Jahr 1972 widmete Víctor Jara dem Dichter eine Hommage im *Estadio Nacional* in Chile, nachdem dieser den Nobelpreis in Literatur erhalten hatte. Außerdem vertonte Víctor Jara einige Gedichte Nerudas.²⁷⁴ Darunter das Liebesgedicht *poema 15*²⁷⁵ und die polemischen und anklagenden Gedichte *Aquí me quedo*²⁷⁶, *Así como hoy matan negros*²⁷⁷ und *Y aparte el galgo terrible*²⁷⁸. Pablo Neruda war in den Augen vieler ein „Dichter der Tat“²⁷⁹ und seine kulturelle Bedeutung für Chile und besonders für Víctor Jara ist offenkundig.²⁸⁰ Seine Dichtung richtete sich an die unterdrückten Chilenen/-innen. Wenn Pablo Neruda als ein Dichter der Tat bezeichnet wird, so trifft es wohl ebenso zu, über Víctor Jara zu sagen, er sei ein Künstler der Tat: Er half nicht nur bei der Notversorgung²⁸¹ einer *población*, nachdem diese aufgrund der zahlreichen Streiks²⁸² im Jahr 1972 bedrohliche Engpässe erlitt, sondern unterstützte auch das Programm der *Unidad Popular* mit den Inhalten seiner Lieder und politischen Kampagnenreisen.²⁸³

6.2.1.2 Ernesto „Che“ Guevara

„Che“ widmete Víctor Jara vier Lieder, die einerseits seine Solidarität mit Kuba zum Ausdruck bringen, andererseits zeigen, dass Guevara der Hoffnungsträger für eine Veränderung der damals vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse war: *El aparecido*²⁸⁴, *Zamba del Che*²⁸⁵, *A Cochabamba me voy*²⁸⁶ und *A Cuba*²⁸⁷.

²⁷¹ Jara, Víctor. „El martillo.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

²⁷² Jara, Víctor. „Marcha de los trabajadores de la construcción.“ *La Población*. DICAP, 1972. LP

²⁷³ vgl. Jara, Joan 2000, S.32

²⁷⁴ vgl. Braun 2010, S.58

²⁷⁵ Jara, Víctor. „Poema 15.“ 1972, Single

²⁷⁶ Jara, Víctor. „Aquí me quedo.“ *Tiempos que cambian*. Odeon, 1973. LP (postum veröffentlicht)

²⁷⁷ Jara, Víctor. „Así como hoy matan negros.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP

²⁷⁸ Jara, Víctor. „Ya parte el galgo terrible.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

²⁷⁹ Jara, Joan, S.32

²⁸⁰ vgl. ebd., S.33

²⁸¹ vgl. ebd., S.262-263

²⁸² siehe dazu Kapitel 2.4

²⁸³ siehe dazu Kapitel 6.1.6

²⁸⁴ Jara, Víctor. „El aparecido.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP

²⁸⁵ Jara, Víctor. „Zamba del Che.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

²⁸⁶ Jara, Víctor. „A Cochabamba me voy.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

Cochabamba gehörte zur „Ruta del Che“, der Weg des kubanischen Guerillaführers in Bolivien

²⁸⁷ Jara, Víctor. „A Cuba.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

Es darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden, dass Víctor Jara – trotz allen Hommage- und Unterstützungsliedern – mit Guevara nicht in allen Bereichen übereinstimmen konnte. In *A Cuba* werden Jaras Vorstellungen zur Umgestaltung gesellschaftlicher Bedingungen deutlich: Ganz im Sinne der gewaltfreien Protestliedbewegung und Einstellung Jaras scheint in diesem Lied Kritik am aggressiveren Vorgehens Guevaras durch.²⁸⁸ Als Symbol der friedlichen Einigung bedient Jara sich der Gitarre und den demokratischen Wahlen: „[...] toco la guitarra que está justo en la batalla [...] nuestra sierra es la elección“.

6.2.2 Einheit und Identität Lateinamerikas: José Martí

Der Kubaner José Martí lebte in den Jahren 1853 bis 1895. Im 19. Jahrhundert befreiten sich die Lateinamerikaner/innen aus ihrer wirtschaftlichen und intellektuellen Abhängigkeit durch Befreiungskämpfe gegen die spanische Kolonialmacht. Martí's ideologische Vorstellungen sind besonders stark mit der Einheit und Identität Lateinamerikas verknüpft.

José Martí warnte schon zu seiner Zeit vor den Gefahren „einer neuen nordamerikanischen Beherrschung“²⁸⁹. In seinem programmatischen Aufsatz *Nuestra América* finden sich viele Überlegungen, an die Víctor Jara anknüpfte und darauf schließen lassen, dass sich der *cantautor* mit José Martí's Ansätzen auseinandersetzte. Dies scheint auch deswegen schlüssig, weil Víctor Jara die Entwicklungen Kubas verfolgte und auch die gefeierten Helden ihrer Revolution, welche von dem *pensamiento martiano*²⁹⁰ geprägt war, unterstützte. Beispielsweise hatte bereits Martí kritisiert, dass die Jugend die Welt durch „nordamerikanische und französische Brillen“²⁹¹ betrachten würde. 1971 veröffentlichte Víctor Jara das Lied *Las casitas del barrio alto*²⁹², das auf ironische Weise von der nordamerikanisierten Lebensweise der chilenischen Oberschicht berichtet. Hierbei handelt es sich um eine Adaption von Malvina Reynolds *Little Boxes*²⁹³. Víctor Jara münzte „die eher sanfte Satire auf das Leben in den Reihenhäusern auf den Hügeln von San Francisco wesentlich bissiger auf das Barrio alto von Santiago“²⁹⁴ um. Durch die mehrmalige Verwendung von Anglizismen wie *super-market*, *martini-dry* oder *colegio high*, unterstrich und kritisierte Víctor Jara gleichsam die Assimilation der chilenischen Elite an einen US-amerikanischen Lebensstil.

²⁸⁸ vgl. Braun 2010, S.93

²⁸⁹ ebd., S.24

²⁹⁰ Unter *pensamiento martiano* wird in der Literatur allgemein die Lehre von José Martí zusammengefasst. Martí's Überlegungen sind sehr umfangreich und werden im Rahmen dieser Diplomarbeit nur insofern bearbeitet, als dass sie für die Auseinandersetzung mit dem chilenischen *cantautor* dem besseren Verständnis dienlich sind.

²⁹¹ Martí, José zitiert nach RAMA, Angel (Hrsg.). 1982. *Der lange Kampf Lateinamerikas. Texte und Dokumente von José Martí bis Salvador Allende*. Frankfurt: Suhrkamp, S.59

²⁹² Jara, Víctor. „Casitas del barrio alto.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

²⁹³ Reynolds, Malvina. „Little boxes.“ *Sings the truth*. Columbia, 1967. LP

²⁹⁴ Jara, Joan 2000, S.220

7 Folklore als Protest

Víctor Jara bekannte sich zwar zum Kommunismus, wollte sich dabei aber nie in der Lehre verlieren oder, wie er selbst schrieb, ein „kommunistischer Intellektueller“²⁹⁵ werden. Er blieb sehr realistisch und pragmatisch. Aus einem Privatbrief an Joan Jara geht dies hervor. Er schreibt dort: „Ich werde versuchen, mich nicht in fixe Ideen zu verrennen und mich immer daran zu erinnern, daß auch unter meinen Füßen sich die Erde dreht, und daß meine Mitmenschen genauso zwei Augen und einen Mund haben wie ich selbst.“²⁹⁶ Víctor Jara fühlte sich dem Proletariat, aus dem er selbst stammte, verbunden und zu Hilfe verpflichtet:

„Aufgrund meiner Herkunft kann ich mich in die Probleme und Hoffnungen der Armen hineinversetzen, und gerade weil ich ihre Welt so gut kenne, ist es mir unmöglich zu intellektualisieren. Wenn ich das täte, wäre ich nicht mehr ich selbst. Ich könnte den Morgados, Juanitos²⁹⁷ und all meinen Kindheitsfreunden, meinen Brüdern und meinem Vater nicht mehr gegenüberreten, und ich müßte alles vergessen, was meine Mutter mich gelehrt hat. Ich muß ihnen helfen. Ich muß für sie kämpfen, damit sie für sich selbst sorgen können und eine besser Welt hoffentlich noch miterleben.“²⁹⁸

Ende der sechziger Jahre umfassten seine Texte für seine Musikstücke immer kritischere Themen und er setzte sich darin mit den allgemeineren Problemen Lateinamerikas auseinander.²⁹⁹

„Damals wurde Victors Motivation zu singen und zu komponieren immer weniger intim und persönlich. Die Hauptquelle seiner Lieder wurde ein starkes Gefühl der Liebe und der Identifikation mit den unterprivilegierten Menschen von Chile, sowohl die in den Städten als auch diejenigen auf dem Lande. Es entsprang einem tief empfundenen Bewußtsein für die Ungerechtigkeiten der Gesellschaft und deren Ursachen, und einer Entschlossenheit, diese Ungerechtigkeiten und der Zensur anzuprangern... und außerdem dem Bedürfnis, etwas daran zu verändern. Im diesem Sinne waren Victors Lieder „politisch“ [...]“³⁰⁰

Víctor Jaras Folkloremusik wurde zu einem geeigneten Mittel für seine Protestarbeit, die sich für die Benachteiligten Chiles einsetzte. Wie aus der Biographie Jaras hervorgeht, war die reiche Tradition und Kultur der Folklore Chiles immer eine Begleiterin in seinem Leben.

²⁹⁵ Jara, Víctor nach Jara, Joan 2000, S.97

²⁹⁶ Jara, Víctor zitiert nach ebd., S.96f.

²⁹⁷ Die Morgados und Juanitos waren zwei Familien, die Víctor Jara in seiner Jugendzeit und auch noch danach in Santiago de Chile gute Freunde waren. Vgl. dazu Jara, Joan 2000

²⁹⁸ Jara, Víctor zitiert nach ebd., S.97

²⁹⁹ vgl. ebd., S.162

³⁰⁰ Jara, Joan 2000, S.137

„Soy folklorista, soy un hombre de extracción popular. Aprendí desde pequeño el lenguaje de los más, que son los más humildes y humillados. Conocí las sílabas del viento, de la poesía hermosa y natural de la vida allá en el campo.“

Ob in Erzählungen oder im Gitarrenspiel seiner Mutter während seiner Kindheit, in Forschungsreisen durch das chilenische Hinterland oder als Inszenierung der kulturellen Traditionen der Landleute in Theaterstücken – so lernte Víctor Jara nicht nur allein die *música folclórica*, sondern auch andere folkloristische Künste zu schätzen, die – dem Folklorekonzept Dorsons folgend – zur *material culture*³⁰¹ zählen. Dies lässt sich beispielsweise aus den Erzählungen seiner Ehefrau Joan Jara schließen. In ihrer Biographie berichtet sie, dass Víctor der Familie von seinen Reisen stets traditionelle, kleine, von Hand gemachte Souvenirs mitbrachte. Außerdem schätzte er die folkloristische chilenische Handwerkskunst des Webens und Flechtens. Dies geht aus den beiden Titeln *Angelita Huenumán* und *El lazo* hervor, Liedern, denen in Kapitel 8.4 besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, da sie das Thema der Hand als Metapher aufgreifen.

Seine Bemühungen für die Folklore sind weitreichend. Sein Wissen über die Folklorekultur, das er während seinen vielen Aufenthalten auf dem Land ständig erweitert hatte, brachte er seinen Schauspielerschülern/-innen und den *conjuntos*, mit denen er arbeitete, näher, um ihre künstlerische Arbeit authentischer erscheinen zu lassen.³⁰² Er investierte seine Zeit außerdem in die Forschung und Sammlung von südamerikanischen indigenen Instrumenten und bezog diese in seine Musik mit ein. In der *Peña de los Parra* und bei den vielen anderen Treffen mit Folklorekünstler/innen, die er in ganz Lateinamerika kennenlernte, führte die Beschäftigung mit der reichen, dem einfachen Volk entspringenden Kultur dazu, dass er sich immer stärker mit den Bedürfnissen Chiles (und auch Lateinamerikas) auseinandersetzte. Außerdem hatte er auf seinen Reisen die Möglichkeit, die traditionelle Musik anderer Länder kennenzulernen, die er schließlich auch in sein musikalisches Repertoire aufnahm.

Die Folklore übernahm in Jaras Werk mehrere Rollen, die seine Sozialkritik und seinen Protest formten und unterstützten.

Die Gestaltung der *música folclórica* bei Víctor Jara:

Der Musiker dichtete meist in achtsilbigen Versen und zu Quartetten angeordneten Strophen. Darüber hinaus war die Gitarre sein liebstes und wichtigstes Begleitinstrument. In nahezu allen Liedern fand sie Verwendung. Ansonsten begleitete sich der Musiker gerne auf dem

³⁰¹ Die zur Folklore zählenden Kulturbereiche nach der Einteilung Dorsons wurden in Kapitel 1.3.1.1 genannt

³⁰² siehe dazu Kapitel 9

Charango. Bisweilen hört man *Bombas* oder die *Quena*. Der allerwichtigste Bestandteil Jaras Folkloremusik war seine eigene Stimme. Die Musik Jaras war ausnahmslos eine ausgeprägte Vokal- und Instrumentalmusik.

7.1 Folklore als Abbild von Kultur, Eigenheiten und Werte des *pueblo*

Darstellungen der Eigenheiten und Lebensrealität der ruralen und stark marginalisierten Landbevölkerung finden sich in vielen Liedern Víctor Jaras wieder. Der Künstler betonte, dass die Folklore aus dem einfachen Volk hervorgeht und ihre Identität darstellt:

„Wenn wir von der Etymologie des Wortes ausgehen und sagen, daß die Folklore etwas vom Volk Geschaffenes ist, daß die Folklore die Identität einer Nation ist, dann gibt es nur eine wahrhafte Folklore, gekennzeichnet [...] vor allem durch große Einfachheit und totale Identifikation mit ihrer Klasse, der Klasse, der sie gehört: der Klasse der Bauern, der Klasse der Arbeiter, also mit der Klasse der Werktätigen, und mit der einheimischen Bevölkerung, denn sie sind es, die, die Folklore geschaffen haben.“³⁰³

Folklore hatte für Víctor Jara nicht nur in seiner Musik eine Hauptrolle, sondern er ließ sie auch als Theaterregisseur in seine Arbeit mit einfließen. Im Folgenden werden nun Beispiele aus dem Theater und musikalischen Werk Víctor Jaras hinsichtlich ihres identitätsbildenden Momentes beleuchtet. Das Hauptaugenmerk ruht jedoch auf den Liedern des Musikers, weil sie für die politische Wirkung seiner Arbeit bedeutsamer waren. Über die Musik fand er die Möglichkeit „mit [...] Tausenden von Menschen zu kommunizieren, die er durch das Theater niemals erreicht hätte“³⁰⁴. Die präsentierten Werke verstehen sich als besonders anschauliche Beispiele.

7.1.1 Theaterarbeit - zwei Fallbeispiele

7.1.1.1 *Ánimas del Día Claro*

Víctor Jaras Abschlussprüfung seiner Regieausbildung bestand in der Umsetzung des Stückes *Ánimas del Día Claro*, das von dem chilenischen Landleben in Talagante, nicht weit entfernt von Lonquén, handelte und „personajes populares“³⁰⁵ als Akteure/-innen hatte. Hier konnte Jara die chilenische Folklore im Theater „im weitesten Sinne wieder zum Leben [...] erwecken“³⁰⁶. Seine Forschungsreisen halfen ihm bei der Inszenierung, sodass im Stück auf authentische Art und Weise alltägliche Begegnungen des Landlebens mit folkloristischen

³⁰³ Jara, Víctor (o.J.) zitiert nach Cabezas 1979 [Online]

³⁰⁴ ebd., S.113

³⁰⁵ SEPÚLVEDA, Gabriel. 2001. *Víctor Jara. Hombre de Teatro*. Santa Isabel: Editorial Sudamericana, S.74

³⁰⁶ Jara, Joan 2000, S.106

Tänzen und Gesängen kombiniert wurden.³⁰⁷ Das Theaterstück erhielt gute Kritik und zählte lange Zeit zum Fixprogramm des *Teatro de la Universidad de Chile*.³⁰⁸ Víctor Jara konnte seine Kenntnisse über das Land aus eigener Erfahrung einbringen und das *pueblo* damit authentisch und wertschätzend darstellen. Folgende Zitate von einem Kollegen und Drehbuchautoren des Stückes, Alejandro Sieveking, unterstreichen dies: „Ese conocimiento de primera mano que tenía Víctor del mundo popular fue lo que Víctor aportó al teatro, fundamentalmente.“³⁰⁹ „Ánimas del Día Claro es [...] [u]na historia de nuestro pueblo.“³¹⁰

7.1.1.2 *La Remolienda*

Ein weiteres Theaterstück, das ebenfalls aus der Feder Sievekings stammte, beschäftigte sich genauso mit dem Leben der Bauern und Bäuerinnen, ähnelte aber eher einem humoristischen Sittenstück. Nichtsdestotrotz war Víctor Jara sehr bedacht darauf, „sich bei der Darstellung der Kleinbauern nicht der üblichen zum Lachen reizenden, überheblichen Klischees zu bedienen“³¹¹. Das Stück trug den Titel *La Remolienda* und handelt von einer Witwe mit ihren drei Söhnen, die alle vier auf der Suche nach neuen Lebenspartner/innen sind, woraus sich eine delikate Liebesgeschichte entwickelt.³¹² Das Besondere des Stückes ist seine umfangreiche folkloristische Tanz- und Musikbegleitung. Der doppeldeutige Humor entspricht dabei sehr dem Witz der *cultura popular*.³¹³ Für dieses Werk „brachte [er] den Ensemblemitglieder die Cueca und andere Volkstänze bei, und lehrte ihnen, den mit Doppeldeutigkeiten und Rätseln durchsetzten speziellen Humor der Bauern zu verstehen“³¹⁴. Mit der Einbindung jenes typischen „bäuerlichen“ Humors, setzte Jara einen Meilenstein, weil es etwas war „que no se había visto antes en el teatro“³¹⁵. In *La Remolienda* verschmolzen die Tätigkeiten des *cantautor* und *director del teatro* zu einer Kooperation. Die Theaterstücke Víctor Jaras erlaubten eine unverfälschte Sicht auf die *cultura popular chilena* und entzogen sich weitgehend den gängigen Inszenierungen aus Europa und Nordamerika. Bei der Auseinandersetzung mit der Thematik der beiden vorgestellten Theaterstücke wird deutlich, dass sie dem Publikum die chilenische Kultur mit ihren ruralen Wurzeln zu vermitteln suchten.

³⁰⁷ vgl. Sepúlveda 2001, S.75

³⁰⁸ vgl. Jara, Joan 2000, S.107 sowie Sepúlveda 2001, S.75

³⁰⁹ Poirot, Lucho zitiert nach Sepúlveda 2001, S.76

³¹⁰ Sieveking, Alejandro zitiert nach ebd.

³¹¹ Jara, Joan 2000, S.113

³¹² vgl. Sepúlveda 2001, S.108

³¹³ vgl. *memoriachilena*. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: La remolienda.
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92076.html> [Zugriff: 27.04.2016]

³¹⁴ Jara, Joan 2000, S.113

³¹⁵ Sepúlveda 2001, S.110

7.1.2 Lieder - vier Fallbeispiele

Der Wunsch nach kultureller Eigenständigkeit manifestierte sich in Víctor Jaras musikalischer Arbeit zunächst in der Suche nach Liedern mit ursprünglicher chilenischer Musik. Das Anfangsrepertoire Jaras besteht zum Teil aus gesammelter Folklore, bei der er die einheimischen Instrumente wie das *Charango* und die *Quena* verwendet.³¹⁶ Außerdem widmete er circa ein Drittel seiner Lieder aus den Anfangsjahren als Solokünstler (1965-1970) der Darstellung des einfachen Lebens des *pueblo*.³¹⁷

Im Folgenden werden vier Lieder vorgestellt, die – ähnlich zu den präsentierten Theaterstücken – das Landleben, seine Lebensweise und Eigenheiten auf unkonventionelle und glaubwürdige Weise zu porträtieren suchen.

7.1.2.1 *La Cocinerita*

In *La Cocinerita*³¹⁸ zeichnet Víctor Jara ein Bild aus dem alltäglichen Leben einer Köchin.

*Cuchillo 'e palo,
platillo y loza.
ollita de barro, [...]*

Er zählt die Utensilien, die sie zum Kochen braucht, in der „forma popular del lenguaje“³¹⁹ auf. Auf diese Weise porträtiert er sie inmitten ihrer Arbeitswelt und schafft dabei ein authentisches Abbild ihrer Realität. Im typischen „andino“- Rhythmus³²⁰ fährt er fort und nennt dem Publikum, welche Zutaten sie verwendet: *Planta de ají, planta y tomate [...] con queso de cabra. Hojita de coca [...] ojita de albahaca [...]*. Es fällt auf, dass die *cocinerita* nur Zutaten verwendet, die man in der Natur findet oder aus eigenem Anbau beziehungsweise Erzeugung gewinnt. Víctor Jara verwendet für dieses Stück als musikalische Begleitung zwei typische Folkloreinstrumente: die Gitarre und den *Charango*.³²¹

7.1.2.2 *Angelita Huenumán*

Ein weiteres Lied Víctor Jaras beschreibt die Lebenswelt einer einheimischen Frau, die ebenfalls einer einfachen Arbeit nachgeht: *Angelita Huenumán*³²². Da das Lied an einer anderen Stelle innerhalb der vorliegenden Arbeit aufgrund des besonderen literarischen

³¹⁶ vgl. Braun 2010, S.72

³¹⁷ vgl. CALDERÓN OPAZO, René. 2012. *El Sueño Revolucionario A Través De Una Lectura Histórica De La Creación Musical De Víctor Jara (1965 – 1973)*. (Diplomarb.) Universidad Metropolitana, Santiago de Chile, o.S. <http://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/618/TESIS%204.pdf?sequence=1> [Zugriff: 28.04.2016]

³¹⁸ Jara, Víctor. „La Cocinerita.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP

³¹⁹ Calderón Opazo 2012, o.S. [Online]

³²⁰ Calderón Opazo 2012, o.S. [Online]

³²¹ vgl. Braun 2010, S.72

³²² Jara, Víctor. „Angelita Huenumán“ *Canto Libre*. Odeon, 1970. LP

Motives der Hand beziehungsweise der Handarbeit gesondert behandelt wird, soll hier lediglich das stark identitätsbildende Element der Thematisierung der *Mapuche* aufgegriffen werden.³²³ Es handelt sich bei Angelita um eine reale Person. Auf einer Reise durch die abgelegenen Provinzen Chiles gemeinsam mit seiner Ehefrau lernte Víctor sie kennen. Angelita bewirtschaftete ein kleines Anwesen und widmete sich der traditionellen Handarbeit der *Mapuche*.³²⁴ Das Lied erzählt von ihrer Geschichte und ihrer Tätigkeit. Die Verse sind nach der typischen chilenischen Folkloreform achtsilbig und in Quartetten angeordnet. Víctor Jara bedient sich außerdem des ebenso traditionellen Kreuzreimes. Er hebt die natürliche Umgebung, in der sie wohnt, hervor, indem er die dortige Vegetation beschreibt. Für die Bezeichnung der Bäume verwendet er kolloquiale beziehungsweise aus der *Mapuche* Sprache stammende Termini.

*Entre el **maño** y los **hualles**
el **avellano** y el **pitrán**
entre el aroma de las **chilcas**
vive Angelita Huenumán.*³²⁵

Angelita wohnt im Tal Pocuno in der Provinz Arauco, „die noch heute von *Mapuche*-Indianern besiedelt ist und die von den spanischen Eroberern nie ganz unterworfen worden ist“³²⁶.

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

Exkurs über die Bedeutung des Baumes als Symbol innerhalb der lateinamerikanischen Folklore: Der Baum gilt als eines der wichtigsten Symbole innerhalb der Folklore, „porque el folklore también hunde sus raíces en la tradición, sus ramas representan el pensamiento, el sentido y la imaginación por un lado y la obra de las manos“³²⁷, es decir la creatividad

³²³ Die weiterführende Analyse des Liedes befindet sich in Kapitel 8.4.3

³²⁴ vgl. Jara, Joan 2000, S.132f.

³²⁵ Die Wörter, die sich auf die Vegetation beziehen, wurden durch Fettdruck hervorgehoben.

Maño, *Hualle* und *Avellano* sind kolloquiale, spanischsprachige Bezeichnungen für Baumarten; *Pitrán* bezeichnet eine Zypresse. Etymologisch stammt das Wort aus der *Mapuche* Sprache.

Vgl. Lenz, Rodolfo. 1904: *Diccionario Etimológico de las voces chilenas de lenguas indígenas americanas*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, Stichwort: *Pitrán*, S.615. [Online] [Zugriff: 10.05.2016].

Chilca leitet Lenz auf *chilcón* zurück, womit die Pflanze der wilden Fuchsie gemeint sein könnte; Lenz liefert keinen Hinweis auf die tatsächliche Etymologie des Wortes. Vgl. Lenz 1904, S.304. Stichwort: *Chilca* [Online]

³²⁶ Braun 2010, S.73f.

³²⁷ Die Thematisierung der Hände als wichtiges Symbol innerhalb der Musik Jaras wird im 8. Kapitel dieser Arbeit aufgegriffen.

artesanal por el otro.“³²⁸ Das Emblem³²⁹ der argentinischen Folklore repräsentiert die argentinischen Folklorekünstler/innen. Darauf zu sehen sind ein Baum, dessen Wurzeln, Tauben und ein Band, auf dem steht „Qué y cómo el pueblo piensa, siente, imagina y obra.“³³⁰

Weitere im Lied vorkommende *Mapuche* Wörter sind *copihue*, die Nationalblume Chiles, und *chamal*, eine handgefertigte und typische Webarbeit der *Mapuche*.³³¹

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

Die rote Farbe bezieht sich einerseits auf die einheimische *Copihue* Blume und unterstreicht andererseits die innere Kraft Angelitas Huenumáns, denn sie fließt schnell (*corre*) durch ihre Venen. Möglicherweise bringt der Künstler durch dieses Sinnbild zum Ausdruck, dass Angelita aus der Kraft der chilenischen Natur schöpft.

„Mit diesem Lied berührt Jara die Frage der indigenen Völker und damit der lateinamerikanischen Identität.“³³² Durch die jahrhundertlange Kolonisation wurden die Völker, sowie die Entfaltung ihrer eigenen Kultur unterdrückt. „Ein Ziel [Víctor Jaras] ist die Überwindung der tiefen Erfahrung von Fremdheit im eigenen Kulturraum, die Wiederherstellung zerstörter Identitäten [...]“.³³³ Indem er indigene Wörter verwendet, versucht Jara ihrer Kultur eine neue Wertigkeit zu geben. Außerdem kann er damit auf die kulturelle Unabhängigkeit der *Mapuche* verweisen.

7.1.2.3 *La Beata*

1966 veröffentlichte Víctor Jara ein typisches folkloristisches Lied „de la tradición chilena“³³⁴, namens *La Beata*. Er hatte es selbst auf einer seiner Forschungsreisen zugunsten des Erforschens und Sammelns von Folklore in einer chilenischen Provinz entdeckt. Es handelt sich dabei um ein humoristisches Volkslied, das (dem Theaterstück *La Remolienda*

³²⁸ Ministerio de Educación de la Nación Argentina. Día mundial del Folklore y Día del Folklore Argentino. Origen (zitiert nach Barrera, Rosita. 1988. *El folclore en la Educación*) <http://www.me.gov.ar/efeme/folklore/origen.html> [Zugriff: 20.05.2016]

³²⁹ siehe dazu Anhang, Abbildung 1

³³⁰ Ministerio de Educación de la Nación [Online]

³³¹ vgl. Lenz 1904, Stichwort: Copihue, S.210; vgl. ebd., S.244, Stichwort: Chamál, Lenz führt aus: „el paño grande negro que usan indios e indias para cubrirse desde la cintura [...] la manta de las indias con que se cubren todo el cuerpo [...]“ [Online]

³³² Braun 2010, S.76

³³³ ebd.

³³⁴ Calderón Opazo 2012, o.S. [Online]

ähnlich) die typische „picardía“³³⁵ und den von chilenischer Doppeldeutigkeit geprägten Humor repräsentiert.³³⁶ Jedoch mokierten sich die staatlichen Radiosender über den Inhalt des Liedes, weswegen es lange Zeit aus dem Programm genommen und boykottiert wurde.³³⁷ Die Kirche kritisierte das Werk, weil es sich über eine scheinbar fromme Frau, die einem Priester ihre Liebe zu ihm beichtet, lustig macht.³³⁸

*Estaba la beata un día
enferma del mar de amor
el que tenía la culpa,
era el fraile confesor.*

Víctor Jara war betroffen darüber, dass die große Öffentlichkeit den kulturellen Wert des Liedes nicht zu erkennen schien:

„Estoy deprimido y amargado, la censura que de hecho se ha establecido contra ‘La Beata’ es una medida moralista anticuada, antojadiza y que rebela falta de conocimiento de nuestro folklore. Se está desconociendo nuestra tradición musical, en donde la malicia y la picardía – y no la maldad – revelan una parte fundamental del carácter popular de los chilenos.“³³⁹

Auf dem Album *Canto por travesura*, das 1973 auf den Markt kam, wurde das Lied erneut veröffentlicht, da es unter der Regierung Allendes kein Problem mehr darstellte und offensichtlich der wahre Wert des Liedes schlussendlich erkannt worden war, wie Jara 1973 feststellte.³⁴⁰

[...] es una canción absolutamente auténtica dentro del folklore chileno y de la manera socarrona del campesino chileno de cantar la realidad que lo circunda. [...] solamente es una canción dentro del folklore, no es una canción compuesta por mí, sino que es una canción que obedece a este sabor popular auténtico del pueblo chileno y creo que ahora, claro, no va a tener los problemas que en aquella época tuvo por diversos factores.“³⁴¹

Das Zitat unterstreicht, dass diesem Lied ein identitätsstiftendes Potential innewohnt, da es direkt der chilenischen Folklore entspringt und ein Sinnbild des scharfen und doppeldeutigen Humors des Landes darstellt. Es wird damit zu einem lebendigen Beweis eines authentischen Elementes der chilenischen Eigenart.

³³⁵ Calderón Opazo 2012, o.S. [Online]

³³⁶ vgl. Jara, Joan 2000, S.123f.

³³⁷ vgl. ebd.

³³⁸ vgl. Calderón Opazo 2012, o.S. [Online]

³³⁹ Jara, Víctor zitiert nach Fundación Víctor Jara. Stichwort: Música [Online]

³⁴⁰ Jara, Víctor. „La Beata.“ *Canto por travesura*. Demon, 1973. LP

³⁴¹ Jara, Víctor zitiert nach Fundación Víctor Jara. Stichwort: Música [Online]

7.1.2.4 *Vamos por ancho camino*

*Vamos por ancho camino*³⁴² ist ein spürbar optimistisches und hoffnungsvolles Lied. Es versprüht die fröhliche Stimmung Chiles angesichts des Wahlsieges der *Unidad Popular* im Jahre 1970. Die Natursymbolik, unter anderem *mar, río, sol* und *viento* spiegeln die Kraft des Landes wider und identifizieren Chile mit einem positiv konnotierten Land. Die Verse etablieren eine tiefe Verbundenheit zwischen Land und Volk und leisten einen Beitrag für die Wertschätzung der Vielfalt der Natur Chiles und seinen Wurzeln.

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

„Zur Begleitung dienen *Quena, Charango* und Gitarre. Die musikalische Gestaltung symbolisiert die erstarkte Identität eines Landes, das selbstbewußt und hoffnungsvoll die Musiker seiner eigenen Kultur präsentiert.“³⁴³

Die beschriebenen Theater- und Musikstücke sind geeignete Beispiele, um die Bemühungen, die Víctor Jara für eine Hinwendung und Wertschätzung der ruralen Wurzeln Chiles aufbrachte, zu veranschaulichen. Er stellte nicht nur die Eigenheiten wie beispielsweise den doppeldeutigen Humor des einheimischen Volkes in den Vordergrund, sondern ebenso das alltägliche, schlichte und oft entbehrungsreiche Leben. Daneben nahm er Bezug auf die Natur Chiles und das Erbe der eingeborenen Bevölkerung. Durch die Hervorhebung dieser Elemente, zusammen mit einer folkloristischen Musik- und Instrumentalgestaltung, entfaltet sich die identitätsstiftende Kraft seiner Lieder. Die Folklore übernimmt in diesen Stücken auch eine aufklärende Aufgabe, weil sie einem breiteren Publikum die naturverbundene und einfache Lebensart näherzubringen sucht.

Durch ihre intensive Auseinandersetzung mit der *cultura popular* und der *música folclórica* im Speziellen stehen die Lieder stellvertretend für zahlreiche Arbeiten des Musikers. Durch die Hervorhebung der chilenischen Wurzeln und Darstellung des ländlichen Lebens strebte Víctor Jara danach, die unterdrückten Schichten wieder sichtbar zu machen.

³⁴² Jara, Víctor. „Vamos por ancho camino.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

³⁴³ Braun 2010, S.78

Víctor Jara *música folclórica* lässt sich in weitere Themenbereiche unterteilen, wie im Folgenden aufgeschlüsselt wird. Die Themen, die er in den ausgewählten Liedern ansprach, sind vielfältig und leisten einen Beitrag zu seinem Protest. So richtete sich die Kritik besonders auch gegen die Omnipräsenz der USA in Chile. Die Folklore war dabei ein willkommenes Mittel, um diesen (be)fremden(den) Einfluss entgegenzuwirken.

7.2 Folklore gegen den (Kultur-)Imperialismus durch die USA

In diesem Kapitel werden zwei Lieder vorgestellt, die verdeutlichen sollen, wie Víctor Jara mit seiner Musik der Überfremdung im Allgemeinen und dem Kulturimperialismus der *gringos* im Speziellen begegnete.

Die beiden präsentierten Theaterstücke, *Ánimas de día claro* und *La Remolienda*, legten bereits Beweis darüber ab, dass der Künstler sehr bemüht war, wenige europäische oder nordamerikanische Elemente in sein künstlerisches Werk einfließen zu lassen. Ähnliches lässt sich auch bei dem Theaterstück *Vietrock* beobachten. Die feindlich gestimmte Stimmung gegenüber den USA wird durch *Vietrock* besonders deutlich. Wie der Titel bereits ankündigt, handelt es vom Vietnamkrieg. „El sentimiento antiimperialista desarrolló en muchos de los artistas de nuestro continente [Lateinamerika, *Anm.*] un espíritu de solidaridad con la causa vietnamita, en especial entre la juventud.“³⁴⁴

7.2.1 *El derecho de vivir en paz* und *Las casitas del barrio alto*

Im Lied *El derecho de vivir en paz*³⁴⁵ protestierte Víctor Jara ebenfalls gegen das Vorgehen der USA während des Krieges in Vietnam. Das Lied stellt eine weitere Bekundung seiner antiimperialistischen Haltung gegenüber den USA dar und kann als Pendant des Theaterstückes *Vietrock* eingeordnet werden. Er nahm es zusammen mit der chilenischen Rockband *Los Blops* auf. Die Mischung aus folkloristischen Elementen und rockigen Gitarren, die an die Hippie-Kultur erinnern, unterstützt das Lied thematisch.³⁴⁶ Die allgemein empfundene Abneigung gegenüber den USA resultierte aus der überbordenden Einflussnahme, die dieses Land auf ganz Lateinamerika nahm. In Chile waren große Teile der Wirtschaftssektoren bereits in nordamerikanischer Hand.³⁴⁷ Der Kulturimperialismus war eine logische Konsequenz aus der ökonomischen Dominanz und dem damit einhergehenden Kapitalismus.

³⁴⁴ Sepúlveda 2001, S.141

³⁴⁵ Jara, Víctor. „El derecho de vivir en paz.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

³⁴⁶ *La flor* oder *la luna* sind traditionelle und oft gebrauchte Symbole in der Folklore. *La flor* steht an dieser Stelle symbolisch für die gesamte Landschaft.

³⁴⁷ siehe dazu Kapitel 2.2

Im Lied *Las casitas del barrio alto* machte sich Jara mit bissigem Humor über die kapitalistische Lebensweise der Chilenen/-innen lustig, die in einem der teuersten Viertel Santiagos wohnen und dem *american way of life* frönen.³⁴⁸

7.2.2 ¿Quién mató a Carmencita?

Das Lied *Quién mató a Carmencita*³⁴⁹ veranschaulicht die kulturelle Invasion und ihre Folgen für die Gesellschaft. Die Medien propagierten den US-amerikanischen Lebensstil, der – wie in Kapitel 7.2.3 näher beschrieben wird – den Chilenen/-innen teils unerfüllbare Ziele und Perspektiven eröffnete. Die „am meisten benachteiligten Leute [waren] vielleicht am anfälligsten für diese Propaganda“³⁵⁰.

Víctor Jara sagte über die Entstehung und den Inhalt des Liedes über das Mädchen Carmen selbst:

[...] donde se refiere la historia de una muchacha de 16 años, que se suicidió sin que nadie pudiese saber las causas. Para realizarlo tuve que documentarme sobre varios casos de suicidios juveniles, el ambiente de enajenación que provocan los torcidos medios de información, la miseria en que está sumida la mayoría de nuestro pueblo. Creo que la juventud „la desequilibran“ a muy temprana edad; ese es el contenido fundamental de la canción. Es un ataque a este mundo de fantasía, de ideal norteamericano de vida que crea la propaganda.³⁵¹

*Su mundo era aquél, aquél del barrio Pila
de calles aplastadas, llenas de griterías
su casa estrecha y baja, ayudar la cocina
mientras agonizaba otros se enriquecían.*

Los diarios comentaron: causa desconocida...

Das junge Mädchen Carmen kann den Kontrast, der zwischen der Realität der *población* und den Versprechungen der Medien herrscht, nicht mehr standhalten und nimmt sich schließlich das Leben. Die *enajenación*, die Entfremdung von der Víctor Jara spricht, führt dazu, dass die Medien Carmencita von ihrem Zuhause, dem *barrio Pila*, wo die Straßen eng und laut sind, entrücken. Víctor Jara bringt seine Kritik am Kapitalismus sehr plastisch zum Ausdruck (*mientras agonizaba otros se enriquecían*).

³⁴⁸ siehe dazu Kapitel 6.2.2

³⁴⁹ Jara, Víctor. „Quién mató a Carmencita.“ *Canto Libre*. Odeon, 1970. LP

³⁵⁰ Jara, Joan 2000, S.166

³⁵¹ Jara, Víctor zitiert nach SEPÚLVEDA, Ramiro. 1970. (Interview). „Víctor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita?“, in *Periódico Puro Chile*. (5.06.1970)
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75037.html> [Zugriff: 09.05.2016]

Gefangen in einem bedrückenden Alltag, kann sie nur mehr eine Scheinwelt erfreuen, die gleichzeitig einen Selbstverlust bewirkt.

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

In den Zeitschriften werden Wünsche und Sehnsüchte verkauft, welche die in ärmsten Verhältnissen lebenden Jugendlichen Chiles in ihren Bann ziehen. Im Stilmittel der Klimax führt der Sänger vor Augen, dass die Versprechen jedoch nur Lügen, verpacktes Glück, Liebe und letztendlich nur Fantasie seien.

*Los fríos traficantes de sueños en revistas
que de la juventud engordan y profitan
torcieron sus anhelos y le dieron mentiras
la dicha embotellada, amor y fantasía.*

In einer weiteren Strophe singt Jara davon, dass Carmen, die für die orientierungslose und vergessene Jugend Chiles sehr wohl stellvertretend stehen kann, nicht erkannte, dass die fremden Einflüsse sie nach und nach vergifteten. Víctor beschreibt zynisch, dass man mit der US-amerikanischen Fluglinie *Braniff* in das Glück flöge, wo es Drogen und sogar Schwimmbäder gäbe. Auf diese Weise verknüpfte er ein hedonistisches und materialistisches Streben nach Glück mit den – nach seiner Ansicht – entsprechenden Wertvorstellungen der so genannten *gringos*.

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

Auf die Frage *¿Quién mató a Carmencita?* folgt die Antwort, dass es die allzu präsente US-amerikanische Kultur war, die laut Víctor Jara zur Entfremdung, Verlust der eigenen Identität und schließlich zur Aufgabe des Selbst führe. Mit diesem beklagenden Lied protestierte der Musiker gegen jene Dauerpräsenz. Auffallend ist dabei, dass Jara die USA kein einziges Mal explizit erwähnt. Lediglich durch die Erwähnung der *Braniff International* baut er flüchtig einen direkten Bezug zu diesem Land auf. Diese Tatsache lässt die Vermutung zu, dass eine ausdrückliche Erwähnung angesichts der Brisanz des Themas zur damaligen Zeit nicht vonnöten war.

7.2.3 Die Ambivalenz des US-amerikanischen Kulturimperialismus

Wie divers sich der US-Kulturimperialismus auf Chile auswirkte, ist überraschend, denn er leistete auch etwas *für* Chile, wie anhand der Ausführungen Rinkes deutlich wird:³⁵²

So negativ die kulturelle Einflussnahme der USA auch gemeinhin ausfallen mag; die US-amerikanische Hippiebewegung war mitverantwortlich für ein revolutionäres Denken in Chile. Die USA wurde in den sechziger Jahren gemeinhin als das Epizentrum der kulturellen Revolution gesehen.³⁵³ „Die Geschehnisse im Norden waren deshalb von besonderem Interesse, weil die Bewegung unter chilenischen Jugendlichen durchaus Nachahmer fand.“³⁵⁴

So brachte die Dauerpräsenz der USA in Chile einerseits ein progressiveres Denken hervor, andererseits wurde die Nachahmung zu einem Problem für die linken Parteien, die schlussendlich für die Verantwortlichen des steigenden Drogenkonsums nach dem US-amerikanischen „Hippie-Vorbild“ gehalten wurden.³⁵⁵ Die von der USA „eingeschleppten“ Probleme wie Drogenmissbrauch fanden natürlich auch in der *Unidad Popular* keine Fürsprecher/innen, weshalb bestimmte Maßnahmen getroffen wurden: Sie machten sich unter anderem stark für eine „kulturelle Neuorientierung“ und gründeten das *Instituto de Arte Latinoamericano*.³⁵⁶ Eine andere Maßnahme setzte direkt bei der Kulturindustrie an. Nachdem im Bereich der Musik US-amerikanische Superstars wie Elvis Presley chilenische Nachahmer/innen fanden oder des Öfteren die wesentlichen Konzepte des industriellen Musiksektors kopiert^{357,358} wurden, stellte die traditionelle, lateinamerikanische Folklore einen optimalen und gewichtigen Gegenpol dar. „Gefördert durch die Regierung stieg die chilenische Schallplattenproduktion zwischen 1970 und 1973 stark an.“³⁵⁹ „Die Lancierung des revolutionären Liedes und die Politisierung authentischer Folklore lassen sich deuten als Bestandteil eines kulturpolitischen Gegenprogramms.“³⁶⁰

7.3 Folklore als Anklage und Protest gegen politische Gewalt

Beim Studium der Inhalte von Víctor Jaras Texten fällt bald auf, dass der Sänger in Chile seinen Protest frei und kritikoffen ausübte.³⁶¹ Víctor Jara protestierte nicht nur gegen Armut oder politische Gewalt, sondern er nutzte seine Lieder als auch Medium, um seine Meinung

³⁵² vgl. Rinke 2004, S.456-466

³⁵³ vgl. ebd., S.456

³⁵⁴ ebd., S.458

³⁵⁵ vgl. ebd., S.458f.

³⁵⁶ vgl. ebd., S.459

³⁵⁷ vgl. ebd., S.465

³⁵⁸ Jara, Joan 2000, S.116f: „Um ‚es zu schaffen‘, mußten (sic!) chilenische Sänger ihre Namen amerikanisieren.“

³⁵⁹ Rinke 2004, S.465

³⁶⁰ Witthaus 2007, S.102

³⁶¹ Ein Vorgeschmack lieferten bereits einige zitierte Verse aus *A Cuba*, siehe dazu Kapitel 6.1.1.2

über aktuelle und brisante Vorkommnisse zu veröffentlichen. Víctor Jara sah seine Musik als Spiegel der Realität, denn staatliche Sender stellten Nachrichten in ihrem Sinne dar oder verschwiegen Tatsachen.³⁶² Der Musiker versuchte daher seinem Publikum eine kritischere Sicht der Dinge vorzulegen:

„El artista tiene en sus manos la responsabilidad de su talento, pero también la responsabilidad de ser un vehículo de información para los jóvenes, ayudándolos a comprender, a dignificarse, a tener un proyecto propio y a ser protagonistas de su propia historia.“³⁶³

7.3.1 Preguntas por Puerto Montt

Ein Beispiel für die eben genannte Nachrichtenfunktion bilden die *Preguntas por Puerto Montt*³⁶⁴. Das Lied entstand im Jahr 1969, nachdem unter dem Präsidenten Eduardo Frei am 9. März desselben Jahres in dem kleinen Ort Puerto Montt mehrere Menschen ermordet wurden. Es handelt sich bei *Preguntas por Puerto Montt* um eine offene Anklage, die sich in unverblümter Weise an den damaligen Innenminister Edmundo Pérez Zúcovic wendet. Er war hauptverantwortlich für das Massaker. Mehrere Landarbeiter/innen hatten widerrechtlich eine Siedlung besetzt, doch bei der Konfrontation mit den *Carabineros* kam es zum Äußersten. Neun unbewaffnete Menschen starben im Kugelhagel, ein Kleinkind erstickte im Tränengas und viele andere wurden schwer verletzt.³⁶⁵

<i>Muy bien, voy a preguntar</i>	<i>Puerto mono, Puerto Montt</i>
<i>por tí, por tí, por aquel</i>	<i>Puerto mono, Puerto Montt</i>
<i>por tí que quedaste solo</i>	<i>Puerto mono, Puerto Montt</i>
<i>y el que murió sin saber.</i>	<i>Puerto mono, Puerto Montt</i>
<i>[...]</i>	
<i>Murió sin saber por qué</i>	<i>Usted debe responder</i>
<i>le acribillaban el pecho</i>	<i>señor Pérez Zujovic:</i>
<i>luchando por el derecho</i>	<i>¿por qué al pueblo indefenso</i>
<i>de un suelo para vivir,</i>	<i>contestaron con fusil?</i>
<i>hay que ser mas infeliz</i>	<i>Señor Pérez su conciencia</i>
<i>el que mando disparar</i>	<i>la enterró en un ataúd</i>
<i>sabiendo cómo evitar</i>	<i>y no limpiarán sus manos</i>
<i>una matanza de vil</i>	<i>ni toda la lluvia del sur</i>

³⁶² vgl. Braun 2010, S.97

³⁶³ Jara, Víctor zitiert nach Educar Chile

<http://ww2.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?GUID=e04ed81b-f207-4f8e-a9ae-caf6f5ad8793&ID=188096> [Zugriff: 29.04.2016]

³⁶⁴ Jara, Víctor. „Preguntas por Puerto Montt.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

³⁶⁵ vgl. Jara, Joan 2000, S.172f.

„Dieses Lied erlangte einen enormen Stellenwert nicht nur bei den konkreten Protestmärschen, welche der Skandal um die Hinrichtung der Arbeiter auslöste, sondern auch bei weiteren Kundgebungen gegen die rechte Repression [...]“³⁶⁶ Für Jara selbst hatte das Lied persönliche Konsequenzen. Der Sänger wurde nach der Veröffentlichung des Liedes auf offener Straße angefeindet und bedroht.³⁶⁷

Die Funktion dieses Liedes liegt unter anderem auch darin, dass die Aufnahme von Information oder Kultur für große Bevölkerungskreise erst durch derartige – wenn auch subjektive – berichterstattende Verse möglich wurde. In den 1970er Jahren lag die Quote des Analphabetismus in Chile bei rund 34 Prozent.³⁶⁸

Die mehrfache Wiederholung des Ortes des Geschehens (*Puerto mono, Puerto Montt*) gibt dem schrecklichen Geschehen Nachdruck. Die Verwendung des Adjektivs *mono* scheint dabei in einem traurigen Gegensatz zu dem Massaker zu stehen. Es vermittelt den Eindruck, auf nostalgische Art und Weise an die einstige Unschuld und Schönheit des Ortes erinnern zu wollen. Víctor Jara richtet sich in der Höflichkeitsform an den Innenminister und sein Gesang wandelt sich bei diesen Versen zu einem Sprechgesang, wodurch er die Anklage auch akustisch zu verschärfen vermochte. Womöglich erinnert der Sprechgesang an die *payadores*, die, Neuigkeiten singend verbreitend, durch das Land zogen.

7.3.2 *Movil Oil Special*

Ein weiteres Lied, das sich gegen staatliche Gewalt wendet, ist *Movil Oil Special*³⁶⁹. Der Titel ist ein Wortspiel, da es sich aus dem Namen eines multinationalen Unternehmens und der Bezeichnung einer Spezialeinheit der Polizei, *Grupo Móvil de Carabineros*, zusammensetzt.³⁷⁰ Die *Grupo Móvil de Carabineros* war eine „[...] special police force organized in 1960 within the Cuerpo de Carabineros for the purpose of breaking up workers' strikes and student and peasant demonstrations.“³⁷¹ Die USA sollen die Spezialeinheit mit Schusswaffen und anderem zur Zerschlagung von Demonstrationen dienlichen Equipment ausgestattet haben.³⁷²

³⁶⁶ Witthaus 2007, S.102

³⁶⁷ vgl. Jara, Joan 2000, S.174

³⁶⁸ vgl. Engelbert 1979, S.13

³⁶⁹ Jara, Víctor. „Movil Oil Special.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

³⁷⁰ vgl. SCHMIEDECKE, Natália Ayo. 2013. “Canto Porque La Guitarra / Tiene Sentido Y Razón”: Folclore E Política Na Música De Víctor Jara (1966-1973), in: *Revista História e Cultura*, Franca-SP, Bd. 2, Nr.1, S.68 <http://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/868/890> [Zugriff: 01.05.2016]

³⁷¹ BIZZARRO, Salvatore. 2005. *Historical Dictionary of Chile*. Lanham, Maryland (et al.): The Scarecrow Press, S.330

³⁷² vgl. LYNSKEY, Dorian. 2011. *33 revolutions per minute. A history of protest songs from Billie Holiday to Greenday*. New York: Harper Collins Publishers, S.220

Das Lied erschien 1969, nachdem die Spezialeinheit eine Demonstration im Rahmen der *reforma universitaria* mit Tränengas und Wasserwerfern zerschlagen hatte.³⁷³ *Movil Oil Special* wurde möglicherweise deshalb zur Hymne der chilenischen Studentenbewegung der 1960er Jahre.³⁷⁴

Im Vergleich zum Großteil Jaras Liedern ist *Movil Oil Special* ein lautes und rhythmisch sehr schnelles Lied. Durch den instrumentalen Einsatz der *Congas* neben Gitarren und *Güiros*³⁷⁵ erhält das Lied einen antreibenden Charakter. Der Gesang Vectors wird durch den Chor der Studenten/-innen unterstützt, die immer wieder *jadelante, adelante!* dazwischen rufen und so eine integrierende und enthusiastisierende Stimmung erzeugen. Das Lied wird kurz vor Ende von originalen Tonaufnahmen der Demonstrationen der ausklingenden sechziger Jahre unterbrochen.

Dieses Protestlied, das gegen das Vorgehen der Spezialeinheit demonstriert und gleichzeitig für eine Universitätsreform kämpft, spiegelt die Funktionsweisen, die in Kapitel 5 hinsichtlich der Eigenschaften eines Protestliedes dargelegt wurden, wider: So suchen die Aufnahmen der Zwischenrufe eine Live-Performanz und die Stimmung, die eine solche zu erzeugen vermag, nachzuahmen. *Movil Oil Special* sucht dadurch auch in konservierter Form eine *actividad compartida* zu kreieren. Des Weiteren erzeugt die Aufzählung aller Beteiligten, die am Ende durch die erste Person Plural in den Prozess des Protestes direkt miteinbezogen werden, eine typische, dem Protestlied entsprechende, Atmosphäre, da die kollektive Identität der Gruppe gestärkt wird. Víctor Jara schließt nicht nur die chilenischen, sondern alle lateinamerikanischen Studenten/-innen in sein Lied mit ein. Er erzeugt eine Stimmung großer Solidarität, indem er sie alle gegenseitig ihre Hände reichen lässt.³⁷⁶

Die *momios*³⁷⁷ und *dinosaurios*³⁷⁸ platziert Jara in einen *hermoso jardín*, der im absoluten Gegensatz zur nüchternen Realität, die sich auf den Straßen Santiagos abspielt, zu stehen scheint. Den in der Vergangenheit verharrenden „Mumien“ stellt der Sänger die junge progressive Generation gegenüber, die ein Ende des etablierten Systems fordern:

*Los estudiantes chilenos
y latinoamericanos
se tomaron de las manos
[...]*

³⁷³ Lynskey 2011, S.220

³⁷⁴ vgl. Jara, Joan 2000, S.170

³⁷⁵ Das *Güiro* gehört zur Gruppe der so genannten Schrap- und Rhythmusinstrumente.

³⁷⁶ Die Verwendung der Hände als oft wiederkehrendes literarisches Motiv in Jaras Werk wird in Kapitel 8 näher betrachtet.

³⁷⁷ *momio* war ein „Symbol der vermodernden und dabei erstarrten Oligarchie, die eifersüchtig über ihr Land und ihre Privilegien wacht“. Vgl. dazu Jara, Joan 2000, S.137

³⁷⁸ Bei *dinosaurios* handelt es sich um ein Hendiadyon zu *momios*.

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

Die beschriebene Solidarität und der Wunsch nach Revolution dringen durch alle Alters- und Gesellschaftsschichten.

*El joven secundario
y el universitario,
con el joven proletario,
quieren revolución.*

In weiteren, sehr geschwind rezitierten Versen zählt Jara auf, mit welchen Mitteln und Waffen die Spezialeinheit der *Grupo Móvil* den Demonstrierenden zu Leibe rückte. Die einleitenden Worte „Qué viene [...]“ sollen zeigen, dass die Studenten/-innen furchtlos den Einsatzkräften gegenübertraten.

*Qué viene el guanaco
y detrás los pacos
la bomba adelante
la paralizante

también la purgante,
y la hilarante.
¡Ay qué son cargantes
estos vigilantes!*

Guanaco und *paco* sind Metaphern aus der Tierwelt für Wasserwerfer (*guanaco*) und Polizisten (*paco*).³⁷⁹

Je jünger die Lieder Jaras werden, desto ernster und trauriger werden sie. Die politische Stimmung war 1973 kurz vor dem Putsch sehr angespannt.³⁸⁰ Aus dieser Zeit wird im Folgenden ein Lied vorgestellt, das postum veröffentlicht wurde, und dieser politisch unruhigen Zeit entstammt.

³⁷⁹ vgl. wordreference forum. Ein Thread diskutiert die Begriffsdefinitionen bzw. -metaphern für *paco*, *guanaco*, etc. <http://forum.wordreference.com/threads/pacos-guanacos-y-lumas.2372375/> [Zugriff: 01.05.2016]
Die Metaphern *guanaco*, *paco* und auch *dinosaurio* werden in Chile noch immer mit derselben Bedeutung gebraucht und fanden auch bei einem im Jahre 2011 anlässlich der chilenischen Studentenbewegung entstandenen spanischsprachigen HipHop Liedes „Shock“ von der Künstlerin Ana Tijoux Verwendung. Vgl. dazu das Interview mit der Künstlerin und den abgedruckten Liedtext zu „Shock“: Interview mit Anna Tijoux http://www.democracynow.org/es/2014/7/11/hablamos_con_la_artista_chilena_ana [Zugriff: 01.05.2016]
vgl. außerdem Tijoux, Anna. „Shock.“ *La Bala*. Oveja Negra, 2011. LP

³⁸⁰ zur Situation im Land siehe Kap. 2.4

7.3.3 *Vientos del pueblo*

*Vientos del pueblo*³⁸¹ übernimmt einige Verse aus dem gleichnamigen Gedicht des Spaniers Miguel Hernández. Er verfasste das Gedicht während der spanischen *Guerra Civil*, weshalb es aufgrund seines polemischen Inhaltes der *poesía de guerra* zugerechnet wird.³⁸² Die poetische Anleihe an den spanischen Dichter zeigt nicht nur, dass Víctor Jara ihm dadurch womöglich ein Andenken setzen wollte, sondern sie schafft im Nachhinein eine traurige verbindende Parallele: Beide Künstler wurden von rechtsgerichteten Kräften getötet. Das Gedicht hat einen sehr anklagenden und – im Nachhinein gesehen – warnenden Charakter. Es entstand nur vier Monate vor dem von Pinochet befohlenen Militärputsch.³⁸³

<i>De nuevo quieren manchar mi tierra con sangre obrera los que hablan de libertad y tienen las manos negras.</i>	<i>Ahora quiero vivir junto a mi hijo y mi hermano la primavera que todos vamos construyendo a diario.</i>
<i>Los que quieren dividir a la madre de sus hijos y quieren reconstruir la cruz que arrastrara Cristo.</i>	<i>No me asusta la amenaza, patrones de la miseria, la estrella de la esperanza continuará siendo nuestra.</i>
<i>Quieren ocultar la infamia que legaron desde siglos, pero el color de asesinos no borrarán de su cara.</i>	<i>Vientos del pueblo me llaman, vientos del pueblo me llevan, me esparcen el corazón y me aventan la garganta.</i>
<i>Ya fueron miles y miles los que entregaron su sangre y en caudales generosos multiplicaron los panes.</i>	<i>Así cantará el poeta mientras el alma me suene por los caminos del pueblo desde ahora y para siempre.</i>

Víctor Jara bedient sich in diesem Lied der Farbsymbolik, um auf eine Mordtat zu verweisen. Dies wird schon in der ersten Strophe deutlich: Diejenigen, deren Hände schwarz sind, sind die rechtsgerichteten und konservativen Mächte des Landes, die sich der Gewalt bedienen. Die Farbe Schwarz bezieht sich dabei auf ihre dunklen Absichten. Auf diese Farbe nimmt der Sänger in der dritten Strophe abermals Bezug: Es sei die Farbe der *asesinos*, die sie nicht

³⁸¹ Jara, Víctor. „Vientos del pueblo.“ *Tiempos que cambian*. Odeon, 1973. LP (postum veröffentlicht)

³⁸² cervantes.es Bibliotecas y Documentación. Stichwort: Miguel Hernández. Biografía.

http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/manila_miguel_hernandez.htm [Zugriff: 01.05.2016]

³⁸³ vgl. Braun 2010, S.117

mehr von ihren Gesichtern löschen können. Bei der Betrachtung der dritten Strophe fällt außerdem ins Auge, dass Jara sich nicht mehr, welches in der ersten Strophe noch der Fall war, einer Umschreibung des Mordes bedient. Er spricht direkt an, dass es sich um *asesinos* handle, die seit Jahrhunderten ihre Untaten zu verstecken versuchen. Auch wenn sie von Freiheit sprechen, meinen sie dabei nur die, die ihnen selbst von Nutzen sein wird.

Inhaltlich ist das Lied zweigeteilt. Die ersten vier Quartette handeln von den Absichten und bereits begangenen Untaten der Opposition. Die letzten vier Quartette stehen dafür, was der Dichter, was das lyrische Ich will. Klar gekennzeichnet wird dies durch die Worte „Ahora quiero [...]“ im fünften Quartett. Die Zweiteilung bewirkt außerdem, dass der Titel eine düstere und eine hoffnungsvolle Seite aufweist. Während die erste Hälfte vor allem Tod und Mord thematisiert, ist die zweite Hälfte geprägt von Zuversicht. Dies wird durch die Verwendung von Begriffen wie *primavera*, *vivir*, *esperanza* oder *corazón* deutlich. *Primavera* ist eine Metapher für einen Neuaufbau der chilenischen Politik und Gesellschaft.³⁸⁴ Mit dem Symbol des Sternes wollte Víctor Jara womöglich Hoffnung auf eine klassenlose Gesellschaft zum Ausdruck bringen, da der Stern auch Symbol des Kommunismus ist.

Die zweitletzte Strophe ist diejenige, die dem Gedicht des Spaniers Hernández entnommen wurde.³⁸⁵ Die Strophe lautet im Original: *Vientos del pueblo me llevan, vientos del pueblo me arrastran, me esparcen el corazón y me aventan la garganta*. Jara ersetzte *arrastran* mit *llaman*, wodurch er seine Rolle als Stimme des chilenischen Volkes hervorhebt beziehungsweise seine Verbundenheit mit diesem betont.³⁸⁶ In der letzten Strophe nimmt Jara auf die allwährende und nie versiegende Stimme des Dichters Bezug. Sie singt jetzt und für immer, für die *caminos*, das Schicksal des Volkes.

Die formale Gestaltung des Liedes nimmt durch das Fehlen von Refrains einen besonderen Charakter an. Einerseits kann dies auf seine ursprüngliche Form eines Gedichtes zurückgeführt werden, andererseits könnte Jara damit beabsichtigt haben, einem finsternen Inhalt nicht durch eine Spielerei wie einen Refrain zu stören beziehungsweise dem Titel dadurch seine Ernsthaftigkeit zu nehmen.³⁸⁷

Die in Quartetten angeordneten Verse entsprechen abermals der folkloristischen Tradition des *canto a lo poeta*. Die musikalische Begleitung ist sehr typisch: Es kommen Gitarre, *Charango* und *Quena* zur Anwendung. Die *Quena* wird erst während den letzten beiden Strophen gespielt.

³⁸⁴ vgl. Braun 2010, S.116

³⁸⁵ Hernández, Miguel. „Vientos del pueblo.“

³⁸⁶ vgl. Braun 2010, S.117

³⁸⁷ ebd.

Die nächsten drei zu präsentierenden Lieder handeln von der in Chile anhaltenden Armut, die besonders die Landbevölkerung, sowie die Bewohner/inner der *poblaciones* rund um die Hauptstadt Santiago de Chile betrafen.

7.4 Folklore als Protest gegen die anhaltende Armut in Chile

7.4.1 *El Arado*

Das Lied *El Arado*³⁸⁸ zählt zu einem seiner früheren Titel, die sich vor allem autobiographischer Inhalte bedienen. Víctor Jara sagte selbst, dass es sein erstes Lied als *compositor* sei.³⁸⁹ Wie seine Ehefrau Joan Jara berichtet, musste Víctor schon in jungen Jahren auf dem Feld mitarbeiten.³⁹⁰ In diesem Lied verschmelzen seine Erfahrungen mit denen eines Bauern.

*Aprieto firme mi mano,
y hundo el arado en la tierra
hace años, que llevo en ella.
¿Cómo no estaré agotado?*

Da Víctor Jara viele Jahre lang von der Stadt aus Expeditionsreisen in das chilenische Hinterland unternommen hatte, konnte er die dortigen Lebensbedingungen durch die Augen eines Erwachsenen kennenlernen.

Er beschreibt in diesem Titel den Arbeitsvorgang mit einem Pflug unter der sengenden Sonne Chiles. Die Erwähnung von Schmetterlingen und Zirpen steht dabei in scharfem Kontrast zu der Erschöpfung, die der Arbeiter empfindet.

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

In der letzten Strophe kommt Hoffnung auf: Das Symbol der Faust weist auf Revolution und Veränderung hin.

*tengo el puño esperanzado
porque todo cambiará*

³⁸⁸ Jara, Víctor. „El arado.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP

³⁸⁹ Jara, Víctor, Fernsehauftritt von Víctor Jara in Peru 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=xjqa-3oL9Bc> [Zugriff: 02.05.2016]

³⁹⁰ Ab seinem siebten Lebensjahr half Víctor bei der Feldarbeit mit. Vgl. Jara, Joan 2000, S.41

El Arado ist eine simpel gehaltene *canCIÓN popular*, bei der Jara sich lediglich auf seiner Gitarre begleitet. Folklorelemente fließen durch die Beschreibung der Fauna und der traditionellen Arbeitsweise ein.

7.4.2 *El Lazo*

In *El Lazo*³⁹¹ geht es ebenfalls um einen Landarbeiter. Hier jedoch geht Víctor Jara weitaus mehr auf die ausweglose Situation des Bauern ein. Er lenkt die Aufmerksamkeit der Zuhörerschaft auf die Entbehrungen, die ein alter Lassoflechter hinnehmen muss. Während in *El Arado* der Fokus allein auf den Mühen der Feldarbeit lag, wird die Armut und Erschöpfung des Arbeiters in *El Lazo* auf sein gesamtes Leben bezogen. Jara kreiert eine beklemmende Atmosphäre, indem er dem Publikum deutlich die Leiden des *viejo* vor Augen führt. Im Folgenden werden die Liedpassagen analysiert, die die Armut des Lassoflechters hervorheben.³⁹²

<i>Cuando el sol se inclinaba,</i>	<i>Y nadie ha dicho: está bueno,</i>
<i>lo encontré,</i>	<i>ya no debes trabajar.</i>
<i>en un rancho sombrío,</i>	[...]
<i>de Lonquén,</i>	<i>Su vida deja en los lazos</i>
	<i>aferrados al nogal,</i>
<i>en un rancho de pobres,</i>	<i>después llegará la muerte</i>
<i>lo encontré,</i>	<i>y también lo laceará.</i>
[...]	[...]
<i>Sus manos siendo tan viejas</i>	<i>Cuando el sol se inclinaba,</i>
<i>eran fuertes para trenzar,</i>	<i>lo encontré,</i>
<i>eran rudas y eran tiernas</i>	<i>en un rancho sombrío</i>
<i>con el cuero del animal.</i>	[...]

Die untergehende Sonne und der finstere Hof rahmen das Lied ein. Die Sonne geht sowohl am Anfang, als auch am Ende des Liedes unter. Víctor Jara kreiert somit eine Szene, die an den bevorstehenden Tod des Mannes denken lässt. Durch die wiederholte Nennung des *rancho sombrío* am Schluss des Textes wird die ausweglose Situation metaphorisch dargestellt. Die örtliche Verortung in Lonquén gibt diesem Lied autobiographischen Charakter, da Víctor dort einen Teil seiner Kindheit verbrachte.³⁹³ Außerdem unterstreicht der Sänger damit ein weiteres Mal seine tiefe Verbundenheit zum chilenischen Subproletariat. *Lo encontré* deutet daraufhin, dass Víctor Jara ihn persönlich auf einer seiner Forschungsreisen

³⁹¹ Jara, Víctor. „El lazo.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP

³⁹² Dabei werden die Strophen, die die Hände des Mannes thematisieren, an dieser Stelle nur oberflächlich analysiert, um diese in Kapitel 8.4.2 einer genaueren Interpretation unterwerfen zu können.

³⁹³ siehe dazu Kapitel 6.1.1

oder noch als Kind kennenlernen konnte. Jara platziert den Alten in einen *rancho sombrío de pobres*. Durch die Verse *y nadie ha dicho: está bueno, ya no debes trabajar* verortet er den alten Mann nicht nur in einer deprimierenden Umgebung, sondern er scheint dort ebenso menschlicher Unterstützung zu entbehren. Das Lied kann einen Beitrag zur Anklage eines gleichgültigen Chiles und sein versagendes beziehungsweise nicht vorhandenes Sozialsystem leisten. Sein Leben brachte der Mann stets nur damit fertig, ein Lasso nach dem anderen zu flechten, wie der Vers *su vida deja en los lazos* bezeugt.

Der *nogal*, als Baum Symbol des Lebens und der schöpferischen Kreativität des Volkes, scheint in diesem Kontext ein Zeichen des Stillstandes zu sein, da die Lassos an ihn, und somit auch ihr Hersteller an den *nogal* gebunden sind. Schlussendlich wird der Tod kommen und den Mann mit dem Lasso einfangen. Diese Strophe ist eine Allegorie darauf, dass der Arbeiter an dem immer gleichen Ort an seiner immer gleichen, eintönigen und zehrenden Arbeit zu sterben scheint.

Víctor Jara begleitet sich zu *El Lazo* lediglich auf seiner Gitarre, wodurch der Gesang intensiv in den Vordergrund tritt und die Zuhörer/innen besser zu erreichen scheint. Neben dem typischen Folkloreinstrument der Gitarre fügt Jara in diesem Lied ein weiteres, äußerst traditionelles Stilmittel ein: Die meisten Verse sind in Quartetten angeordnet und achtsilbig. Er singt das Lied in einem mäßigen Rhythmus und die Tatsache, dass es keine Refrains gibt, verleihen dem Stück die gleiche Ernsthaftigkeit und Traurigkeit wie bereits *Vientos del pueblo*. Der *nogal* und der traditionelle Beruf des Lasso-flechtens tragen dazu bei, dass dem Lied ein Charakter *folclórico* innewohnt.

7.4.3 *Canción de cuna para un niño vago*³⁹⁴

Neben den Alten waren es besonders auch die Kinder, die unter der Armut litten. In den *poblaciones* der Städte wurde Víctor Zeuge ihrer Lage. Beim folgenden Lied handelt es sich, wie bereits der Titel ankündigt, bezüglich Melodie und Rhythmus um ein Wiegenlied.³⁹⁵ Durch die Einbettung eines sozialkritischen Textes in die typische, ruhige Melodie eines chilenischen Wiegeliedes kombiniert Jara eine folkloristische Tradition mit der Thematisierung sozialer Ungerechtigkeiten, mit der sich die chilenische Gesellschaft konfrontiert sah. Er verleiht damit der Folklore einen Status von hoher Aktualität und führt vor Augen, dass ihr identitätsstiftendes Element seine Protestgedanken unterstützt.

³⁹⁴ Jara, Víctor. „Canción de cuna para un niño vago.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP

³⁹⁵ Wie unter Kapitel 3.3 erklärt, dienten Wiegenlieder vor allem dazu, die Kinder beim Einschlafen zu begleiten, zu beruhigen oder die Liebe zum Kind auszudrücken oder sie wurden zum Ausdruck der Trauer bei den *velorios de angelito* angestimmt.

Die Elemente eines tatsächlichen Wiegenliedes fließen auch inhaltlich durch folgende Strophe mit ein: *Duérmate mi niño, nadie va a gritar, la vida es tan dura, debes descansar*. Der weitere Text beschreibt das Leben eines Straßenkindes, das ohne den Schutz der Eltern überleben muss.

*Otros cuatro niños
te van a abrigar,
la luna en el agua
va por la ciudad.*

Die Symbolik des Kindes als literarisches Motiv wird in Kapitel 8.2.3 anhand des Stückes *Luchín* genauer betrachtet.

7.5 Zusammenfassung

Es ließ sich beobachten, dass Jara des Öfteren temporale Konnotationen nutzt, um an die chilenische Kultur und Tradition zu erinnern. Indem er beispielsweise in Liedern wie *Angelita Huenumán* Ausdrücke aus der *Mapuche*-Sprache, Handwerkskunst der indigenen Bevölkerung und Beschreibungen der chilenischen Vegetation mit einfließen lässt, sich in einem Stück wie *La Cocinerita* auf traditionelle, natürliche Lebensmittel bezieht, oder den chilenischen, doppeldeutigen Humor in *La Beata* aufleben lässt, verleiht er seiner Folkloremusik einen identitätsstiftenden Charakter. Dieser wird zusätzlich durch den Ursprung der Folkloremusik im *pueblo* verstärkt. Als volksnaher Sänger macht er auf die Bedürfnisse der Marginalisierten, die durch die erfahrene Thematisierung von der Gesellschaft wahrgenommen werden sollen, aufmerksam. Víctor Jara reaktiviert die Folklore, um Chile an seine Werte, Traditionen, Kultur und letztlich seine Herkunft zu erinnern. Dabei stützt er sich auf ihren „Identitäts-Kern“, um darauf seine Sozialkritik auszuüben, die sich gegen die großen Probleme seiner Zeit wendete: politische, wirtschaftliche und kulturelle Einmischung durch die USA, staatliche Gewalt, Armut und Hilflosigkeit des Volkes. Um seine Volksnähe in seiner Musik nachdrücklich zu zeigen, bedient er sich außerdem indigener Instrumente. Er erinnert das Volk damit an seine wertvolle Kultur und spendet ihm in politisch unruhigen Zeiten Anerkennung und Trost. Ein Charakter *folclórico* ergibt sich unter anderem auch durch die Implementierung typischer traditionsreicher Elemente wie ein Kleidungsstück der *Mapuche*, der *nogal*, die Bezugnahme auf typische Vegetation oder traditionelle Handarbeiten.

Dabei möchte Víctor Jara das Volk an seine eigene Stärke erinnern, wozu ihm die Metapher der Hand als ein wichtiges Symbol der eigenen schöpferischen Arbeit dient. Das Symbol der Hand spielt in vielen Liedern Víctor Jaras eine bedeutende Rolle. Hände arbeiten, formen und gestalten. In Víctor Jaras künstlerischem Werk treten sie deshalb in unterschiedlichen Kontexten auf. Damit sind sie Teil seines Protestes, in welchem den aufbegehrenden, sich vereinigenden, zerstörerischen aber auch hilflosen Händen jeweils eine bedeutende Rolle zukommt.

8 Die Hand als Metapher des Protestes

Die menschliche Hand ist ein „ausgreifendes Werkzeug“³⁹⁶ und „ein Mittler zur Umwelt“³⁹⁷. Seit jeher gilt sie deswegen als ein wichtiges und viel verwendetes Symbol in zahlreichen Epochen und Kulturen.³⁹⁸ Sie ist ein Symbol der Macht und Gewalt, der Kraft und schöpferischer Aktivität, des Schutzes, sowie des Bündnisses und der Vereinigung.³⁹⁹

Für Víctor Jara war die Arbeit mit den Händen seit klein auf ein natürlicher Bestandteil seines Lebens und Symbol für körperliche, selbst verrichtete Arbeit. Er beobachtete, wie seine Mutter Amanda täglich den Teig für die *tortillas* knetete; mit seinen Geschwistern sammelte er jeden Abend Feuerholz ein; anderen Males konnte er beim Herstellen von Käse mithelfen.⁴⁰⁰

„Es gab so viel, worüber man reden konnte“, berichtet seine Ehefrau Joan Jara über die ersten Gespräche, die sie mit Víctor führte: „[...] über [...] die Art, wie Leute etwas berühren, nicht nur einander, sondern auch Dinge, und wie sie sich geben, wie diesem Verhalten die Bedeutung eines Kommunikationsmittels zukommt und es den Charakter der Menschen verrät.“⁴⁰¹ Auch im Theater spielten die Hände schließlich eine Rolle. Über seine Tätigkeit als Regisseur für das Stück *Antígona* berichtet Ana Reeves, eine chilenische Schauspielerin, die für das Stück mit Víctor arbeitete: „Víctor tuvo un hallazgo muy bonito. Nos dijo: ‚vamos a usar máscaras, pero las máscaras van a ser nuestras manos.‘ ... y empezó a mostrarnos.“⁴⁰²

Für das Kunsthandwerk hatte Víctor eine besondere Vorliebe. Von jeder seiner Reisen brachte er handgemachte Souvenirs mit wie „Volkskunst, Töpferwaren, handgemachte Strickereien und sogar Musikinstrumente“⁴⁰³.

Er selbst brauchte seine Hände vor allem für sein Gitarrenspiel, das ihm sehr viel bedeutete. Seine Gitarre war mehr als ein Musikinstrument. Sie selbst war ein Symbol des friedlichen Aufstandes.⁴⁰⁴ In seinen Texten besang er die *trabajadores*, *campesinos*, *mineros* und die Bewohner/innen der *poblaciones*, die sich ihr Einkommen allesamt mit dem Einsatz ihrer

³⁹⁶ Lurker, Manfred. 1991. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, Stichwort: Hand, S.274

³⁹⁷ ebd.

³⁹⁸ vgl. BUTZER, Günter / JACOB, Joachim (Hrsg.) 2008. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J.B.Metzler, Stichwort: Hand/Finger, S.145-147

³⁹⁹ vgl. Butzer/Jochim 2008, S.145-147

⁴⁰⁰ vgl. Jara, Joan 2000, S.43

⁴⁰¹ ebd., S.82

⁴⁰² Reeves, Ana zitiert nach Sepúlveda 2001, S.78

⁴⁰³ Jara, Joan 2000, S.98

⁴⁰⁴ siehe dazu Kapitel 6.2.1.1

Hände hart erarbeiteten. Wenn man seine Texte betrachtet, fällt auf, dass „el amor que Víctor Jara sentía por la creación del hombre [está] plasmada en el trabajo“⁴⁰⁵.

Víctor Jara wollte ein Künstler sein, der sich mit dem Volk direkt auseinandersetzte und es auf authentische Art und Weise repräsentierte. In derselben Linie steht auch folgendes, von ihm stammendes Zitat, in dem er alle Musiker/innen der *Nueva Canción* primär als Arbeiter/innen benennt:

„Nach unserem Verständnis ist der Künstler nichts anderes als ein Arbeiter. Wie ein Bauer den Pflug in die Hand nimmt, um das Land zu beackern, oder wie der Drechsler ein Werkzeug in die Hand nimmt, um ein Stück Holz zu formen, so benutzt der Künstler einen Pinsel oder eine Gitarre, um seine Gefühle auszudrücken und sie den Zuhörern, der großen Mehrheit, den Armen, zu übermitteln, um auf die Ungerechtigkeit aufmerksam zu machen und den Feind zu demaskieren.“⁴⁰⁶

Die Hand kann in Jaras künstlerischem Werk in vielfacher Hinsicht als Symbol des Protestes aufgefasst werden, weil sie dazu fähig ist, Veränderungen herbeizuführen. Deswegen setzte Jara die Faust als Zeichen des Kampfes ein, die sich reichenden Hände zum Zeichen der Solidarität, die arbeitenden Hände als Zeichen ihrer schöpferischen Tätigkeit, aber auch, und darin spiegelt sich einmal mehr der Protestgedanke Jaras, die beschmutzten Hände als Metapher des Mordes durch die rechtsgerichteten Kräfte Chiles.

8.1 Die Faust als Zeichen des Kampfes und der Revolution

„Die zur Faust geballte Hand drückt Zorn oder auch eine Drohung aus und ist außerdem ein kommunistisches Klassenkampfsymbol [...]“⁴⁰⁷ In Jaras musikalischem Werk kommt die Faust lediglich zweimal vor. Allerdings erscheint sie gleichsam als rahmendes Objekt seiner Tätigkeit als Solokünstler.

8.1.1 *El Arado*

Ihren ersten Auftritt hat die Faust in seinem frühen Werk *El Arado* aus dem Jahre 1966, ein Lied, von dem er – wie bereits erwähnt – selbst sagt, dass es sein erstes Lied als *compositor* sei.⁴⁰⁸ Wie in Kapitel 7.4.1 dargelegt wurde, erzählt er hier von einem pflügenden Bauern, der dieser Tätigkeit tagtäglich nachgehen muss und sich nach einer Verbesserung seiner

⁴⁰⁵ Sepúlveda 2001, S.78

⁴⁰⁶ Jara, Víctor zitiert nach Cabezas 1979 [Online]

⁴⁰⁷ DIERKESMANN, Rainer (Hrsg.) 2006. *Seemans Lexikon der Symbole. Zeichen|Schriften|Marken|Signale*. Leipzig: E.A. Seemann, Stichwort: Faust, S.156

⁴⁰⁸ Jara, Víctor: Fernsehauftritt von Víctor Jara in Peru 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=xjqa-3oL9Bc> [Zugriff: 02.05.2016]

Lebensumstände sehnt. Das Lied endet mit den Versen: *tengo el puño esperanzado / porque todo cambiará.*

Die Faust des Bauern wird zum Motiv der Hoffnung auf eine Veränderung in der chilenischen Gesellschaft. Wobei die Faust hier ebenfalls als Symbol des Kommunismus zu dienen und die politische Gesinnung von Víctor Jara zu offenbaren vermag.

8.1.2 *Canto qué mal me sales*

Die Metapher der Faust kehrt in seinem letzten Gedicht, das er kurz vor seinem Tod verfasste, wieder. Im *Estadio Chile* wurde er aufgrund seiner kommunistischen Einstellung und als offizieller Gegner der rechtsgerichteten Kräfte vom Militär gefoltert und hingerichtet. Der Text fand seinen Weg dank eines Freundes aus dem Stadion.⁴⁰⁹ Das unfertige Gedicht endet auf folgende Verse:

[...]

*Das Blut unseres Präsidenten, unseres Compañero,
wird mit größerer Wucht einschlagen als Bomben und Maschinengewehre!
So wie auch unsere Faust ausholen wird!*

*Wie schwer fällt einem das Singen,
wenn man vom Grauen singen muß.
Das Grauen, das ich durchlebe,
das Grauen, das ich durchsterbe.
Mich selbst unter so vielen zu sehen,
und so viele Momente der Unendlichkeit,
in denen Schweigen und Schreie
das Ende meines Liedes anzeigen.*

*Was ich sehe, habe ich noch nie zuvor gesehen,
Was ich gefühlt habe, und was ich fühle,
Wird den Augenblick gebären...*⁴¹⁰

Wie aus Zeugen/-innenberichten hervorgeht, diente das zweckentfremdete *Estadio Chile* als zentraler Ort der brutalen politischen Verfolgung durch die Militärjunta.⁴¹¹ Víctor Jara wurde mehrere Tage hindurch gefoltert, bis er schließlich am 16. September 1973 erschossen

⁴⁰⁹ vgl. Jara, Joan 2000, S.342-344

⁴¹⁰ Jara, Víctor (1973) „Estadio Chile“ bzw. „Canto qué mal me sales.“ zitiert nach Jara, Joan 2000, S.345

⁴¹¹ vgl. VILLEGAS, Sergio. 1974. *Das Stadion. Augenzeugen über den Terror der Junta in Chile* (Aus dem Spanischen von Barckhausen, Christine). Berlin: Verlag Neues Leben. Hier findet sich auf den Seiten 138-144 eine Beschreibung vierer Augenzeugen über die Gefangenschaft Víctor Jaras und wie der Sänger gefoltert und getötet wurde.

wurde.⁴¹² Doch scheint es, dass er selbst noch in seinen letzten Stunden die Hoffnung auf eine Wende nicht aufgegeben hatte. Die Faust, die ausholen wird, symbolisiert den Kampf und gleichzeitig die Hoffnung Jaras auf ein Aufbegehren des Volkes auch nach dem Sturz des sozialistischen Präsidenten. Wie eingangs erwähnt wurde, bildet die Faust einen Rahmen in Jaras Werk. In *El arado* diente sie zum Zeichen der Hoffnung und des Kampfes. Die gleiche Funktion kommt ihr auch acht Jahre später im Gedicht *Canto qué mal me sales* zu.

8.2 Schmutzige oder gefärbte Hände als Zeichen der Gewalt

Ein weiteres Symbol, das in Zusammenhang mit der Hand steht, sind die schmutzigen oder gefärbten Hände. Die Metapher verwendet der Sänger in den Liedern *Preguntas por Puerto Montt* und *Vientos del Pueblo* vor allem als Anklage des Mordes. Im zuletzt genannten Lied findet die Verwendung der Farbe auch im Gesicht als Zeichen der Schuld Verwendung.⁴¹³

8.2.1 *Preguntas por Puerto Montt*⁴¹⁴

In diesem Titel gehören die besungenen Hände dem Hauptverantwortlichen für das Massaker im Jahre 1969 in Puerto Montt, bei dem mehrere unbewaffnete Menschen durch die *Carabineros* getötet wurden.⁴¹⁵

*Señor Pérez su conciencia
la enterró en un ataúd
y no limpiarán sus manos
ni toda la lluvia del sur.*

Jara zögert, den Verantwortlichen Pérez explizit als Mörder zu bezeichnen. Deswegen können die Hände, die offensichtlich so beschmutzt waren, dass nicht einmal der gesamte Regen des Südens sie hätte reinigen können, in diesem Gedicht nicht nur als Anklage des Mordes stehen, sondern könnten auch auf Selbstzensur hinweisen. Neben der Symbolik der Hände ist auch die des Regens erwähnenswert. Als Naturelement scheint der Südregen zwar an sich gewaltig, doch gleichsam zu gut, um derartiges Verbrechen reinwaschen zu können.

⁴¹² Die Behörden vertuschten zu jener Zeit den Mord durch die Militärjunta. Vgl. Villegas 1974, S.143. Im Jahr 2013 konnten erstmals einige der Verantwortlichen festgenommen werden. Vgl. SOTO, Loreto. 2013. Caso Víctor Jara: Detienen a cuatro de los ocho ex militares procesados por homicidio, in *diarioUchile* [02.01.2013] <http://radio.uchile.cl/2013/01/02/caso-victor-jara-detienen-a-cuatro-de-los-ocho-ex-militares-procesados-por-homicidio> [Zugriff: 10.05.2016]

⁴¹³ siehe dazu Kapitel 7.3.3

⁴¹⁴ Jara, Víctor. „Preguntas por Puerto Montt.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

⁴¹⁵ siehe dazu Kapitel 7.3.1

8.2.2 *Vientos del Pueblo*

In *Vientos del Pueblo*⁴¹⁶ thematisiert Víctor Jara die politische Gewalt, die im Jahr 1973 in Chile von Seiten der faschistischen Kräfte immer wieder aufkeimte, bis sie sich schließlich am 11. September in einem Militärputsch entlud.

*De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras.*

Die einleitenden Verse beziehen sich auf eine nicht explizit erwähnte Instanz, die Jara als Mörderin identifiziert. Ihre Hände beschreibt er als schwarz, eine Farbe, die „bedrückend“⁴¹⁷ wirkt und an „Dunkelheit, Finsternis und Nacht“⁴¹⁸ erinnert. Sie wird meistens in einem destruktiven Sinn aufgefasst und steht für „das Böse, Tod, Schande, [...], Zerstörung“⁴¹⁹.

8.2.3 *Luchín*

Die Farbsymbolik in Verbindung mit der Hand erfährt ein weiteres Mal in dem Lied *Luchín*⁴²⁰ Anwendung. Das Stück handelt von einem – wie der Name verrät – kämpferischen Jungen, der auf der Straße lebt. Die Hände des Kindes dienen dem Zeichen der Unschuld und Verletzbarkeit. Damit stehen sie im starken Kontrast zu den bisher besprochenen Metaphern der gewalttätigen Hand. Dennoch oder gerade deswegen scheint diese Gegenüberstellung gerechtfertigt. Sie kann veranschaulichen, wie sich Metaphern in unterschiedlichen Kontexten in ihren Bedeutungen zu wandeln vermögen.

Die kleinen Hände des Jungen Luchín beschreibt Jara als *moradas* (dt. dunkelviolett)⁴²¹. Womöglich ein Verweis auf einen schlechten Gesundheitszustand, fremder Gewaltausübung oder Frieren.

*Frágil como un volantín
en los techos de Barrancas
jugaba el niño Luchín
con sus manitos moradas
con la pelota de trapo.*

Violett ist unter anderem die Farbe des Kummers und der Trauer.⁴²² Mit der Metapher der kaputten und verfärbten Hände scheint Víctor Jara auf die Wehrlosigkeit, Verletzlichkeit und Verzweiflung des Jungen aufmerksam machen zu wollen.

⁴¹⁶ Jara, Víctor. „Vientos del pueblo.“ *Tiempos que cambian*. Odeon, 1973. LP (postum veröffentlicht)

⁴¹⁷ Dierkesmann 2006, S.152

⁴¹⁸ ebd.

⁴¹⁹ ebd., S.153

⁴²⁰ Jara, Víctor. „Luchín.“ *La Población*, DICAP, 1972. LP

⁴²¹ Real Academia Española. Stichwort: morado. <http://dle.rae.es/?id=Plr9pOR> [Zugriff: 03.05.2016]

Ein Kind verkörpert gemeinhin Unschuld, doch weitere Bedeutungen sind in Bezug auf Luchín legitim: So kann das Kind bei Víctor Jara auch für Natürlichkeit und „zur Aufrechterhaltung des ‚guten Menschen‘“⁴²³ stehen. Des Weiteren ist anzunehmen, dass Luchín ein Symbol der „Ohnmacht und Regression“⁴²⁴ darstellt, da der Junge gesellschaftliche Ausgrenzung erlebt. Er wird „zum Symbol des Opfers repressiver Machtverhältnisse“⁴²⁵ und spiegelt die „Ohnmacht gegenüber etablierten Ordnungen“⁴²⁶ wider. Dieselben Überlegungen sind ebenso auf den Titel *Canción de cuna para un niño vago* anwendbar.⁴²⁷ Die Metaphorik der Hände wird durch die tiefreichende Symbolkraft des Kindes verstärkt. Während die Hände des Verantwortlichen der Hinrichtungen in Puerto Montt und die schwarzen Hände der rechtsgerichteten Kräfte für Gewalt stehen, scheinen die dunkelvioletten Hände diejenigen zu sein, die diese Gewalt erleiden müssen. Víctor Jara verwendet dieses Gegensatzpaar, um seinen Protest zu äußern. Den skrupellosen Händen der politischen Machthaber stellt er die geschundenen Hände eines verletzlichen Kindes gegenüber. Damit symbolisiert beziehungsweise protestiert er gleichermaßen gegen die Wehrlosigkeit des mittellosen Volkes.

8.3 (Sich reichende) Hände als Symbol der Solidarität

Víctor Jara scheint durch die Metaphorik der sich reichenden Hände auf die Wichtigkeit des Zusammenhaltes hinweisen zu wollen, um eine Revolution beziehungsweise einen Protest zu ermöglichen. Diese Anschauung kehrt in dem berühmten Vers *el pueblo unido jamás será vencido*⁴²⁸, der zum Leitspruch der *Unidad Popular* wurde, wieder.

8.3.1 Plegaria a un labrador

*Plegaria a un labrador*⁴²⁹ ist ein Aufruf an die Landarbeiter/innen, sich zu solidarisieren mit denen, die um eine gerechte Gesellschaft kämpfen. „Seine Form, die an das Vaterunser erinnerte, spiegelte Victors – was ihre Poesie und ihre humanistischen Werte anging – neuerwachtes Interesse an der Bibel wider; zu einer Zeit, in der sich die Verständigung zwischen progressiven Katholiken und Marxisten in Lateinamerika vertiefte.“⁴³⁰

*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.*

⁴²² vgl. Dierkesmann 2006, S.155

⁴²³ Butzer/Jacob 2008, S.180

⁴²⁴ ebd., S.181

⁴²⁵ ebd.

⁴²⁶ ebd.

⁴²⁷ siehe dazu Kapitel 7.4.3

⁴²⁸ aus dem Lied *El pueblo unido*, komponiert von Sergio Ortega

⁴²⁹ Jara, Víctor. „Plegaria a un labrador.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

⁴³⁰ Jara, Joan 2000, S.181

8.3.2 *La luna siempre es muy linda*

Ein weiteres Lied, das von der Idee des friedlichen Nebeneinander und der Solidarität Jaras erzählt, ist *La luna siempre es muy linda*.⁴³¹

<i>No creo en nada</i>	<i>No creo en nada</i>
<i>sino en el calor de tu mano</i>	<i>sino en el amor</i>
<i>con mi mano,</i>	<i>de los seres humanos</i>
<i>por eso quiero gritar:</i>	

Das Halten der Hände kann durch die Assoziation mit *calor* auf Nächstenliebe, Solidarität und Kraft verweisen. Mit der Wiederholung und Parallelstellung des Verses *no creo en nada* erhält die Metapher der Hand die zusätzliche Bedeutung der Nächstenliebe. Wie in Kapitel 6.1.1 gezeigt wurde, handelt es sich bei diesem Titel um die autobiographische Verarbeitung der problematischen Beziehung zwischen Víctor und seinem Vater. Die Strophen wirken dadurch versöhnend.

8.3.3 *Movil Oil Special, A Cuba*

Zwei weitere Lieder, in denen das Halten der Hände als Zeichen der Solidarität zu verstehen ist, sind *Movil Oil Special*⁴³² und *A Cuba*⁴³³. Bei ersterem handelt es sich um ein Demonstrationslied, das im Rahmen der Studenten/-innenbewegung entstanden ist und daher vor allem den Zusammenhalt zwischen jungen Menschen besingt (*Los estudiantes chilenos y latinoamericanos se tomaron de las manos*).⁴³⁴ Bei letzterem bekundet Jara seine Solidarität für die kubanische Revolution und ihre Leitbilder:

Si yo a Cuba le cantara,
le cantara una canción
tendría que ser un son,
un son revolucionario,
pie con pie, mano con mano,
corazón a corazón,
[...]
como se le habla a un hermano.

⁴³¹ Jara, Víctor. „La luna siempre es muy linda.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP

⁴³² Jara, Víctor. „Movil Oil Special.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

⁴³³ Jara, Víctor. „A Cuba.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP; Der *Son Cubano* ist ein typischer Musikstil aus Kuba. Víctor Jara neigte dazu, die Melodien zu verwenden, die der Verortung des jeweiligen Liedes entsprachen.

⁴³⁴ siehe dazu Kapitel 7.3.2

8.4 Hände als schöpferisches Werkzeug und Symbol für nichtentfremdete Arbeit

Wie eingangs dieses Kapitels durch ein Zitat⁴³⁵ des Musikers gezeigt wurde, betrachtet sich Jara in seiner Tätigkeit als Künstler ebenso als Arbeiter. Für ihn stehen die Hände für eine schöpferische Kraft, die er vor allem durch sein Gitarrenspiel zum Ausdruck bringen kann, welches neben seiner Stimme sein grundlegendstes Mittel zum Protest darstellt. Auf diese Weise wird die Metapher der Hand unweigerlich mit der Folklorekultur verknüpft. Die Hände sind sein Erkennungszeichen, durch das der Gitarre spielende Sänger mit den Arbeiter/innen kommuniziert. Es ist folglich eine Assimilation an das arbeitende Volk.⁴³⁶ Für den/die Arbeitende/n sind die eigenen Hände das einzige Kapital.

Der Musiker Jara empfindet genauso und singt im Lied *Lo único que tengo*⁴³⁷: *Y mis manos son lo único que tengo y mis manos son mi amor y mi sustento*. Natürlich bleibt es dahin gestellt, ob das lyrische Ich mit Víctor Jara gleichzusetzen ist oder ob der Sänger jemand anderen auftreten lässt. Da der Titel auf den Album *La Población* zu finden ist, auf dem von der Lebensrealität der Bewohner/innen der Armenviertel erzählt wird, scheint auch letzteres plausibel. In diesem Fall würden die zitierten Verse Beweis über Víctors Empathie, Nachempfinden und Nähe zu den Menschen ablegen und darüber hinaus ein Zeichen für seine Identifizierung mit ihnen sein.

8.4.1 *Canto qué mal me sales*

Sein letztes Gedicht, das er während seiner letzten Tage in Gefangenschaft schrieb, und den Titel *Canto qué mal me sales*⁴³⁸ trägt, beinhaltet einige Anspielungen auf die Hände als Metapher der schöpferischen Tätigkeit.

Fünftausend von uns waren hier

in diesem kleinen Teil der Stadt.

Wir sind fünftausend.

Ich frage mich, wie viele wir in all den Städten unseres Landes sind?

Allein hier sind zehntausend Hände, die den Boden beackern

und die Fabriken am Laufen halten.

Wie viele Menschen sind hier Hunger, Kälte, Schrecken und Schmerz ausgesetzt,

moralischem Druck, dem Grauen und dem Wahnsinn?

[...]

Wir sind zehntausend Hände, die nichts mehr produzieren können.

⁴³⁵ siehe dazu S. 70

⁴³⁶ vgl. Sepúlveda 2001, S.77-79

⁴³⁷ Jara, Víctor. „Lo único que tengo.“ *La Población*, DICAP, 1972. LP

⁴³⁸ siehe Kapitel 8.1.2 für die Analyse der Bedeutung der Faust, die in diesem Gedicht eine Rolle spielt

Die Verse greifen eine Thematik auf, die Jara auch in drei weiteren Titeln beschäftigte, auf die im weiteren Verlauf eingegangen wird. Es geht dabei um die nichtentfremdete Arbeit, die die eigenen Hände leisten können. Diese ist eine dem Marxismus zuzurechnende Thematik und spiegelt Jaras kommunistisches Gedankengut wider. Er beschreibt, dass die zehntausend Hände die treibende und ureigene Kraft Chiles sind.

Zu dem Aspekt der schöpferischen Aktivität der Hände tritt in diesen Versen abermals der Solidaritätsgedanke: einerseits durch die Verwendung der ersten Person Plural, andererseits durch die wiederholte Nennung der Anzahl der Gefangenen an demselben Ort.

„Dass – wie überliefert wird – Pinochets Folterknechte Víctor Jara die Hände brachen, war von grausamer Intuition. Denn tatsächlich werden die Hände und das von ihnen zuwege gebrachte Produkt in der marxistischen Tradition wie in Jaras Liedern zum Emblem nichtentfremdeter Arbeit.“⁴³⁹ „Marx sieht die Ursache für die Entfremdung des modernen Menschen in der Entfremdung der Arbeit.“⁴⁴⁰ In den hier thematisierten Liedern geht es Jara um die nichtentfremdete Arbeit der Handwerkskunst und Landarbeit, die eine der Hauptpfeiler der Folklore und eine Kraft darstellt, welche die Identität Chiles mitkonstituiert. Daneben spiegelte sich in Jaras Protest die Gleichgültigkeit Chiles angesichts der damals vorherrschenden sozialen Probleme. Die vorgestellten Gedanken werden anhand der folgenden drei Lieder näher ausgeführt.

8.4.2 *El Arado*

Im Lied *El Arado*⁴⁴¹ spielt die arbeitende Hand insofern eine Rolle, als dass der Bauer sie - den Pflug fest umschlossen - tagtäglich als seine wichtigste Arbeitskraft hat.

*Aprieto firme mi mano,
y hundo el arado en la tierra
hace años, que llevo en ella.
¿Cómo no estaré agotado?*

In diesem Beispiel wird der Charakter der Hand als Emblem der nichtentfremdeten Arbeit bereits deutlich. Die Präsentation der zwei folgenden Lieder soll diesen Aspekt vertiefen.

⁴³⁹ Witthaus 2007, S.106

⁴⁴⁰ HENKELMANN, Patrick (2013): Karl Marx und sein Menschenbild. Teil I. Die Entfremdung der Arbeit, in: *bsz online. Bochumer Stadt- und Studierendenzzeitung* [Stand: 08.07.2013] <http://www.bszonline.de/artikel/die-entfremdung-der-arbeit> [Zugriff: 04.05.2013]

⁴⁴¹ Jara, Víctor. „El arado.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP

8.4.3 *El Lazo*

„Victors Lieder handelten von den Leuten, die wir auf diesen Fahrten trafen, Lieder, die die Arbeit, die Probleme und Hoffnungen der Kleinbauern schilderten. Mehrmals besuchten wir auch Lonquén, das sich seit Victors Weggang kaum verändert hatte. Eine Familie von Kleinbauern, Inquilinos der Familie Ruíz-Tagle, wohnte inzwischen im Haus seiner Kindheit [...] und wir besuchten alte Bekannte. Einer von ihnen war ein uralter Mann, der vor seiner Holzhütte saß, wo er wie eh und je die Peitschen mit Lederriemen und die Lassos flocht, für die er im Umkreis von vielen Kilometern berühmt war. Aus dieser Begegnung stammt ein Lied.“⁴⁴²

*Sus manos siendo tan viejas
eran fuertes para trenzar,
eran rudas y eran tiernas
con el cuero del animal.*

*Las sombras vienen laceando
la ultima luz del día,
el viejo trenza unos versos
para maniatar la alegría.*

*El lazo como serpiente
se enroscaba en el nogal
y en cada lazo la huella
de su vida y de su pan.
Cuánto tiempo hay en sus manos
y en su apagado mirar.
[...]*

*Sus lazos han recorrido
sur y norte, cerro y mar,
pero el viejo la distancia
nunca la supo explicar.*⁴⁴³

Die Hände sind die wichtigsten Werkzeuge des Lassoflechters, um seiner Handwerkskunst nachkommen zu können. Wie eine Schlange im Baum rollt sich das Lasso in seinen Händen zusammen. Dabei hinterlässt es Spuren, die von seinem Leben und seinem einzigen Einkommen (*pan*) berichten. Die Symbolbedeutung der Schlange reicht über Vitalität und Weisheit bis hin zum Tode. Im Falle des Lassoflechters, der alt und mittellos erscheint, steht sie am ehesten für den Tod und das Unheil. Dies wird auch durch die Erwähnung der symbolträchtigen Schatten betont.

Wie anhand des Liedes *Angelita Huenumán* genau analysiert werden wird, findet sich auch bei Jara – in diesem Stück etabliert durch den Vers *el viejo trenza unos versos* – der alte Topos der Verknüpfung von Web- und Dichtkunst.

Während das Handwerk, die Lassos, weit entfernt reisen kann, scheint der mittellose Arbeiter selbst an seinen Arbeitsplatz gefesselt zu sein. Die angesprochene Strophe (*sus lazos han recorrido [...] nunca la supo explicar*) verweist auf ein Spannungsverhältnis zwischen

⁴⁴² die Ehefrau Joan Jara über die Expeditionsreisen durch Chile, auf die sie Víctor des Öfteren begleitet hatte, vgl. Jara, Joan 2000, S.128

⁴⁴³ aus Jara, Víctor. „El lazo.“ *Víctor Jara. Demon*, 1967. LP

Handarbeit und kapitalorientiertem Warenmarkt. In der marxistischen Theorie wird das Problem als Entfremdung begriffen: Der Arbeiter verkauft die Lasso, womit nicht nur diese, sondern seine investierte Arbeit und er selbst zur Ware werden. Das Handwerk und die Erzeugnisse daraus werden zu entfremdeten Produkten auf dem Markt, wo sie unabhängigen Mächten gegenüberstehen.⁴⁴⁴ Letztendlich kann der Lasso flechter den Funktionsweisen des kapitalistischen Wirtschaftssystems nicht entkommen. Die allgemeine, aber vor allem schöpferische Kraft der Hände, auf die Jara in seinem Werk Bezug nimmt, wird dabei nicht geschmälert.

8.4.4 *Angelita Huenumán*⁴⁴⁵

Die *Mapuche*-Frau Angelita Huenumán inszeniert er als „das kreative, aber verkannte Potenzial des chilenischen Volkes, das sich an den Händen zu erkennen gibt“⁴⁴⁶: *las manos ignoradas de este, mi pueblo creador*.⁴⁴⁷ Angelita verkörpert für Jara den Traum der Autonomie und der sich selbst verwaltenden Existenz.⁴⁴⁸ Wie Witthaus bereits richtig erkannte, kann es sich lediglich um einen Traum handeln. Denn auch die *Mapuche*-Frau muss, um schlussendlich überleben zu können, ihre Webkunst verkaufen.⁴⁴⁹

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

Der Fokus des Interesses liegt in beiden Liedern (ebenso auch in *El Lazo*) primär auf dem Symbol der Handarbeit, die als unterschätztes Produkt der Landbevölkerung als Protest gegen die Unterdrückung derselben gesehen werden kann.

In der Weberin spiegelt sich der Dichter Jara, da ihre Hände mit denen des Gitarristen korrespondieren.⁴⁵⁰ „In der uralten Verschränkung der Web- und Dichtkunst und im leisen Pathos des Kunsthandwerkes überbrückt der Sänger die Unterscheidung zwischen Arbeit und Kunst, womit er sich Angelita, dem Sinnbild der Produktionskräfte an die Seite stellt.“⁴⁵¹ Die uralte Verschränkung von Web- und Dichtkunst kann beispielsweise beim lateinischen

⁴⁴⁴ vgl. HENKELMANN, Patrick. 2013. Karl Marx und sein Menschenbild. Teil I. Die Entfremdung der Arbeit, in *bsz online. Bochumer Stadt- und Studierendenzzeitung* [Stand: 08.07.2013] <http://www.bszonline.de/artikel/die-entfremdung-der-arbeit> [Zugriff: 04.05.2013]

⁴⁴⁵ Jara, Víctor. „Angelita Huenumán“ *Canto Libre*. Odeon, 1970. LP
Siehe dazu auch Kapitel 7.1.2.2

⁴⁴⁶ Witthaus 2007, S.107

⁴⁴⁷ Verszeile aus „Angelita Huenumán“

⁴⁴⁸ vgl. Witthaus 2007, S.107.

⁴⁴⁹ vgl. Jara, Joan 2000, S.132

⁴⁵⁰ vgl. Witthaus 2007, S.108

⁴⁵¹ ebd.

Dichter Ovid, der mit seinen *Metamorphoses* eines der berühmtesten antiken Lyrikwerke dichtete, anhand einer Geschichte im sechsten Buch des Gesamtwerkes beobachtet werden.⁴⁵²

Die Arbeit unter Schweigen und Unterdrückung kann dabei besonders anschaulich an der Geschichte von Philomela nachgezeichnet werden:⁴⁵³ Nachdem Philomela vergewaltigt worden war, schnitt man ihr die Zunge heraus, damit sie niemandem vom ihr widerfahrenen Unrecht erzählen könne. Sie fand jedoch einen anderen Weg sich mitzuteilen, indem sie ihr Schicksal in eine Handarbeit einwebte. Die Hände, die ein Produkt herstellen, werden zu einem Werkzeug des Protestes. So benötigt auch Víctor Jara lediglich seine Gitarre (und dazu seine Hände) und „webt seine Verse, die in den Dienst der gesellschaftlichen Umwälzung gestellt werden“⁴⁵⁴.

In jedem Fall ist das Produkt der Hände, egal ob Webkunst oder Gitarrenspiel, ein Mittel, um sich Gehör zu verschaffen. Víctor Jaras Zitat⁴⁵⁵ berücksichtigend, positioniert sich der Künstler mit seiner Musik neben die Handarbeit Angelitas. Seine Arbeit konzentriert sich damit auf die „Verwirklichung humanistischer Anliegen im gesellschaftlichen Raum. Damit wird er zum Arbeiter an der sozialen Sache“⁴⁵⁶ und protestiert im Namen aller Unterdrückten.

8.4.5 *Pongo en tus manos abiertas*

Dass die Hände in Víctor Jaras künstlerischem Werk so oft Verwendung finden, mag wohl kaum ein Zufall sein. Er selbst nannte sein 1969 erschienenes Album *Pongo en tus manos abiertas*⁴⁵⁷ und wählte für das Booklet als Titelbild die Ablichtung zweier Hände:⁴⁵⁸ Die Handflächen sind rau und aufgerissen. Sie lassen darauf schließen, dass sie zu jemandem gehören - wahrscheinlich zu einem Mann - ,der in seinem Leben bereits viel körperliche Arbeit leisten musste. Der Albumtitel ist gleichzeitig ein Vers aus dem Lied *A Luis Emilio Recabarren*⁴⁵⁹, welcher einer der wichtigsten Köpfe der Arbeiter/innenbewegung Chiles war.⁴⁶⁰ Im Einklang mit dem Abbild der Hände ist es ein weiteres Indiz dafür, dass Víctor

⁴⁵² Anhand einer weiteren Geschichte Ovids kann der Wettstreit, der zwischen zwei Kunstprodukten auf dem Markt herrscht, veranschaulicht werden. Die hochmütige Arachne musste gegen die Göttin Athene in einem Webwettstreit antreten. Die Folklore muss sich dagegen auf dem chilenischen Musikmarkt gegen die aus den USA importierte Popkultur behaupten. Ovid, *Metamorphoses*, VI, 1-147. Vgl. Publius Ovidius Naso (Fink, Gerhard. 2009 Hrsg.). *Metamorphosen, Auswahlausgaben. Lateinisch-Deutsch*. [Nachdruck] Düsseldorf: Patmos, Artemis&Winkler

⁴⁵³ Ovid, *Metamorphoses*, Buch VI, 412-674

⁴⁵⁴ Witthaus 2007, S.109

⁴⁵⁵ siehe dazu das Zitat auf S.70

⁴⁵⁶ Witthaus 2007, S.109

⁴⁵⁷ Jara, Víctor. *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

⁴⁵⁸ vgl. Abbildung 2 im Anhang

⁴⁵⁹ Jara, Víctor. „A Luis Emilio Recabarren.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

⁴⁶⁰ Für mehr Informationen zu Luis Emilio Recabarren vgl. dazu memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: Tipógrafo, Socialista y Revolucionario. Luis Emilio Recabarren (1876-1924). <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-735.html> [Zugriff: 04.05.2016]

Jara die Hand sowohl als Symbol der Arbeit als auch des arbeitenden und unterdrückten Proletariats einsetzt.

8.5 Zusammenfassung

Die Hände stellen in der Protestarbeit von Víctor Jara ein wirkungsvolles Symbol dar, um die Kraft des Menschen und seines Tuns hervorzuheben. In erster Linie stehen sie für die Pfeiler, auf die eine Protestbewegung ruht. Einerseits klagen sie in der Form von Metaphern Verbrechen an, andererseits stehen sie für Solidarität, Hoffnung und Kampf.

In zweiter Linie kommt ihnen in der Funktion der schöpferischen Tätigkeit und nichtentfremdeten Arbeit eine wichtige Bedeutung zu: Sie spiegeln die Kraft, die Herkunft und die (Folklore-) Kultur des einheimischen und oft unterdrückten Volkes Chiles wider. In ihnen sieht Víctor Jara die Möglichkeit des Protestes ruhen, wenn sie in Solidarität zusammenstehen.

Schlussendlich ist der/die wahre Künstler/in in den Augen Jaras ein/e Revolutionär/in, der/die sich durch die Gitarre, die er/sie mit seinen/ihren Händen spielt, an die arbeitende Bevölkerung assimiliert. Die Hände sind einerseits Zeugen der Ungerechtigkeiten, doch sie können andererseits dem/der Gitarrenspieler/in zum Protest dienen.

Víctor Jaras Gitarre, ein traditionelles Musikinstrument, wurde zu einem Symbol sowohl des Protestes gegen die Verbrechen, als auch seiner Solidarität und seines Engagements für die Unterdrückten. Das Brechen der Hände kurz vor seinem Tod kann als eine grässliche Symbolhandlung gesehen werden, die seinen Protest zum Verstummen brachte.

9 Frage nach Authentizität und Selbstbild⁴⁶¹

Basierend auf einem historisch-biographischen Kontext und den angeführten lyrischen Analysen, wird in diesem Kapitel der Frage nach der *Insider*- oder *Outsider*-Positionierung, Jaras Werk als Aktivist und Konservator von Kultur, Identität und Maß an Authentizität nachgegangen. Im Laufe dieser wissenschaftlichen Arbeit wurden Bemühungen angestellt, die eigenen Worte des Sängers zu zitieren und sein Leben aus nächster Hand durch die Augen seiner Ehefrau Joan Jara zu beleuchten. Nun wird dies der historischen Rezeption seiner Identität durch Medien, Publikum und Wissenschaft gegenübergestellt, um Fragen seines Selbstbildes und Authentizität hinsichtlich der Person Víctor Jara zu klären.

9.1 *Insider*- versus *Outsider*-Positionierung

Die *Insider*- beziehungsweise *Outsider*-Theorie wird allgemein angewendet, um die Objektivität und die Rolle eines Forschers im Feld einschätzen zu können.⁴⁶²

Víctor Jara wird neben Violeta Parra oft als der authentischste Vertreter der Protestliedbewegung in Chile angesehen. Er stammte selbst aus ärmlichen Verhältnissen⁴⁶³, und lebte auch nach seinem Umzug in die Stadt auf dem Land, um dort Folklore zu sammeln oder selbst bei der Landarbeit mitzuhelfen. In seinen Liedern besingt er die Personen, die er selbst auf seinen Reisen durch das chilenische Hinterland kennengelernt hatte.⁴⁶⁴ Auf diese Weise konnte der Künstler seine *Insider*-Position stärken. Die Erfahrungen verliehen dem Musiker und Regisseur die Authentizität, um den marginalisierten Chilenen/-innen ein Sprachrohr zu sein. Andererseits reiste er viel in das Ausland und lebte bald in einem gehobenen Viertel Santiagos, das sogar einen Wachmann stellen konnte.⁴⁶⁵ Wird seine eigene Wohnsituation seinem bissig-kritischen Lied *Casitas del barrio alto* gegenübergestellt, so stellt dies Jaras Glaubwürdigkeit in Frage. Außerdem berichtet seine Ehefrau, dass sie über viele Jahre ein Hausmädchen beschäftigten, die ihnen mit den Kindern und allgemeinen Besorgungen behilflich war.⁴⁶⁶ Durch seine Theaterarbeit an der Universität hatte er fast ausschließlich mit der jungen Bohème der Mittel- und Oberschicht Santiago de Chiles zu tun.⁴⁶⁷ Durch diese Lebensumstände separierte sich Víctor Jara unweigerlich von denjenigen,

⁴⁶¹ Die Überlegungen des 9. Kapitels orientieren sich an den abschließenden Gedanken der Arbeit von Erin Miller, vgl. dazu Miller 2009, S.105-118

⁴⁶² vgl. HERNDON, Marcia. 1993. *Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing*, in *The World of Music: Journal of the International Institute for Traditional Music*, 1993, Bd. 35, Nr. 1, S. 63-80

⁴⁶³ Seine frühesten Alben enthalten einige autobiographische Texte. Er signalisiert der Zuhörerschaft damit, dass er einer von ihnen ist. Damit stärkt er auch für sich selbst seine *Insider*-Position.

⁴⁶⁴ Im Titel *El lazo* singt er „lo encontré“, womit er deutlich macht, dass er den Mann persönlich kennenlernte.

⁴⁶⁵ vgl. Jara, Joan 2000, S.206

⁴⁶⁶ vgl. ebd., S.143

⁴⁶⁷ vgl. ebd., S.59

die er in seiner Musik repräsentierte. Im Laufe seiner Karriere bekleidete er deswegen sowohl eine *Insider*- als auch eine *Outsider*-Position.

9.2 Erhaltung und Neubelebung als Aktivismus

„Preservation, both environmental and cultural preservations, has long been established as a form of activism.“⁴⁶⁸ Die Arbeit und Studien, die sich der Erhaltung, Konservierung und Dokumentation von einstmalig isolierten Kulturgütern widmen, wurden im Laufe der letzten Jahrzehnte angesichts einer immer schneller werdenden Globalisierung, in der die Kommunikationstechnologie stetig mehr interkulturelle Einflüsse zulässt, vitaler. Víctor Jara zählt zu einer der wichtigsten Personen, die die chilenische Folklore auf intensive Weise pflegten. Auf seinen zahlreichen Reisen durch Chile, Lateinamerika und Europa bemühte er sich um die Anerkennung und Wiederbelebung der, in seinen Augen wahren chilenischen Kultur. So war er beispielsweise einer der Mitinitiatoren der *Casa de la Cultura Ñuñoa*, ein kulturelles Zentrum für Folklore.⁴⁶⁹ Von seinen Reisen brachte er stets Kunsthandwerk mit, traf sich in ganz Chile mit Menschen, die ein traditionelles Handwerk ausübten oder sang davon in seinen Liedern. In seinen Theaterstücken fanden traditionelle Folkloretänze wie die *Cueca* ebenfalls einen Platz.

Víctor Jara wurde durch die Neubelebung der Folklore in seiner Theaterarbeit, aber vor allem in seiner Musik zu einer Stimme für die Vergessenen in der chilenischen Gesellschaft. „In most cases, when groups of people are not culturally recognized, they are also not economically or politically represented.“⁴⁷⁰ Durch die Hervorhebung und Anklage spezifischer, im damaligen Chile akuter soziopolitischer Probleme machte er auf bestimmte Personengruppen, die kulturell kaum wahrgenommen wurden, in seinen Liedern aufmerksam. Weil diese Schichten dadurch sowohl mehr bemerkt, als auch in der Geschichte des Landes mehr anerkannt wurden, konnte er dazu beitragen, dass die ökonomische und politische Ungerechtigkeit beleuchtet und thematisiert wurde.

9.3 Das Selbstbild des Revolutionärs

Víctor Jara wehrte sich dagegen, dass seine Lieder als *canciones protestas* bezeichnet wurden. Zu der damaligen Zeit war der Begriff „Protestsong“ in aller Munde und wurde oft

⁴⁶⁸ Miller 2009, S.108

⁴⁶⁹ Fundación Víctor Jara. Stichwort: Música [Online]

⁴⁷⁰ Miller 2009, S.110

verwendet, um sich auf die in den USA kommerzialisierte Version des Protestliedes zu beziehen.⁴⁷¹ Jara grenzte sich davon stark ab, was er wie folgt begründete:

„[...] Der US-Imperialismus ist sich der Magie der Kommunikation durch Musik sehr wohl bewußt und besteht darauf, unsere jungen Leute mit allem möglichen kommerziellen Quatsch auf Linie zu bringen. Mit professionellem Know-how haben sie bestimmte Maßnahmen getroffen: zunächst die Kommerzialisierung der sogenannten „Protestmusik“, dann die Schaffung eigener „Idole“ der Protestmusik [...]. Solange sie angesagt sind, bedient man sich ihrer, um den angeborenen rebellischen Geist der jungen Leute zu neutralisieren. Die Bezeichnung „Protestsong“ hat keine Bedeutung mehr, denn sie ist uneindeutig und ist mißbraucht worden. Ich ziehe die Bezeichnung „revolutionäres Lied“ vor.“⁴⁷²

In einem anderen Zitat betont Víctor Jara seine besondere Aufgabe als Künstler: „Ein Künstler muß ein authentischer Schöpfer und von daher in jeder Hinsicht ein Revolutionär sein [...]“⁴⁷³ Weiter sagte er in diesem Zusammenhang: „Un artista es un auténtico creador, es un hombre tan peligroso como un guerrillero, porque su poder de comunicación es mucho.“⁴⁷⁴ Víctor Jara bezeichnete sein musikalisches Werk demnach als revolutionär, weil er sich einerseits von einem kommerziell geprägten Begriff des Protestliedes abgrenzen, andererseits als Musiker vor allem einem Dasein als „authentischer Schöpfer“ gerecht werden wollte. Víctor Jaras Streben als Künstler war es, sich mit dem Volk zu solidarisieren und dieses durch seine folkloristische Arbeit so authentisch zu repräsentieren, dass die „soziale Unterscheidungsfähigkeit“⁴⁷⁵ verschwinden würde.

Aus soziologischer Perspektive betrachtet, versuchte Víctor Jara für sich einen anderen Künstlerhabitus zu etablieren. Einem/r Künstler/in wurde eine auf „Individualität basierende gesellschaftliche Sonderstellung“⁴⁷⁶ zugeordnet. Der Anspruch Víctor Jaras war es, diese Art von Künstlerhabitus⁴⁷⁷ aufzulösen und als „volksnaher Sänger“⁴⁷⁸ dem Landproletariat seine Stimme für den Protest beziehungsweise für einen Wandel zu geben.

⁴⁷¹ vgl. Jara, Joan 2000, S.167

⁴⁷² Víctor Jara zitiert nach ebd., S.167f.

⁴⁷³ Víctor Jara zitiert nach ebd., S.172

⁴⁷⁴ Víctor Jara zitiert nach: Fundación Víctor Jara. Stichwort: Música [Online]

⁴⁷⁵ Witthaus 2007, S.103

⁴⁷⁶ DRÜHL, Sven. 2006. Der Künstler als Einzelkämpfer, in Richard, Birgit / Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): *Ich-Armeen. Täuschen-Tarnen-Drill*. Berlin: Wilhelm Fink 2006, S.2.

http://www.svendruehl.de/fileadmin/user_upload/druehl_ich-armeen_neu.pdf [Zugriff: 26.04.2016]

⁴⁷⁷ Nach Bourdieu ist der Habitus ein System der Verinnerlichung kollektiver Dispositionen und der unbewussten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata, das sich allgemein ausgedrückt als das Sozialverhalten oder auch Lebensstil beschreiben lässt. Der Habitus ist Geschmack, Neigung und Fähigkeit zur Aneignung klassifizierender Gegenstände einer bestimmten Klasse. Er schlägt sich nieder durch Kleidung, Sprache, etc. vgl. dazu BOURDIEU, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 277-283.

⁴⁷⁸ Witthaus 2007, S.103

„Für Jara ist der Künstler ein Arbeiter, der keineswegs von seinem Turm hinabsteigt, sondern der sich vielmehr auf die Augenhöhe des Volkes begibt. Er gibt zu erkennen, dass er ihre Nöte kennt, weil er das Leben der Arbeiter geteilt hat, ihre Sprache zu sprechen vermag.“⁴⁷⁹

Es gelang Víctor Jara vor allem durch die häufige Verwendung der Form des lyrischen Ichs in seinen Liedtexten die Grenzen zwischen ihm und der Außenwelt verschwimmen zu lassen. Die Ich-Perspektive verleiht seiner Kunst einen volksnahen Charakter und unterstreicht die Authentizität seiner Aussagen sowie seine *Insider*-Positionierung.⁴⁸⁰

Die 1972 veröffentlichte Langspielplatte *La Población*⁴⁸¹ ist Abbild des volksnahen Charakters seiner musikalischen Arbeit.

„Mit diesem Album beschritt Victor einen neuen Weg. Es war das Ergebnis seines unaufhörlichen Suchens und seines Wunsches, den vergessenen und benachteiligten Bevölkerungsschichten als Resonanzboden zu dienen. [...] Nun, im Winter 1972, nahm er ein ambitioniertes Projekt in Angriff, bei dem er gemäß seiner Überzeugung arbeitete, daß »die beste Schule für Lieder das Leben« sei. [...] Mit Tonbandgerät und Gitarre verbrachte Victor mehrere Wochen in Herminda de la Victoria [...], aber auch in anderen Poblaciones [...].“⁴⁸²

Die Tonbandaufnahmen platzierte er zwischen einzelnen Liedern auf dem genannten Album.⁴⁸³

Der Künstlerhabitus, den Víctor Jara zu repräsentieren suchte, und der rechtfertigt, dass seine Lieder in seinem Sinne als revolutionär bezeichnet werden, gestaltet sich zusammengefasst dadurch, dass der chilenische Musiker nicht auf einer Metaebene über die Belange der Ärmsten sang, sondern sich als Künstler selbst in ihre Lebenswelt miteinbrachte, sodass er auf authentische Art und Weise seine Stimme für sie erheben konnte.

[...] Denn das gibt es ja auch, daß einer die Gitarre nimmt, auf die Bühne steigt und sehr schöne Sachen über die Revolution sagt, sehr schöne Sachen gegen die Ungerechtigkeit und das Elend. Aber wenn er wieder von der Bühne heruntersteigt, ist er ein Mensch, dem das, was er mit seinem Gesang sagt, vollkommen fremd ist. [...] Nach meinem Verständnis trägt ein engagierter Künstler eine viel größere Verantwortung als der andere, der nicht engagierte Künstler. Der engagierte Künstler führt nicht so ein angenehmes Leben wie einer, der in der Maschinerie des Geldes steckt, sondern er ist ein Mensch, der eine neue Kunst schafft. Sein Engagement besteht darin, wirklich so zu leben, wie die große Mehrheit lebt.

⁴⁷⁹ Witthaus 2007, S.101

⁴⁸⁰ vgl. dazu u.a. folgende Titel *La luna siempre es muy linda, El Lazo, Vientos del pueblo*

⁴⁸¹ Jara, Víctor. *La Población*. DICAP, 1972. LP

⁴⁸² Jara, Joan 2000, S.274

⁴⁸³ vgl. ebd.

Mit ihr zusammen leben können, bedeutet nicht, daß man, um Revolutionär zu sein, barfuß herumlaufen muß (sic!), in einer Elendsiedlung und nur von Brot, von Brotkrumen leben muß (sic!). Das meine ich nicht, sondern man muß (sic!) unter und mit dem Volk leben können.⁴⁸⁴

Dieser authentische Charakter geht auch dann nicht verloren, wenn Víctor Jara aus der Perspektive eines Berichterstatters in der dritten Person über Ereignisse in seinen Liedern berichtet, da der *cantautor* den typischen integrierenden Charakter eines Protestliedes durch die wiederkehrende Verwendung der zweiten Person Singular beziehungsweise ersten Person Plural aufrecht erhält.⁴⁸⁵

9.4 Performanz, musikalische Gestaltung und Authentizität

Víctor Jara nutzte, um seiner Authentizität Ausdruck zu verleihen, einerseits die Inszenierung seiner Person während einer Live-Performanz, andererseits unterschiedliche Folklorelemente. Dies beinhaltet neben den Liedtexten, musikalische Gestaltung, Strophenform, Symbolik und weitere performative Indikatoren.

Víctor Jara zog die Inspiration für seine Musik aus den sozial ärmeren Schichten, die er gleichsam in seinen Texten thematisierte. Seine Musik ist sehr stark von der Verwendung indigener Instrumente und poetischen, traditionellen chilenischen Formen geprägt, die gemeinhin der *cultura folclórica* entstammen. Er zog allerdings auch traditionelle Liedformen aus anderen lateinamerikanischen Liedern mit ein, wodurch sein Wunsch nach einem in Solidarität verbundenen Lateinamerika im Sinne José Martí's Ausdruck findet.

Sehr dominierend in nahezu allen Liedern Jara's ist die Beschränkung auf seine eigene Stimme, die meist lediglich von einer Gitarre begleitet wird. Auf diese Weise konnte er seinen Status als volksnaher Sänger untermauern, egal ob es sich um einen Live-Auftritt handelt, oder ob die Musik in konservierter Form konsumiert wird. Seine Identität war eine klare Assoziation mit der chilenischen Folkloremusik, die die unterschiedlichsten Facetten des Alltags des *pueblo* in sich vereinigt. Víctor Jara sagte einst selbst: „El pueblo necesita que el artista le presente el espejo de la vida tal cual es.“⁴⁸⁶

Jara bezieht die typische Symbolik der Naturelemente in vielen seiner Lieder mit ein. Seine Ausdrucksweise ist des Öfteren durchsetzt mit Wörtern aus der Sprache der indigenen Bevölkerung Chiles. Neben der Neubelebung und Wertschätzung der Folklore und indigener

⁴⁸⁴ Jara, Víctor zitiert nach Cabezas 1979 [Online]

⁴⁸⁵ vgl. dazu bspw. *Movil Oil Special, Preguntas por Puerto Montt*

⁴⁸⁶ Jara, Víctor zitiert nach CARMEN PÉREZ, del Marí. o.J. Habla y canta Víctor Jara, in *Casa de las Americas. Colección Nuestros Países*, S.23

Kultur äußert sich der Musiker zu konkreten Ereignissen und bezieht sich auf tatsächlich existierende Orte und Personen in Chile oder anderen Ländern.

Er greift auf die Melodien der Anden-Folklore zurück und kombiniert sie bisweilen mit anderen lateinamerikanischen Musikstilen. Aus der chilenischen Folklore pflegt er vor allem den *canto a lo humano* (besonders die Eigenheiten der *paya*) und übernimmt ihre simplen Melodien wie die eines Wiegenliedes, während der Text sozialkritisch bleibt.⁴⁸⁷ Beispiele wie diese heben hervor, dass Víctor Jaras Musik zum Großteil zweifellos der *música folclórica* zugeordnet werden kann.

Seine Art der kompositorischen Schaffensweise spiegelt ebenso seine starke Verwurzelung in der Charakteristik der *música folclórica* wider:

„Victor hatte sich nie theoretisch mit Musik befaßt, und er war nicht in der Lage, seine eigenen Lieder niederzuschreiben. Wie die anderen Bauern auch hatte er die Lieder nach dem Gehör gelernt, und seine Spielweise war der Region Ñuble verpflichtet, der Gegend, in der seine Mutter geboren war und in der er mehrere Sommerferien seiner Studentenzeit verbracht hatte. Wenn er komponierte, geschah es intuitiv, allein von seiner eigenen Kreativität geleitet.“⁴⁸⁸

Die musikalische Begleitung beschränkte sich zumeist auf die Gitarre. Hinzu kamen einheimische Instrumente wie *Quena*, *Charango*, der kolumbianische *Tiple*⁴⁸⁹, der venezolanische *Cuatro* und der *Bombo*^{490 491}.

Damit entsteht ein Gesamteindruck, der seine Verbindung zur *cultura popular* stark unterstreicht und für seine Authentizität spricht.

Víctor Jara achtete bei Live-Veranstaltungen darauf, dass er seine Wirkung sehr wohl auch über sein Aussehen und die Inszenierung festigte. So berichtet seine Ehefrau Joan Jara, dass er als offizielles Mitglied bei *Cuncumén* dafür sorgte, dass sich der Kleidungsstil dem Inhalt der Lieder anpasste: „Es war vor allem Victors Einfluß zuzuschreiben, daß die Gruppe dieses Schuhwerk [Stiefel, *Anm.*] bald gegen die Ojotas, die groben Sandalen aus Victors Kindheit, eintauschte [...].“⁴⁹² Als künstlerischer Leiter des *conjunto Quilapayún* arrangierte Víctor Jara die Auftritte äußerst sorgfältig und bedacht, wie ein Bandmitglied berichtet:

⁴⁸⁷ vgl. Jara, Víctor. „Canción de cuna para un niño vago.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP. Vgl. ebenso Jara, Víctor. „Luchín.“ *La Población*, DICAP, 1972. LP

⁴⁸⁸ Jara, Joan 2000, S.114

⁴⁸⁹ einer Gitarre ähnlich

⁴⁹⁰ einer Trommel ähnlich

⁴⁹¹ vgl. Braun 2010, S.61

⁴⁹² Jara, Joan 2000, S.71

„[C]on Víctor hicimos un trabajo minucioso de los movimientos arriba del escenario. Llegamos a ser un grupo que, en cada presentación, teníamos todo estudiado... tal como en una obra de teatro. O sea, de dónde entrábamos a escena, qué actitud teníamos frente al público, el vestuario... todo fue estudiado en función del propósito que teníamos, que era hacer una música muy expresiva.“⁴⁹³

Dass Jara als typischer Volkssänger die Live-Performanz schätzte und nutzte, wird an seinen zahlreichen Tourneen, Konzerten und Auftritten in *peñas folclóricas* ersichtlich.

⁴⁹³ Carrasco, Eduardo zitiert nach Sepúlveda 2001, S.117

10 Conclusio

Víctor Jaras Folklore basiert vor allem auf einer stark ausgeprägten Vokalmusik, die durch den Einsatz von traditionellen Instrumenten wie der Gitarre, dem *Charango* oder der *Quena* – um nur die wichtigsten zu nennen – unterstützt wird. Seine Art und Weise zu dichten steht oft in der Tradition der *payadores*. Dies ist einerseits ersichtlich durch die häufige Verwendung von Quartetten und achtsilbigen Versen, andererseits bisweilen durch den Verzicht von Refrains. Seine Texte sind oftmals ausgeschmückt durch die typische Natursymbolik, die auf die rurale Herkunft der Folkloremusik verweist und ein nostalgisches Ambiente kreiert. In seinen Liedern finden sich Beschreibungen alltäglicher Situationen, humoristische Schilderungen oder Darstellungen der Lebensweise der ärmlichen Landbevölkerung beziehungsweise der benachteiligten Menschen der urbanen *poblaciones*. Diese Folkloremusik verleiht seinen Liedern ein grundsätzlich identitätsstiftendes Element, das sowohl einen Blick auf die Traditionen Chiles gewährt, als auch das Volk, sowie dessen Werte und Bedürfnisse in Erinnerung zu rufen sucht.

Das große Protestpotential Víctor Jaras *música folclórica* ergibt sich aus mehreren Faktoren. Erstens entwickelte sich durch das Spannungsverhältnis zwischen einer traditionsreichen, identitätsstiftenden Musikform und Jaras scharfer, offener Sozialkritik, die der Folklore eine große Aktualität verlieh, ein Protest, der an die Identität des chilenischen Volkes zu erinnern suchte und zugleich die politischen Versäumnisse anprangerte, die dazu führten, dass die angesprochene Identität mehr und mehr im Begriff war, verloren zu gehen. Deshalb konnte diese identitätsstiftende Folkloremusik erfolgreich die vorgestellten Rollen übernehmen: den Protest gegen Gleichgültigkeit und eine anhaltende Armut, das Aufbegehren gegen einen alles amerikanisierenden (Kultur-)Imperialismus und zuletzt die Verurteilung der staatlichen Gewalt gegen Unterprivilegierte und diejenigen, die sich für sie stark machten.

Zweitens konnte die metaphorische Verwendung der Hand ebenso einen Beitrag für die Folkloremusik und den Protest leisten. Wie gezeigt wurde, leisten die metaphorischen Verwendungen der Hand bei Víctor Jara für eine Protestbewegung wichtige Beiträge: Sie dienen dem Solidaritätsgedanken, der Hoffnung, aber auch der Anklage. Doch die für die sozialkritische Musikfolklore wichtigste Funktion lag in der Metapher der Hand als nichtentfremdete Arbeit und eigene schöpferische Tätigkeit: Víctor Jara konnte durch die Folklore und ihrer Kultivierung ein Zeichen gegen die Entfremdung, die in Chile durch europäische, aber vor allem US-amerikanische Einflüsse allgegenwärtiger wurde, setzen. Die schöpferische Kraft der Hände ist mit der Handwerkskunst der Folklore verbunden und

offenbart die ihr innewohnende Energie und Kreativität. Wie der/die Arbeiter/in seine/ihre Hände hatte, um mit einem Werkzeug zu arbeiten, so hatte ein/e Künstler/in in den Augen Jaras ebenfalls die Hände, um damit zwar kein Werkzeug, aber die Gitarre zu „bespielen“. Víctor Jara assimilierte sich durch die Folklore an die arbeitende Bevölkerung. Er sah darüber hinaus im Gitarrenspiel die Möglichkeit, durch die eigene Kraft seiner Hände dem Volk eine Stimme des Protestes zu sein.

Drittens war die Folklore dem Sänger Víctor Jara ein willkommenes Medium, um seine *Insider*-Positionierung auch nach außen hin zu verdeutlichen: Als Kind hatte er zwar das entbehrungsreiche Landleben kennengelernt, doch er nutzte als Erwachsener die Sommermonate, um aus der Sicht einer herangereiften Person die Realität der ruralen Welt erneut kennenzulernen. Er selbst sagte über sich, dass er ein “hombre de extracción popular“ sei.⁴⁹⁴ Die Kultur der Folklore schien ihm sowohl Vehikel zur Identifizierung mit dem Volk gewesen zu sein, als auch um sich mit diesem auf eine Ebene zu stellen. Dies zeigte sich beispielsweise in seiner schlichten Kleidung und in den Inszenierungen seiner öffentlichen Auftritte.⁴⁹⁵ Seine Volksnähe und große Solidarität, gepaart mit seiner offenen und bisweilen sehr scharfen Sozialkritik, machten ihn wahrscheinlich zu einem der bekanntesten Folkloristen und Vertreter der „sozialen Sache“ in Chile.

Wie einflussreich und schlussendlich gefährlich sein Wirken war, zeigt seine brutale Ermordung im Jahre 1973.

Nachwirken Víctor Jaras

Jaras Wirkungsvermögen während seiner Schaffenszeit konkret nachzuzeichnen, ist aufgrund mangelnder Verkaufszahlen seiner Platten und anderer fehlender Nachweise (beispielsweise Besucher/innenzahlen bei Konzerten) kaum ausführbar. Dass er das *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena* gewann und mehrmals die Wut der rechtsgerichteten Kräfte auf sich zog, sind einige Indizien für seinen damaligen Einfluss. So kann die Kontemplation seines Wirkens nach seinem Tod einen Beitrag dazu leisten, seine gesellschaftliche und kulturelle Tragweite abzulichten.

Bereits drei Jahre nach dem Ende der Diktatur Pinochets wurde im Jahre 1993 die *Fundación Víctor Jara*⁴⁹⁶ gegründet, deren Ziel es ist, sein künstlerisches Erbe zu erhalten, neu zu

⁴⁹⁴ Jara, Víctor zitiert nach Fundación Víctor Jara. Stichwort: Música [Online]

⁴⁹⁵ Ein Video aus dem Jahre 1973 zeigt einen bescheidenen Víctor Jara, der mit eher leiser Stimme seine Lieder live vorträgt. Vgl. dazu einen Fernsehauftritt von Víctor Jara in Peru 1973 [Online]

⁴⁹⁶ Fundación Víctor Jara <http://fundacionvictorjara.com/sitio/>

beleben und bekannter zu machen. Zehn Jahre später erhielt der Ort, an dem der Musiker starb, das *Estadio Chile*, einen neuen Namen und heißt seitdem *Estadio Víctor Jara*.

Im gleichen Jahr widmete Pedro Yáñez, Gründer der Gruppe *Inti-Illimani*, Víctor Jara eine *paya* mit dem Titel *Payas por Víctor Jara*.⁴⁹⁷

*No lo matan los fusiles,
no lo matan los fusiles,
ni la bota prepotente,
en la corazón de Chile,
Víctor Jara está presente.*

In weiteren musikalischen Kontexten zeigt sich der Einfluss Víctor Jaras:

Der Folklorekünstler prägt bis heute manche sozialkritische Diskussion. Denn selbst wenn Rap die Folklore als wirkungsstarke *canción protesta* mittlerweile verdrängt hat, bleibt vor allem Víctor Jara in der lateinamerikanischen Welt ein Symbol für Widerstand und Solidarität, wie die Rapper von *Calle 13* verdeutlichen:

*aguantamos el que vende balas y el que la dispara
aguantamos la muerte de Lennon, la de Víctor Jara
aguantamos muchas guerras, la de Vietnam, la Guerra Fría*⁴⁹⁸

Außerdem erfuhr Víctor Jaras Lied *Movil Oil Special* im Jahre 2011 eine Wiederbelebung. Als chilenische Studenten/-innen für einen offeneren und faireren Universitätszugang demonstrierten⁴⁹⁹, schien das Protestlied wieder beziehungsweise noch immer mit denselben Idealen der damaligen Studenten/-innenbewegung der 1960er Jahre assoziiert zu werden.⁵⁰⁰

Chilenische Künstler/innen widmeten Víctor Jara Anfang dieses Jahres ein überdimensional großes Wandgemälde in Santiago de Chile. Es scheint sein Lebenswerk zu verkörpern. Über seinen ausgebreiteten, flachen Händen liegt seine Gitarre, aus der ein Baum erwächst, in dessen bunter Krone Vögel sitzen.

⁴⁹⁷ Payadores Chilenos. Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile (AGENPOCH) [Offizielle Webseite]. Stichwort: Documentos. <http://www.payadoreschilenos.cl/paginas/escuchar.html> [Zugriff: 23.05.2016]

⁴⁹⁸ Calle 13. „El aguante.“ *Multi Viral*. El abismo, 2014. LP

⁴⁹⁹ vgl. SMINK, Verónica. 2011. Las razones de las protestas estudiantiles en Chile, in: *BBC Mundo, América Latina* 10. August 2011 http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110809_chile_estudiantes_2_vs.shtml [Zugriff: 01.05.2016]

⁵⁰⁰ vgl. dazu mehrere Youtube Videos, in denen sich junge Menschen hinter die Forderungen der Studenten/-innen stellen und ihnen zum Zeichen ihrer Unterstützung das Lied *Movil Oil Special* von Víctor Jara widmen: <https://www.youtube.com/watch?v=I27ISOKNLuk> [Zugriff: 23.04.2016], Víctor Jara por Rodrigo Muñoz <https://www.youtube.com/watch?v=7DvUa2MRaW4> [Zugriff: 23.04.2016]

Das Bild ist zweigeteilt: Die Hände und der Bauch der Gitarre befinden sich unter der Erde und sind fest mit ihr verbunden, da sowohl Hände als auch Gitarrenbauch in die Erde Wurzeln geschlagen haben. Gleichzeitig sind Hände und Gitarre miteinander durch Wurzeln verbunden. Gleich an der Oberfläche haben die Künstler/innen einfache Hütten gemalt, die an die *poblaciones* zu erinnern vermögen. Über ihren Dächern baut sich die riesige, kreisrunde und farbenfrohe Baumkrone auf, die auf dem Gitarrenhals ruht, der ihr als Stamm dient. Die Symbolik dieser Straßenkunst umfasst die vielen Elementen Jaras Kunst und deren Bedeutungen.⁵⁰¹

⁵⁰¹ Ein Screenshot aus dem Video, das das Endprodukt der Straßenmalerei zeigt, befindet sich im Anhang, siehe Abbildung 3

Resumen en Español

Introducción

Víctor Jara, cantautor chileno y director teatral, fue torturado y posteriormente asesinado por las fuerzas militares de la dictadura recién establecida en el año 1973 en Chile. El 11 de septiembre de 1973 el oficial Augusto Pinochet derrocó al presidente Salvador Allende por un golpe de estado. Tras décadas políticamente inestables la *Unidad Popular*, unión de partidos de izquierda, había establecido un programa socialista, que aspiraba a mejorar las condiciones socioeconómicas del proletariado. En esto recibió apoyo por un movimiento músico que expresó su denuncia social mediante canciones protestas. Se llama *Nueva Canción Chilena* y se desarrolló durante los últimos años de la década 60 y los primeros tres años de los años 70. La represión ejecutada por la dictadura que duró desde 1973 hasta 1990 afectó también los miembros del movimiento músico por lo que la mayoría de ellos se refugió en el exilio. Por la manera ofensiva con la que Víctor Jara expresó su denuncia social mediante la letra de sus canciones protestas y por su fallecimiento cruel, el cantautor es considerado no solo un mártir político sino también el representante más importante e influyente del movimiento llamado *Nueva Canción Chilena*. Se empleó para las canciones protestas la música folclórica que tiene sus raíces en el pueblo, en el sentido de “población de menor categoría”⁵⁰², por cuyas causas se desarrolla un carácter retrospectivo y crea una identidad con respecto a la solidaridad y la concienciación de las necesidades del proletariado chileno.

Metodología

La tesina presente enfoca la obra musical de Víctor Jara desde una perspectiva sociopolítica para establecer un marco dentro el que se puede comprender la relación entre el mensaje de las canciones y los conocimientos históricos. Para ilustrar el carácter popular de la cultura folclórica se ofrecen enfoques teóricos básicos y, también, dos otros, que revelan los elementos comunistas y aptos para una lucha contra la desigualdad social. Las explicaciones acerca la música folclórica en Chile y las maneras de operación de una canción protesta disponen un fondo teórico para las interpretaciones líricas de la letra de las canciones de Víctor Jara. Se han elegido 31 canciones para enfocar los temas principales por los que el cantautor expresa su protesta. Su música folclórica se dirige contra un imperialismo cultural, político y económico por los EE.UU., contra la violencia estatal y la pobreza constante entre los más pobres. Como la cultura folclórica basa en el oficio y la artesanía, el símbolo de la mano llegó a obtener un papel importante dentro de la obra del cantautor. A través del uso

⁵⁰² cf. Real Academia Española „pueblo“ <http://dle.rae.es/?id=UZpGPN> [Zugriff: 21.05.2016]

metáforica estableció la mano como señales de solidaridad, esperanza, lucha y denuncia - con las cuales Víctor Jara continua sus ideas de protesta. Esta tesis final pregunta cuáles roles el folclore y la metáfora de la mano ocupen en la obra música de Víctor Jara acerca de la protesta y la denuncia social. Además tiene el objetivo de investigar la existencia y el uso de elementos tradicionales de la cultura folclórica dentro las canciones protestas de Jara y cómo puedan apoyar su mensaje de protesta y revolución. Por último se trata de analizar la autenticidad del cantautor y la manera de cómo él se identificara con la percepción que el público tuviera de su trabajo.

El folclore - enfoques teóricos

El folclore es considerado una tradición oral y tiene su origen en el pueblo. Por eso está asociado con los estratos sociales más bajos. Richard Dorson detalla cuatro campos folclóricos que son los siguientes: la literatura oral, la artesanía textil, la ropa tradicional y las artes performativas donde se halla la música folclórica. Isabel Aretz destaca que „lo folclórico es lo propio y lo tradicional del pueblo“⁵⁰³, por cuyas causas la música folclórica tiene un carácter retrospectivo y debido a su función acompañante durante fiestas tradicionales u otras costumbres se dice que es capaz de crear señas de identidad. Unos de los instrumentos músicos folclóricos más conocidos son la guitarra, el charango, que es parecido la guitarra, y la quena, que es una flauta de la región andina.

Los enfoques teóricos de Sokolov y Carvalho-Neto basan en el carácter popular del folclore. En los años de la Guerra Fría la ideología comunista provoca que el folclore sea usado como vehículo de las luchas sociales. Tanto el ruso Yuri M. Solokov como el brasileño Paulo de Carvalho-Neto atribuyen al folclore un carácter luchador en respecto a la desigualdad social. A través de su conexión inherente con el pueblo marginado es capaz de desarrollar su función como la voz de la gente.

Chile en el siglo XX

La gente chilena sufrió durante el siglo XX bajo la discriminación tanto social como económico que se había establecido a lo largo de muchos siglos entre los latifundistas ricos y la población rural, que no tenía ni propiedad ni derechos. Había las haciendas, un sistema explotador, en las que los inquilinos tenían que trabajar sin ganar dinero mientras que los latifundistas se enriquecían. A partir de los años sesenta la reforma agraria por fin iba ganando más soporte por organizaciones comunistas y partidos políticos de la izquierda.

⁵⁰³ cf. Aretz 1980

El sistema de las haciendas prohibió un progreso autónomo. Los inversores estadounidenses notaron esta situación y la aprovecharon. Fomentaron mayormente la economía de la explotación minera porque Chile tenía sobre todo recursos de cobre y salitre. La presencia económica provocó no sólo una economía chilena dependiente de la exportación sino también una creciente influencia en la política y la cultura por los EE.UU. que existe hasta hoy.

El sistema chileno apoyado en la exportación y el capitalismo no fue capaz de detener las consecuencias que provocó la crisis mundial en los años veinte y treinta. La mayoría de la gente de la población rural chilena tuvo que emigrar hacia los centros urbanos a causa de la quiebra del sector industrial minero. Los barrios pobres a los que los chilenos llaman *poblaciones* en las periferias de las ciudades reflejaban los problemas de Chile.

A partir de los años sesenta los movimientos comunistas a lo largo de la Guerra fría iban cambiando el ambiente político en Chile. La reforma agraria, el movimiento obrero y –minero cooperaban con la reforma universitaria. Dentro de este desarrollo nació el movimiento músico-social *Nueva Canción Chilena* que enfocó la situación misera del proletariado de las zonas rurales y urbanas a través de la música folclórica que crea a la vez identidad. Los miembros de la *Nueva Canción* apoyaron a la *Unidad Popular* tanto durante la campaña presidencial de Salvador Allende como a lo largo de los tres años entre 1970 y 1973 cuando el partido socialista-comunista estuvo en poder. Los instrumentos folclóricos que tocaban los representantes de dicho movimiento musical se convirtieron en señas de protesta.

La música folclórica chilena

El folclore de Chile está influido por dos culturas: la de América misma y la de Europa que llegó a Chile a través de la colonización. Se mezclaron y por eso se desarrolló una cultura folclórica polifacética que consiste entre otras cosas en elementos tanto espirituales de raíz indígena como cristianos. Para la contemplación de la música folclórica de Víctor Jara la ilustración de la antigua tradición de así llamado *canto a lo poeta*, que se divide entre *canto a lo divino* y *canto a lo humano*, es imprescindible.

La forma poética de las estrofas se compone de cuartetos y décimas, mientras los versos constan de ocho sílabas métricas. La forma de la composición es simple ya que se trata de una tradición oral. Como es normal que se improvise, los textos varían casi cada vez. *El canto a lo divino* acompaña a la gente durante ceremonias de tipo religioso o espiritual. *El canto a lo humano* al contrario, asume un papel mucho más importante acerca el folclore de carácter sociopolítico. Su contenido se refiere a cualquier tema de la vida cotidiana de un ser humano, por ejemplo el trabajo, una boda, las molestias, etcétera.

Los *payadores*, poetas respectivamente cantautores, se hallan en la tradición de los trovadores españoles. Los textos de los *payadores* se llaman *payas* y pertenecen por su forma (verso octosílabo) y contenido al *canto a lo humano*. Vagabundeando por el país, los *payadores* narraban respectivamente cantaban sobre acontecimientos recientes. A través de esta función, un *payador* canta representando al pueblo y las cosas que conmueven al mismo. Víctor Jara retoma esta tarea.

Recopilación y revitalización del folclore chileno

Durante largo tiempo el folclore chileno estaba aislado a causa de su connotación social que se origina por su procedencia del pueblo autóctono. Incluso unos instrumentos indígenas no se tocaron ya que los europeos los habían denunciados inferiores. Por eso se necesitaba de una “reanimación” antes de que se pudiera estimar la cultura folclórica como tal. Esta función asumieron dos personas respectivamente movimientos: La folclorista Violeta Parra y la música de *neofolclore* que no era muy exitoso pero sí importante para la revitalización del folclore tradicional. Violeta Parra dedicaba gran parte de su vida en la recopilación y documentación de música y artesanía folclórica. Su propia arte refleja esta revitalización porque está lleno de instrumentos indígenas, narraciones sobre la vida triste del pueblo y la artesanía tradicional. Ella era una de las primeras personas conocidas en Chile que expresó su denuncia social mediante canciones folclóricas. El segundo acontecimiento que aportó mucho para que el folclore pudiera desarrollarse como medio de protesta y denuncia social, era la etapa corta pero influyente de así llamado *neofolclore*. Aun cuando sus representantes tocaran una música folclórica que tenía un carácter comercial, era un elemento importante en el camino al movimiento chileno de las canciones protestas en los años sesenta y setenta.

Las características de una canción protesta

La música folclórica es por su composición simple y su carácter popular un estilo frecuentemente usado para una canción protesta. Como es, gracias a su origen en el pueblo, capaz de crear una emoción de identidad, sirve muy bien para este tipo de canciones. El acento y punto más importante de tales canciones es la letra. Canciones protestas tienen “una función unificante e integrante por la cual los individuos se sienten incorporados en una entidad mayor”⁵⁰⁴ Así que, una canción protesta puede crear una actividad compartida. Esto también se logra a través del empleo de la 1ª persona tanto singular como plural y de la 2ª persona singular. Víctor Jara, por ejemplo, usaba frecuentemente la persona 1ª singular. Esto concede un efecto auténtico a su mensaje ya que por el empleo de la 1ª persona singular el

⁵⁰⁴ Pring.Mill 1983, S.324 [Online]

cantautor se acerca al pueblo y le da la sensación de que él sea parte de ello. Por aquellas razones los cantautores comprometidos como Víctor Jara son símbolos e íconos en la percepción pública. La canción *Movil Oil Special*, que compuso para la marcha de los estudiantes, emplea unas veces la 1ª persona plural por lo cual este título asume un efecto impactante aun cuando se lo oiga en forma conservada - y no la versión en línea que sería más típico para una canción protesta.

Víctor Jara – un retrato

Víctor Jara Martínez nació el 28 de septiembre de 1932 en Chillán, capital de Ñuble, una provincia rica en cultura folclórica. Cuando tenía dos años la familia campesina se trasladó a Lonquén, pueblo pequeño, rural y no lejos de la capital Santiago de Chile. En Lonquén la familia vivía como *inquilinos* en el terreno que pertenecía a la familia latifundista Ruiz-Tangle. Desde niño Víctor se vio obligado ayudar a su padre en el trabajo de campo. De su madre recibió sus primeros contactos con la música: Ella tocaba la guitarra y cantaba. En la canción *La luna siempre es muy linda* Víctor Jara se dedica de manera autobiográfica a su niñez y nos cuenta de su padre alcohólico y su madre trabajadora. Después unos años la familia Jara se mudó a la población Nogales en Santiago de Chile. Cuando Víctor tenía quince años, falleció su madre. Durante los años siguientes el joven buscó seguridad y refugio en un seminario hasta que comprobó su falta de vocación después de dos años. Después de cumplir su obligación del servicio militar tenía 21 años e ingresó en el coro de la Universidad de Chile para una obra de teatro, porque echó de menos la música que había sido una parte fija durante su estancia en el seminario. En el teatro comenzó su trabajo de investigación y recopilación folclórica, porque discutían a menudo acerca de las posibilidades de hacer una obra teatral que se trata de la población rural más auténtica. Empezó a estudiar actuación y dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. A partir del año 1964 trabajaba como cantautor solista y dedicaba la mayoría de su tiempo a la música porque había experimentado que sus canciones le ofrecieron más posibilidades para su idea de un cambio revolucionario. Por sus denuncia social que expresaba mediante sus canciones folclóricas y por su compromiso hacia el partido socialista-comunista *Unidad Popular* fue llamando la atención de las fuerzas fascistas quienes lo asesinaron en el Estadio *Chile* el 16 de diciembre de 1973 cuando tenía sólo 40 años.

Folclore y sus roles en la obra de Víctor Jara

La cultura folclórica juega un papel prominente en la obra de Víctor Jara. El músico valora no sólo los instrumentos musicales tradicionales, sino también el oficio y la artesanía del pueblo.

Durante sus viajes por la Unión Soviética y por las zonas rurales chilenas solía coleccionar tanto instrumentos musicales, como piezas textiles artesanales, también canciones y melodías. En la obra musical de Víctor Jara se encuentran dos ideologías predominantes en los países latinoamericanos durante los años 50, 60 y 70. El comunismo y la idea de la identidad panamericana de ensayo programático *Nuestra América* del cubano José Martí (1853-1895), cuya ideología fue revitalizado como *pensamiento martiano* durante la revolución cubana. A lo largo de los enfoques teóricos de Sokolov y Carvalho-Neto se destaca el empleo de la música folclórico como medio adecuado para la lucha social en la obra de Víctor Jara. El cantautor chileno usa el folclore para crear un ambiente tanto de identidad como de identificación de su persona con el pueblo mismo. A lo largo de esta función su protesta contra la pobreza, el imperialismo cultural y capitalismo por los EE.UU y violencia estatal puede desarrollarse de una manera eficaz. Mediante el folclore Víctor Jara logró asimilarse al pueblo. Así su mensaje de protesta es aún más operante entre la gente porque señala empatía con ella. Se presenta unas canciones ejemplares para apoyar lo demostrado:

Una canción que refleja de una manera obvia su función de fomentar la identidad chilena y crear la sensación de identificación es *Angelita Huenumán* (1970). La obra cuenta la historia de Angelita, a la que Víctor llegó a conocer personalmente durante uno de sus viajes por las regiones rurales de Chile. La canción incluye la descripción sobre el entorno en que vive ella, la vegetación de esta zona, y en general a lo que ella se dedica para poder mantener su vida. La identidad se establece entre otras cosas a través del empleo de palabras de la lengua de los *Mapuche*. La acentuación del simbolismo de las fuerzas naturales mediante la descripción detallada de los árboles en esta zona, concede a la canción su fuerte carácter folclórico.

¿Quién mató a Carmencita? es una canción sobre el imperialismo cultural por los EE.UU. en Chile. Víctor Jara relata sobre cuáles consecuencias la invasión estadounidense tengan sobre los pensamientos y las emociones especialmente de los jóvenes. Es una denuncia fuerte ya que Víctor Jara deja morir a Carmencita al final de la canción a causa del envenenamiento estadounidense que le prometía la alegría a una chica proveniente de una población. Esta obra es una ilustración de los peligros de la enajenación y pérdida de la identidad de una persona a causa del capitalismo.

La canción *Preguntas por Puerto Montt* (1969) es un buen ejemplo para demostrar, que Víctor Jara no temía las consecuencias posibles de su denuncia ofensiva y directa contra la violencia estatal. Tras la matanza de nueve personas desarmadas que habían ocupado un terreno pequeño en la ciudad portuaria Puerto Montt, Víctor Jara dirige la palabra directamente al ministro responsable Pérez Zujovic cantando *Usted debe responder señor*

Pérez Zujovic: ¿por qué al pueblo indefenso contestaron con fusil? Señor Pérez su conciencia la enterró en un ataúd y no limpiarán sus manos ni toda la lluvia del sur. Los versos ya contienen uno de los usos metafóricos de la mano dentro la obra musical del cantautor. Los manos sucios son símbolo del crimen.

La *canción de cuna para un niño vago* (1967) proviene directamente de las obras tradicionalmente folclóricas. Aquí Jara utilizó la forma exterior (melodía, ritmo) de algo aparentemente inocente como una canción de cuna para expresar su denuncia social contra la pobreza. De esta manera su protesta gana en importancia. Además muestra que el folclore del carácter retrospectivo puede ser reactivado para destacar la desigualdad social bajo la que sufre la gente pobre. La canción describe al público la situación sin salida con la cual está confrontado un niño de la calle.

La mano como metáfora de la protesta

El símbolo de la mano lo emplea Víctor Jara en su obra para expresar la fuerza propia del pueblo. En el comunismo la mano es el emblema del trabajo no alienado, es decir lo que produce un ser humano con sus mismas manos - sin la tecnología que está relacionada con el capitalismo y el poder de la clase alta regente. Víctor Jara considera el trabajo de un músico como el trabajo de un trabajador. Mientras la tarea del segundo es trabajar, el primero debe aprovechar su posición siendo voz del proletario y cumplir la tarea revolucionario. Tocando la guitarra Víctor Jara usaba sus manos como vehículo de protesta. Esta función presentada se halla principalmente en los títulos *Angelita Huenumán* y *El Lazo* en los cuales se puede observar el motivo del entrecruce entre la poesía y la tejeduría. El producto fabricado por las manos - no importa si se trata de artesanía textil, del trenzar de lazos o la música de guitarra - es un modo hacerse escuchado.

La mano como motivo literario y metáfora cumple en la obra musical de Jara varias funciones acerca de la protesta social ya que es capaz de causar cambios. Por eso Jara emplea la mano como metáfora de la lucha, de la solidaridad, de la esperanza, del crimen también.

La metáfora del puño expresa tanto esperanza como lucha y revolución: En la canción *El Arado* (1966) Víctor Jara describe el trabajo cansador con la herramienta de un arado. El campesino, el yo lírico⁵⁰⁵, dice *tengo el puño esperanzado porque todo cambiará*. En el último poema que redactó en el *Estado Chile* (que fue utilizado como campo de concentración a lo largo de los acontecimientos del golpe estado encabezado por Pinochet) poco antes de su asesinato escribió: *La sangre del compañero Presidente golpea más fuerte que bombas y*

⁵⁰⁵ Por el uso de la 1ª persona singular esta canción puede ser ejemplo para ilustrar las características típicas de una canción protesta.

metrallas. Así golpeará nuestro puño nuevamente. Hasta su muerte en el año 1973 Víctor Jara no se le fue su fuerza ni su esperanza y el símbolo de la mano, aquí en forma de puño, continuó siendo un mensaje de protesta y revolución.

Como ya se había enseñado mediante las explicaciones acerca de la canción *Preguntas por Puerto Montt*, las manos sucias son metáfora para el crimen cometido. En *Luchín* este motivo experimenta otro significado. El joven Luchín tiene sus manos moradas. Esto puede avisar al oyente de que el joven está débil o sufre otro mal. En cualquier caso sus manos moradas son símbolo de indefensión y a la vez reflejan la actitud indiferente de la sociedad. Las manos moradas de Luchín sirven como protesta y denuncia social para concientizar a la sociedad de las circunstancias malas del proletariado.

Cuestión de autenticidad y la percepción de si mismo

Víctor Jara se dedicaba mucho a las necesidades del pueblo y pasaba mucho de su tiempo en las regiones rurales o las poblaciones urbanas de Chile. Hay que mencionar que al lado de estas tareas vivía con su familia en un barrio protegido y de estándar encima del promedio de un chileno durante este período. Sin embargo se esforzaba mucho por hacer el proletariado escuchado y representado por su música folclórica creando señas de identidad.

A Víctor Jara no le gustaba el término *canción protesta* ya que opinaba que era un producto de la comercialización por los EE.UU. Prefería la expresión *canción revolucionaria* y se veía su mismo también más como revolucionario. Quería solidarizarse con la gente y luchar por la misma. Probablemente lo revolucionario de Jara y su obra musical es su intento de identificarse con el pueblo. Para lograr esto también le sirvió la música folclórica que proviene directamente del pueblo.

Su música está llena de elementos tradicionalmente folclóricos: Víctor Jara expresó su actuación auténtica gracias a ropa sencilla, el estilo de tocar su guitarra y una música vocal e instrumental. Los símbolos que expresan la fuerza y la vitalidad de la naturaleza apoyan su afán a crear una música folclórica. Otros elementos folclóricos en su música eran estrofas típicas de octosilábos como ya se los habían usados los *payadores*, el ritmo musical andino y instrumentos tradicionales de origen indígena como *quena* o *charango*. A través del empleo de estos elementos folclóricos la música de Víctor Jara tenía un carácter retrospectivo que crea identidad y valoraba la cultura popular.

Literaturverzeichnis

Diskographie

- Jara, Víctor. „La luna siempre es muy linda.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP
- Jara, Víctor. „La Cocinerita.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP
- Jara, Víctor. „El Arado.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP
- Jara, Víctor. „Canción de cuna para un niño vago.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP
- Jara, Víctor. „El Aparecido.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP
- Jara, Víctor. „El Lazo.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP
- Jara, Víctor. „Así como hoy matan negros.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP
- Jara, Víctor. „Movil Oil Special.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP
- Jara, Víctor. „Zamba del Che.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP
- Jara, Víctor. „A Cochabamba me voy.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP
- Jara, Víctor. „El Martillo.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP
- Jara, Víctor. „Preguntas por Puerto Montt.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP
- Jara, Víctor. „A Luis Emilio Recabarren.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP
- Jara, Víctor. „Ya parte el galgo terrible.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP
- Jara, Víctor. „Angelita Huenumán“ *Canto Libre*. Odeon, 1970. LP
- Jara, Víctor. „Quién mató a Carmencita.“ *Canto Libre*. Odeon, 1970. LP
- Inti-Illimani. „Venceremos.“ *Canto al Programa*. DICAP, 1970. LP (Text: Claudio Iturra, Musik: Sergio Ortega)
- Jara, Víctor. „A Cuba.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP
- Jara, Víctor. „Vamos por ancho camino.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP
- Jara, Víctor. „Casitas del barrio alto.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

- Jara, Víctor. „Plegaria a un labrador.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP
- Jara, Víctor. „El derecho de vivir en paz.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP
- Jara, Víctor. „Marcha de los trabajadores de la construcción.“ *La Población*. DICAP, 1972. LP
- Jara, Víctor. *La Población*. DICAP, 1972. LP
- Jara, Víctor. „Luchín.“ *La Población*. DICAP, 1972. LP
- Jara, Víctor. „Lo único que tengo.“ *La Población*. DICAP, 1972. LP
- Jara, Víctor. „Que lindo es ser voluntario.“ 1972. Single
- Jara, Víctor. „Poema 15.“ 1972. Single
- Jara, Víctor. „La Beata.“ *Canto por travesura*. Demon, 1973. LP
- Jara, Víctor. „Vientos del pueblo.“ *Tiempos que cambian*. Odeon, 1973. LP (postum veröffentlicht)
- Jara, Víctor. „Aquí me quedo.“ *Tiempos que cambian*. Odeon, 1973. LP
- Weitere
- Cuncumén „Se me ha escapado un suspiro.“ *El Folklore de Chile Vol.V*. Odeon, 1957. LP
- Reynolds, Malvina. „Little boxes.“ *Sings the truth*. Columbia, 1967. LP
- Parra, Violeta „La carta.“ *Antología*. Warner Music Chile, 1999. LP
- Tijoux, Anna. „Shock.“ *La Bala*. Oveja Negra, 2011. LP
- Calle 13. „El Aguante.“ *Multi Viral*. El abismo, 2014. LP

Lexika und Lexikonbeiträge

- BIZZARRO, Salvatore. 2005. *Historical Dictionary of Chile*. Lanham, Maryland (et al.): The Scarecrow Press
- BUTZER, Günter / JACOB, Joachim (Hrsg.) 2008. *Metzlers Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: J.B.Metzler
- DIERKESMANN, Rainer (Hrsg.) 2006. *Seemans Lexikon der Symbole. Zeichen|Schriften|Marken|Signale*. Leipzig: E.A. Seemann

GODOY, Álvaro. 1999, in: Casares Rodicio, Emilio (Hrsg.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [Spanien]: Sociedad General de Autores y Editores.

LURKER, Manfred. 1991. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

Primärliteratur

BOURDIEU, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

DUVE, Freimut. 1983. *Mit dem Kopfhier - mit dem Herzen in Chile. Zehn Jahre Diktatur- Zehn Jahre Exil. Chilenen berichten*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch

JARA, Joan. 2000. *Das letzte Lied* (aus dem Englischen von Jung, Gerald). München: Wilhelm Goldmann

OVID, *Metamorphosen*, Buch 6

Publius Ovidius Naso (Fink, Gerhard. 2009 Hrsg.). *Metamorphosen, Auswahlgaben. Lateinisch-Deutsch*. [Nachdruck] Düsseldorf: Patmos, Artemis&Winkler

PARRA, Violeta. 1976. *Décimas, Autobiografía en versos*. o.O.: Pomaire

VILLEGAS, Sergio. 1974. *Das Stadion. Augenzeugen über den Terror der Junta in Chile* (Aus dem Spanischen von Barckhausen, Christine). Berlin: Verlag Neues Leben

Sekundärliteratur

ACQUAVIVA, A. et al. 1972. *Das Chile der Volkseinheit*. Frankfurt: Marxistische Blätter

AGUIRRE GONZALEZ, Francisco J. 1976. Significado literario y alcance político de la Nueva Canción Chilena, in *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, 1977, Oktober, Bd. 328, S.5-31

ARETZ, Isabel. 1980. *Manual de folklore venezolano*. Caracas: Monte Avila

BAER, Willi / DELLWO, Karl-Heinz (Hrsg.) 2013. *Diktatur und Widerstand in Chile*. Bibliothek des Widerstandes, Bd. 29. Hamburg: Laika

BRAUN, Ina. 2010. *Kultur des Schweigens: Viktor Jara interkulturell gelesen*. Nordhausen, Bautz

BUTLER, Martin / POINTNER, Frank Erik (Hrsg.) 2007a. „Da habt ihr es, das Argument der Straße“: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, Vorwort VII-VIII

BUTLER, Martin / POINTNER, Frank Erik. 2007b. Protest, Musik und Performanz. Vorüberlegungen zur kulturwissenschaftlichen Untersuchung des politischen Liedes, in Butler, Martin / Pointner, Frank Erik (Hrsg.) 2007: „*Da habt ihr es, das Argument der Straße*“: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S.1-16

CARMEN PÉREZ, del María. o.J. Habla y canta Víctor Jara, in *Casa de las Americas. Colección Nuestros Países*

CARVALHO-NETO de, Paulo. 1973. *El folklore de las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo*. Mexico City: Siglo Veintiuno Editores, colección mínima 64

DOBENECKER, Christel / SCHATTENBERG, Gerda. o.J. Die revolutionäre Gitarre, in Rincón, Carlos et al. (Hrsg.) 1975: *Gitarre des dämmernden Morgens. Das Neue Chilenische Lied*. Berlin: Aufbau-Verlag

DORSON, Richard M.. 1972. *Folklore and Folklife an introduction*. Chicago. The University of Chicago Press

DUNDES, Alan. 1983. Defining Identity through Folklore, in Jacobson-Widding, Anita: *Identity, personal and socio-cultural: a symposium*. Stockholm: Almqvist&Wiksell, S. 235-261

ENGELBERT, Manfred. 1978. *Violeta Parra, Lieder aus Chile*. Frankfurt: Klaus Dieter Vervuert

EPPLE, Juan Armando. 2012. *Entre mar y cordillera, conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena*. Concepción: Literatura Americana Reunida

FRENCH-DAVIS, Ricardo. 2010. *Economic Reforms in Chile: From Dictatorship to Democracy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

GARCÍA CANCLINI, N. 2001. *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico* (aus dem Spanischen von L. Lozano). Austin: University of Texas Press

HERNDON, Marcia. 1993. Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing, in *The World of Music: Journal of the International Institute for Traditional Music*, 1993, Bd. 35, Nr. 1, S. 63-80

IBERO-AMERIKA-VEREIN (Hrsg.) 1966 *Ibero-Amerika-Ein Handbuch*. Hamburg

ISMAR, Georg / MITTAG, Jürgen. 2009. Vom Protest zur Partizipation? Soziale Bewegungen in Lateinamerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts, in Ismar, Georg / Mittag, Jürgen (Hrsg.) 2009: ¿“*Pueblo Unido*“? *Soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*. Münster: Westfälisches Dampfboot

LAFUENTE, Silvia. o.J. Folcore y literatura en las Décimas de Violeta Parra, in *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios 5-8, 1990-91*

LÜHR, Volker. 1973. *Chile: Legalität, Legitimität und Bürgerkrieg. Zur Durchsetzbarkeit sozialistischer Reformpolitik in ein parlamentarisches Demokratie*. Darmstadt: Hermann Luchterhand

LYNSKEY, Dorian. 2011. *33 revolutions per minute. A history of protest songs from Billie Holiday to Greenday*. New York: Harper Collins Publishers

MANNS, Patricio. 1977. *Violeta Parra*. Madrid: Júcar

MILLER, Erin A. 2009: *En mi patria no hay justicia: protest, identity and multi-vocality in the lives and music of Violeta Parra, Mercedes Sosa, and Susana Baca*. (Diplomarb.) California State University

MONTROSE, Louis A. 1989. Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture, in: Veaser, H.Aram (Hrsg.) 1994: *The New Historicism Reader*. New York: Routledge, S. 15-36

MORRIS, Nancy. o.J. New Song in Chile: Half a Century of Musical Activism, in Vila, Pablo (Hrsg.) 2014: *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina*. Plymouth: Lexington Books

MÜNSTER, Arno 1972. *Chile-friedlicher Weg? Historischer Bericht und politische Analyse*. Berlin: Klaus Wagenbach

PELLEGRINO, Guillermo. 2002. *Las cuerdas vivas de América*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana

RAMA, Angel (Hrsg.). 1982. *Der lange Kampf Lateinamerikas. Texte und Dokumente von José Martí bis Salvador Allende*. Frankfurt: Suhrkamp

RINCÓN, Carlos (Hrsg.). 1978. *Cantaré, Songs aus Lateinamerika*. Berlin: Neues Leben

RINCÓN, Carlos. 1975. *Gitarre des dämmernden Morgens. Das Neue Chilenische Lied*.- Berlin: Aufbau-Verlag

RINKE, Stefan 2004. *Begegnungen mit dem Yankee. Nordamerikanisierung und sozio-kultureller Wandel in Chile (1898-1990)*. Köln: Böhlau&Cie

SAÉZ, Fernando. 1999. *La vida intranquila, Violeta Parra, biografía esencial*. Santa Isabel: Editorial Sudamericana

SAKOLSKY, Ron. 2003. Hangin' Out of the Corner of Music and Resistance, in Fischlin, Daniel / Heble, Ajay (Hrsg.) 2003: *Rebel Musics. Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Making Music*. Montréal: Black Rose Books

SCHECHTER, John M. 2009. Latin America/Ecuador, in Titon, Jeff Todd (Hrsg.): *Worlds of music: an introduction to the music of the world's peoples*. New York: Schirmer Books, S.453-459

SCHREINER, Claus. 1982. *Musica Latina, Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch

SEPÚLVEDA, Gabriel. 2001. *Víctor Jara. Hombre de Teatro*. Santa Isabel: Editorial Sudamericana

SOKOLOV, Y.M. 1950. *Russian Folklore*. (Aus dem Russischen übersetzt von Catherine Smith). New York: Macmillan Co.

WALTER, Richard J. 2005. *Politics and urban growth in Santiago, Chile, 1891-1941*. Stanford: Stanford University Press

WITTHAUS, Jan-Henrik. 2007. Kunst und Revolution. Víctor Jara, in Butler, Martin / Pointner, Frank Erik (Hrsg.): „*Da habt ihr es, das Argument der Straße*“: *Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S.97-110

Online-Beiträge

AGENPOCH, Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile
<http://www.payadoreschilenos.cl/> [Zugriff: 09.03.2016]

ALBA, Felipe. 1967. (Interview). La entrevista de la semana. Las opiniones directas de Víctor Jara. Es un pecado dogmatizar sobre el Folklore, in *El Siglo* (24.09.1967)
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0019017.pdf> [Zugriff: 22.03.2016]

ASTORGO ARREDONDO, Francisco. 2007. El canto a lo poeta, in *Revista musical chilena* 2007, Bd. 54, Nr.194, Juli, S.56-64
http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902000019400007&script=sci_arttext
[Zugriff: 11.05.2016]

BIEBER, Horst. 1973. Kommunismus in Lateinamerika: Viel Eifer, aber keine Erfolge., in *Die Zeit Online* [Stand: 30. März 1973]
<http://www.zeit.de/1973/14/viel-eifer-aber-keine-erfolge> [Zugriff: 09.05.2016]

BORIS, Dieter o.J. *Die Unidad Popular in Chile (1970–1973) – ein gescheiterter Weg zum Sozialismus.*

http://vgs.univie.ac.at/_TCgi_Images/vgs/20090512120023_HSK28Boris208-222.pdf
[Zugriff: 07.05.2016]

CABEZAS, Miguel. 1979. Der Künstler als Revolutionär. Ein Gespräch mit Víctor Jara. (Aus dem Spanischen von Halfmann, Ulrich), in *Sinn und Form*, 1979, Heft 6, November/Dezember.

<http://www.planetlyrik.de/victor-jara-poesiealbum-183/2013/09/> [Zugriff: 26.04.2016]

CALDERÓN OPAZO, René. 2012. *El Sueño Revolucionario A Través De Una Lectura Histórica De La Creación Musical De Víctor Jara (1965 – 1973).* (Diplomarb.) Universidad Metropolitana, Santiago de Chile

<http://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/618/TESIS%204.pdf?sequence=1>
[Zugriff: 28.04.2016]

CERRILLO, Pedro. o.J. *Tradición y cultura en la canción de cuna hispana.* Facultad de Educación y Humanidades de Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, S.3

<http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/recursos/Biblioteca%20virtual/C1.%20Tradiciones%20y%20Literatura%20Infantil/18.%20Pedro%20Cerrillo.pdf>
[Zugriff: 11.05.2016]

cervantes.es Bibliotecas y Documentación. Stichwort: Miguel Hernández. Biografía.

http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/manila_miguel_hernandez.htm [Zugriff: 01.05.2016]

DRÜHL, Sven. 2006. Der Künstler als Einzelkämpfer, in Richard, Birgit/Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): *Ich-Armeen. Täuschen – Tarnen - Drill.* Berlin: Wilhelm Fink 2006.

http://www.svendruehl.de/fileadmin/user_upload/druehl_ich-armeen_neu.pdf [Zugriff: 26.04.2016]

Educarchile [Blog über Víctor Jara]

<http://ww2.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?GUID=e04ed81b-f207-4f8e-a9ae-caf6f5ad8793&ID=188096> [Zugriff: 29.04.2016]

encyclopaedia britannica. Stichwort: folk music

<http://www.britannica.com/art/folk-music> [Zugriff: 11.05.2016]

encyclopaedia britannica. Stichwort: popular music

<http://www.britannica.com/art/popular-music> [Zugriff: 22.05.2016]

Fundación Víctor Jara. Stichwort: Música

<http://fundacionvictorjara.com/victorjara/musical/> [Zugriff: 25.04.2016]

Fundación Violeta Parra

<http://www.fundacionvioletaparra.org> [Zugriff: 11.05.2016]

HENKELMANN, Patrick. 2013. Karl Marx und sein Menschenbild – Teil I. Die Entfremdung der Arbeit, in *bsz online. Bochumer Stadt- und Studierendenzeitung* [Stand: 08.07.2013]

<http://www.bszonline.de/artikel/die-entfremdung-der-arbeit> [Zugriff: 04.05.2013]

HERMANN, Kai. 1970a. „Da hilft nur noch Gewalt“. SPIEGEL-Serie über Lateinamerika. „Wenn es nicht regnet, spielen sie verrückt“, in *Der Spiegel* 1970, Bd. 36 (31.08.1970)

<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43788069> [Zugriff: 26.03.2016]

HERMANN, Kai. 1970b. „Da hilft nur noch Gewalt“. SPIEGEL-Serie über

Lateinamerika. „Ein Bettler auf einer Bank aus Gold“, in *Der Spiegel* 1970, Bd. 36

(31.08.1970) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43788070.html> [Zugriff: 26.03.2016]

HERMANN, Kai. 1970c. „Da hilft nur noch Gewalt“. Spiegel-Serie über

Lateinamerika. 2. Fortsetzung, in *Der Spiegel* 1970, Nr. 38 (14.09.1970)

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44906604.html> [Zugriff: 06.04.2016]

HUTCHINSON, Sydney. 2011. Típico, folklórico or popular? Musical categories, place and identity in a transnational listening community, in *Popular Music*, Bd. 30, Nr. 2, Mai, S. 245-262

<http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=8279587&jid=PMU&volumeId=30&issueId=02&aid=8279585&fromPage=cupadmin&pdfType=6316268&repository=authInst> [Zugriff: 02.03.2016]

Interview mit Anna Tijoux

http://www.democracynow.org/es/2014/7/11/hablamos_con_la_artista_chilena_ana [Zugriff: 01.05.2016]

Inti-Ilamani [Offizielle Website der Musikgruppe]

<http://inti-illimani.cl/> [Zugriff: 03.05.2016]

JORDÁN GONZÁLEZ, Laura. 2011: How Did Popular Music Come to Mean Música Popular?, in *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, 2011, Bd. 2, S. 19-33

http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/viewFile/561/575 [Zugriff: 18.03.2016]

KALLER-DIETRICH, Martina / MAYER, David. *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrhundert. Ein historischer Überblick.*

<http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/pdf/sozbewegungen.pdf> [Zugriff: 16.04.2016]

Kunstmusik. Schriften zur Musik als Kunst

[Stand: August, 2003] <http://www.kunstmusik.org/> [Zugriff: 20.03.2016]

LENZ, Rodolfo. 1904. *Diccionario Etimológico de las voces chilenas de lenguas indigenas americanas*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

https://books.google.com/books?id=IJoMAQAAMAAJ&pg=PA615&lpg=PA615&dq=pitran+mapuche&source=bl&ots=it2Zsup8eB&sig=zZCB07JyYdscM6ykBGYEn6Ibd0U&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwi_nbKnhtDMAhVK9WMKHYkJac8Q6AEIHDAAC#v=onepage&q=pitran%20mapuche&f=false [Zugriff: 10.05.2016]

MANNS, Patricio. 1987. The Problems of the Text in Nueva Canción. (aus dem Spanischen von Boyle, Catherine und Gonzalez, Mike), in *Popular Music*, 1987, Mai, Bd.6, Nr.2, S.191-195 [Stand: 26.01.2016]

http://www.jstor.org/stable/853421?seq=1#page_scan_tab_contents [Zugriff: 15.04.2016]

memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: Tipógrafo, Socialista y Revolucionario. Luis Emilio Recabarren (1876-1924).

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-735.html> [Zugriff: 04.05.2016]

memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: El surgimiento de los barrios marginales. Migración campo ciudad (1885-1952)

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-750.html> [Zugriff: 26.03.2016]

memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: Fisonomía de la ciudad

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93814.html> [Zugriff: 26.03.2016]

memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: La remolienda.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92076.html> [Zugriff: 27.04.2016]

memoriachilena. Biblioteca nacional de Chile. Stichwort: Pilar y símbolo de una estructura social estamental. La Hacienda (1830-1930)

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-695.html#presentacion> [Zugriff: 26.03.2016]

memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: La tierra para el que la trabaja. La Reforma Agraria (1962-1973)

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3536.html> [Zugriff: 28.03.2016]

memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: La reforma universitaria y el movimiento estudiantil.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-705.html#presentacion>
[Zugriff: 11.04.2016]

memoriachilena. Biblioteca Nacional de Chile. Stichwort: El folclor de Chile y sus tres grandes raíces memoria chilena.

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-600.html> [Zugriff: 09.03.2016]

Ministerio de Educación de la Nación Argentina. Día mundial del Folklore y Día del Folklore Argentino. Stichwort: Origen
<http://www.me.gov.ar/efeme/folklore/origen.html> [Zugriff: 20.05.2016]

Mit Folklore um die Welt. 2015. Programmheft für das Neujahrskonzert des Musikvereins in Kempten.
 „http://www.mstm.de/PDF/neujahrskonzert_2015_programm.pdf [Zugriff: 11.05.2016]

Österreichisches Musiklexikon. Stichwort: Volkslied [Stand: 22.08.2011]
http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volkslied.xml [Zugriff: 11.03.2016]

Österreichisches Musiklexikon. Stichwort: Folklore [Stand: 15.04.2015]
http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Folklore.xml [Zugriff: 11.03.2016]

o.V.2015. *1970: Salvador Allende wird Präsident Chiles*, in Bundeszentrale für politische Bildung [Stand: 03.09.2015]
<http://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/211593/allende-wird-praesident-chiles>
[Zugriff: 11.05.2016]

Payadores Chilenos. Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile (AGENPOCH) [Offizielle Webseite]. Stichwort: Documentos.
<http://www.payadoreschilenos.cl/paginas/escuchar.html> [Zugriff: 23.05.2016]

PRING-MILL, Robert. 1983. *Cantas.Cante.Canemos: Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión e identidad*. o.O., S.319-354
[http://www.degruyter.com/dg/viewarticle.fullcontentlink.pdf?eventlink/\\$002fj\\$002f%002fma.1983.34.issue-1\\$002f9783110244915.318\\$002f9783110244915.318.pdf?format=INT&t.ac=j\\$002f%002fma.1983.34.issue-1\\$002f9783110244915.318\\$002f9783110244915.318.xml](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle.fullcontentlink.pdf?eventlink/$002fj$002f%002fma.1983.34.issue-1$002f9783110244915.318$002f9783110244915.318.pdf?format=INT&t.ac=j$002f%002fma.1983.34.issue-1$002f9783110244915.318$002f9783110244915.318.xml) [Zugriff: 25.05.2016]

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Stichwort: morado.
<http://dle.rae.es/?id=Plr9pOR> [Zugriff: 03.05.2016]

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Stichwort: popular
<http://dle.rae.es/?id=Tfbc80Q> [Zugriff: 12.03.2016]

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Stichwort: pueblo
<http://dle.rae.es/?id=UZpGOPN> [Zugriff: 21.05.2016]

Ruff, Barbara. 2002. *Bevölkerungsentwicklung, Arbeitsmarkt und Rentenversicherung in Argentinien und Chile* (Dissertation) Universität Heidelberg. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/4780/1/Dissertation_Ruff.pdf [Zugriff: 19.05.2016]

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. 2013. "Canto Porque La Guitarra / Tiene Sentido Y Razón": Folclore E Política Na Música De Víctor Jara (1966-1973), in: *Revista História e Cultura*, Franca-SP, Bd. 2, Nr.1, S. 59-80
<http://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/868/890>
[Zugriff: 01.05.2016]

SEPÚLVEDA, Ramiro. 1970. (Interview). „Víctor Jara pregunta ¿Quién mató a Carmencita?“, in *Periódico Puro Chile*. (5.06.1970)
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-75037.html> [Zugriff: 09.05.2016]

SMINK, Veronica (2011): Las razones de las protestas estudiantiles en Chile. in: *BBC Mundo, América Latina* 10.August 2011
http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110809_chile_estudiantes_2_vs.shtml [Zugriff: 01.05.2016]

SOTO, Loreto. 2013. Caso Víctor Jara: Detienen a cuatro de los ocho ex militares procesados por homicidio, in *diarioUchile* [02.01.2013]
<http://radio.uchile.cl/2013/01/02/caso-victor-jara-detienen-a-cuatro-de-los-ocho-ex-militares-procesados-por-homicidio> [Zugriff: 10.05.2016]

TRANCOSO, Hugo E. Cancino. 2012. *El Movimiento estudiantil chileno y el proceso de reforma universitaria, 1967-1968*. (Diplomarb.) Aalborg University Denmark
http://vbn.aau.dk/files/58699467/Reform_Univ.pdf [Zugriff: 11.04.2016]

TUMAS-SERNA, Jane. 1992. The "Nueva Canción" Movement and Its Mass-Mediated Performance Context, in *Latin America Music Review*, 1992 Bd.13, Nr.2, S. 139-157
<http://www.jstor.org/stable/948080> [Zugriff: 26.01.2016]

Universidad de Chile. Instituto de Estudio Internacionales (IEI). Stichwort: Publicaciones
<http://www.iei.uchile.cl/publicaciones/63724/la-guerra-fria-chilena-gabriel-gonzalez-videla-y-la-ley-maldita> [Zugriff: 19.04.2016]

VEGA, Carlos. 1970. Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos, in *Revista Musical Chilena* 1997, Bd. 51, Nr.188, S.165-187
<http://www.tagg.org/xpdfs/VegaMesomusEs.pdf> [Zugriff: 11.03.2016]

VELA DELFA, Cristina. 2014. Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social, in *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* 2014, Nr.16, S. 72-82
<http://www.ogigia.es/index.php/ogigia/article/view/7/7> [Zugriff: 19.05.2016]

VERGARA C., Victor. 2012. *La Nueva Canción Chilena. Creación cultural y el avance de los acordes hacia lo social y político, 1960-1973*. (Magisterarb.) Universidad del Bío-Bío, Chile.
http://cybertesis.ubiobio.cl/tesis/2012/vergara_v/doc/vergara_v.pdf [Zugriff: 20.05.2016]

VELASCO, Fabiola. 2007. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición, in *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 2007 Januar-Juni, Nr.23, S. 139-153
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf> [Zugriff: 19.05.2016]

wordreference forum [Thread über Begriffsbestimmung zu *paco*, *guanaco*]
<http://forum.wordreference.com/threads/pacos-guanacos-y-lumas.2372375/> [Zugriff: 01.05.2016]

WRIGHT, Carolyne. 1992. The Peña de los Parra: The Power of Song, in: *The Iowa Review*, 1992, Bd.22, Nr.1, S. 46-77 [Stand: 28.10.2015]
<http://www.jstor.org/stable/20153215> [Zugriff: 02.03.2016]

Videos

Beitrag über Violeta Parras Ausstellung im Louvre: *Violeta Parra Louvre. Paris, 1964*
https://www.youtube.com/watch?v=bLm2a_PlWGw [Zugriff: 08.05.2016]

Fernsehauftritt Víctor Jaras in Peru 1973.
<https://www.youtube.com/watch?v=xjqa-3oL9Bc> [Zugriff: 02.05.2016]

Studenten/-innenproteste, *Movil Oil Special*:
<https://www.youtube.com/watch?v=I27ISOKNLuk> [Zugriff: 23.04.2016]
<https://www.youtube.com/watch?v=7DvUa2MRaW4> [Zugriff: 23.04.2016]

Anhang

Jara, Víctor. „La luna siempre es muy linda.“ *Víctor Jara (Geografía)*. Demon, 1966. LP⁵⁰⁶

*Recuerdo el rostro de mi padre
como un hueco en la muralla,
sábanas manchadas de barro,
piso de tierra.
Mi madre día y noche trabajando,
llantos y gritos.*

*Jugando al ángel y al diablo
jugando al hijo que no va a nacer,
las velas siempre encendidas
hay que refugiarse en algo.
De dónde sale el dinero
para pagar la fe.*

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

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

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

*Quién puede callar el latido
de un corazón palpitando
o el grito de una mujer*

⁵⁰⁶ Liedtexte übernommen aus *musica.com* mit geringfügigen Adaptionen insbesondere der Ausformulierung der kolloquialen Passagen sowie der Korrekturen orthographischer Mängel

*dando un hijo.
¿Quién?*

Jara, Víctor. „Plegaria a un labrador.“ El derecho de vivir en paz. DICAP, 1971. LP

*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.*

*Libranos 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*

Jara, Víctor. „Zamba del Che.“ Pongo en tus manos abiertas. Alerce, 1969. LP

*Vengo cantando esta zamba
con redoble libertario
mataron al guerrillero che comandante guevara
selvas pampas y montañas
patria o muerte su destino.*

*de los derechos humanos
los violan en tantas partes
en america latina
domingo lunes y martes
nos imponen militares para sobusgar los pueblos
dictadores asesinos
gorilas y generales*

*Explotan al campesino
al minero y al obrero
cuanto dolor su destino
hambre miseria y dolor
Bolivar le dio el camino y
guevara lo siguio
liberar a nuestro pueblo
del dominio explotador*

*A cuba le dio la gloria
de la nacion liberada
bolivia también le llora
su vida sacrificada*

*San Ernesto de la higuiera le llaman
los campesinos
selvas pampas y montañas
patria o muerte su destino*

Jara, Víctor. „Que lindo es ser voluntario.“ 1972. Single

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

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

*Dale pala, campesino, dale al arado,
ahora son tiempos mejores para tus sembrados.
Dale martillo a la mina, dale minero,
dale más techo a las casas de los obreros.*

*Compañera, usted que endulza toda la tierra,
a los especuladores no les des tregua.*

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

Jara, Víctor. „El Martillo.“ Pongo en tus manos abiertas. Alerce, 1969. LP

Oh hermano, oh hermano.

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

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

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

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

Jara, Víctor. „Marcha de los trabajadores de la construcción.“ *La población*. DICAP, 1972.

LP

*Federación,
Federación de la Construcción.
Trabajador,
base y cimiento de la Nación.
Federación,
nuestra bandera ha de flamear
allá en la altura del tijeral,
creando patria popular.*

*Tomo el martillo y a golpear,
con el trabajo hay que triunfar,
con materiales de mi país
el socialismo hay que construir.
Tomo el martillo y a golpear,
con el trabajo hay que triunfar,
con nuestra fuerza y unidad,
pueblo de Chile avanzará.*

Jara, Víctor. „Poema 15.“ 1972, Single

*Me gustas cuando callas porque estás como ausente
y me oyes desde lejos y mi voz no te toca,
parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.*

*Me gustas cuando callas y estas como distante
y estas como quejándote, mariposa en arrullo,
y me oyes desde lejos y mi voz no te alcanza
déjame que me calle con el silencio tuyo.*

*Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo,
te pareces a la noche callada y constelada
tu silencio, otra estrella, tan lejano y sencillo.*

*Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
distante y dolorosa como si hubieras muerto,
una palabra entonces una sonrisa bastan
y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.*

Jara, Víctor. „El Aparecido.“ Víctor Jara. Demon, 1967. LP

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

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

*correle, correle, correle
por aquí, por aquí, por allá
correle, correle, correle
correle que te van a matar
correle, correle, correle*

*su cabeza es rematada,
por cuervos con garra de oro,
como lo ha crucificado
la furia del poderoso.*

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

*Correle, correle, correle
por aquí, por aquí, por allá
correle, correle, correle
correle que te van a matar
correle, correle, correle.*

Jara, Víctor. „Aquí me quedo.“ Tiempos que cambian. Odeon, 1973. LP

*Yo no quiero la patria dividida
ni por siete cuchillos desangrada,
quiero la luz de Chile enarbolada
sobre la nueva casa construida.*

*Yo no quiero la patria dividida
cabemos todos en la tierra mía
y que los que se creen prisioneros
se vayan lejos con su melodía.*

*Siempre los ricos fueron extranjeros
que se vayan a Miami con sus tías.
Yo no quiero la Patria dividida,
se vayan lejos con su melodía.*

*Yo no quiero la Patria dividida
cabemos todos en la tierra mía
yo me quedo a cantar con los obreros
en esta nueva historia y geografía.*

Jara, Víctor. „Así como hoy matan negros.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP

*Así como hoy matan negros
antes fueron mexicanos
así matando chilenos,
nicaragüenses, peruanos,
se desataban los gringos
con instintos inhumanos.*

*Quién les disputa el terreno
y quién de frente los reta.
Es un bandido chileno,
es nuestro Joaquín Murieta.*

*Un día por la vereda
pasó un caballo de seda,
ahora por los caminos
galopa nuestro destino
y como dos amapolas
se encendieron sus pistolas.*

Jara, Víctor. „Ya parte el galgo terrible.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

*Ya parte el galgo terrible
a matar niños morenos.
Ya parte la cabalgata
la jauría se desata
exterminando chilenos
ay qué haremos, ay qué haremos
ya parte la cabalgata,
ay qué haremos, ay qué haremos.*

*Con el fusil en la mano
disparan al mexicano
y matan al panameño
en la mitad de su sueño.*

*Buscan la sangre y el oro
los lobos de San Francisco,
golpean las mujeres
y queman los cobertizos.*

*Maldita sea la hora
y el oro que se deshizo
y para qué nos vinimos
de nuestro Valparaíso.
Ya matan a los chilenos,
ay qué haremos, ay qué haremos
en la mitad de su sueño
ay qué haremos, ay qué haremos.*

Jara, Víctor. „A Cochabamba me voy.“ *Pongo en tus manos abiertas*. Alerce, 1969. LP

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

*Inti pa' allá
Inti pa' acá
Inti pal norte
Inti pal west
Cuidado con la CIA
que vienen los gusanos
no maten a Régis
y vámonos hermano.*

*Ratatatatá, se les perdieron
ratatatatá, aparecieron
ratatatatá, era mentira
que se acabaron las guerrillas.*

¡Salpica tu sangre negro!

Jara, Víctor. „A Cuba.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

*Si yo a Cuba le cantara,
le cantara una canción
tendría que ser un son,
un son revolucionario,*

*pie con pie, mano con mano,
corazón a corazón,
corazón a corazón.
Pie con pie, mano con mano,
como se le habla a un hermano.
Si me quieres, aquí estoy,
qué más te puedo ofrecer,
sino continuar tu ejemplo,
comandante compañero,
viva tu revolución.*

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

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

Reynolds, Malvina. „Little boxes.“ Sings the truth. Columbia, 1967. LP

*Little boxes on the hillside, Little boxes made of tickytacky
Little boxes on the hillside, little boxes all the same
There's a pink one and a green one and a blue one and a yellow one
And they're all made out of ticky tacky and they all look just the same.*

*And the people in the houses all went to the university
Where they were put in boxes and they came out all the same,*

*And there's doctors and lawyers, and business executives
And they're all made out of ticky tacky and they all look just the same.*

*And they all play on the golf course and drink their martinis dry,
And they all have pretty children and the children go to school
And the children go to summer camp and then to the university
Where they are put in boxes and they come out all the same.*

*And the boys go into business and marry and raise a family
In boxes made of ticky tacky and they all look just the same.*

*There's a pink one and a green one and a blue one and a yellow one
And they're all made out of ticky tacky and they all look just the same.*

Jara, Víctor. „Casitas del barrio alto.“ El derecho de vivir en paz. DICAP, 1971. LP

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

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

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

*Hay dentistas, comerciantes,
latifundistas y traficantes,
abogados y rentistas
y todos visten polycron.
(y todos triunfan con prolén)*

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

*Y el hijito de su papi
luego va a la universidad
comenzando su problemática*

y la intrínquilis social.

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

Jara, Víctor. „La Cocinerita.“ Víctor Jara (Geografía). Demon, 1966. LP

*Cuchillo de palo,
platillo y loza.
ollita de barro,
sí le he comprado
a mi cocinera.*

*Y con mi caja
vengo cantando
coplas de Tilgara
porque ya estamos
en medio del carnaval.*

*Planta de ají, planta y tomate
donde estará mi cocinerita
ay, tomando mate.*

*Por ti suspira
a mi fin de fiesta
a Doña Pispira
donde convidan
con queso de cabra.*

*Hojita de coca
y a mi molido
ojita de albahaca
sí le he comprado
a mi cocinera*

Jara, Víctor. „Angelita Huenuman“ Canto Libre. Odeon, 1970. LP

*En el valle de Pocuno
donde rebota el viento del mar
donde la lluvia cría los musgos
vive Angelita Huenuman.*

Entre el mañío y los hualles

*el avellano y el pitrán
entre el aroma de las chilcas
vive Angelita Huenumán.*

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

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

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

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

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

Jara, Víctor. „La Beata.“ *Canto por travesura*. Demon, 1973. LP

*Estaba la beata un día
enferma del mar de amor
el que tenía la culpa,
era el fraile confesor.*

*Chiribiribiribiri,
chiribiribiribón
a la beata le gustaba
con el fraile la cuestión.*

*No quería que le pusieran
zapato ni zapatón,
sino las sandalias viejas
del fraile confesor.*

*No quería que le pusieran
mortaja ni mortajón,
sino la sotana vieja
del fraile confesor.*

*No quería que la velaran
con vela ni con velón
sino con la vela corta
del fraile confesor.*

Jara, Víctor. „Vamos por ancho camino.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

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

*Ven, ven, conmigo ven,
ven, ven, conmigo ven.
al corazón de la tierra
germinaremos con ella, ven.*

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

*Amigo tu hijo va,
hermano tu madre va,
van por el ancho camino
van galopando en el trigo, van.*

*Ven, ven, conmigo ven,
ven, ven, conmigo ven.
Llegó la hora del viento
reventando los silencios, ven.*

Jara, Víctor. „El derecho de vivir en paz.“ *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. LP

*El derecho de vivir
poeta Ho Chi Minh,
que golpea de Vietnam
a toda la humanidad.
Ningun cañon borrarla*

*el surco de tu arrozal.
El derecho de vivir en paz.*

*Indochina es el lugar
mas alla del ancho mar,
donde revientan la flor
con genocidio y napalm;
la luna es una explosion
que funde todo el clamor.
El derecho de vivir en paz.*

*Tio Ho, nuestra canción
es fuego de puro amor,
es palomo palomar
olivo de olivar
es el canto universal
cadena que hara triunfar,
el derecho de vivir en paz*

Jara, Víctor. „Quién mató a Carmencita.“ Canto Libre. Odeon, 1970. LP

*Con su mejor vestido bien planchado, iba
temblando de ansiedad sus lágrimas corrían
a los lejos gemidos de perros y de bocinas
el parque estaba oscuro y la ciudad dormía.*

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

*Los fríos traficantes de sueños en revistas
que de la juventud engordan y profitan
torcieron sus anhelos y le dieron mentiras
la dicha embotellada, amor y fantasía.*

Apenas quince años y su vida marchita...

*Huyó, Carmencita murió
en sus sienes la rosa sangró
partió a encontrar su ultima ilusión.*

*La muchacha ignoraba que la envenenarían
que toda aquella fábula no le pertenecía,
conocer ese mundo de marihuana y piscina*

con Braniff International viajar a la alegría.

*Su mundo era aquél, aquél del barrio Pila
de calles aplastadas, llenas de griterías
su casa estrecha y baja, ayudar la cocina
mientras agonizaba otros se enriquecían.*

Los diarios comentaron: causa desconocida...

Jara, Víctor. „Movil Oil Special.“ Pongo en tus manos abiertas. Alerce, 1969. LP

*Los estudiantes chilenos
y latinoamericanos
se tomaron de las manos
matatiretirundín.
En este hermoso jardín
a momios y dinosaurios
los jóvenes revolucionarios
han dicho basta por fin.
¡Basta!*

*Que viene el guanaco
y detrás los pacos
la bomba adelante
la paralizante
también la purgante,
y la hilarante.
¡Ay qué son cargantes
estos vigilantes!*

*El jóven secundario
y el universitario,
con el joven proletario,
quieren revolución.*

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

Jara, Víctor. „Vientos del pueblo.“ Tiempos que cambian. Odeon, 1973. LP

*De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras.*

*Los que quieren dividir
a la madre de sus hijos
y quieren reconstruir
la cruz que arrastrara Cristo.*

*Quieren ocultar la infamia
que legaron desde siglos,
pero el color de asesinos
no borrarán de su cara.*

*Ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.*

*Ahora quiero vivir
junto a mi hijo y mi hermano
la primavera que todos
vamos construyendo a diario.*

*No me asusta la amenaza,
patrones de la miseria,
la estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.*

*Vientos del pueblo me llaman,
vientos del pueblo me llevan,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.*

*Así cantará el poeta
mientras el alma me suene
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre.*

Jara, Víctor. „El Arado.“ Víctor Jara (Geografía). Demon, 1966. LP

*Aprieto firme mi mano,
y hundo el arado en la tierra*

*hace años, que llevo en ella
Cómo no estaré agotao?*

*Aprieto firme mi mano
y hundo el arao en la tierra
hace años que llevo en ella
Cómo no estaré agotao?*

*Vuelan mariposas, cantan grillos
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla y brilla
el sudor me hace zurcos,
yo hago zurcos a la tierra sin parar*

*Vuelan mariposas, cantan grillos
la piel se me pone negra
y el sol brilla, brilla y brilla
el sudor me hace zurcos,
yo hago zurcos a la tierra sin parar*

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

*Afirmo bien la esperanza
cuando pienso en la otra estrella
nunca es tarde me dice ella*

la paloma volará

*Vuelan mariposas, cantan grillos
la piel se me pone negra
y el sol, brilla, brilla y brilla*

*Y en la tarde cuando vuelvo,
en el cielo apareciendo una estrella
nunca es tarde me dice ella
la paloma volará, volará, volará*

*Cómo yugo de apretado
tengo el puño esperanzado
porque todo cambiará...*

Jara, Víctor. „El Lazo.“ Víctor Jara. Demon, 1967. LP

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

*Sus manos siendo tan viejas
eran fuertes para trenzar,
eran rudas y eran tiernas
con el cuero del animal.*

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

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

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

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

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

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

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

Jara, Víctor. „Canción de cuna para un niño vago.“ *Víctor Jara*. Demon, 1967. LP

*La luna en el agua
va por la ciudad.
Bajo el puente un niño
sueña con volar.*

*La ciudad lo encierra
jaula de metal,
el niño envejece
sin saber jugar.*

*Cuántos como tu vagarán,
el dinero es todo para amar,
amargos los días,
si no hay.*

*Duérmete mi niño,
nadie va a gritar,
la vida es tan dura
debes descansar.*

*Otros cuatro niños
te van a abrigar,
la luna en el agua
va por la ciudad.*

Jara, Víctor „Canto qué mal me sales.“/“Estadio Chile.“ (übernommen aus Joan, Jara. 2000. Das letzte Lied, S.344f.)

*Fünftausend von uns waren hier
In diesem kleinen Teil der Stadt.
Wir sind fünftausend.
Ich frage mich, wie viele wir in all
Den Städten unseres Landes sind?
Allein hier*

*Sind zehntausend Hände, die den Boden beackern
 Und die Fabriken am Laufen halten.
 Wie viele Menschen sind hier
 Hunger, Kälte, Schrecken und Schmerz ausgesetzt,
 moralischem Druck, dem Grauen und dem Wahnsinn?
 Sechs von uns gingen verloren,
 wie verschwunden im sternenübersäten Raum.
 Einer tot, einer geschlagen, wie ich mir nicht hätte
 vorstellen können,
 daß man ein menschliches Wesen so schlagen kann.
 Die anderen vier wollten ihr Entsetzen beenden –
 Einer sprang ins Nichts,
 ein anderer schlug den Kopf gegen eine Wand,
 aber alle mit dem starren Blick des Todes.
 Welches Grauen ruft das Antlitz des Faschismus hervor!
 Sie führen ihre Pläne mit messerscharfer Präzision aus.
 Nichts ist ihnen heilig.
 Für sie steht das Blut für Medaillen,
 Gemetzel ist ein Akt des Heldentums.
 O Gott, ist das die Welt, die du erschaffen hast,
 dafür deine sieben Tage Wunder und Arbeit?
 Innerhalb dieser Mauern existiert nur eine Zahl,
 die sich nicht verändert,
 und von der sich mehr und mehr den Tod wünschen werden.
 Doch plötzlich erwacht mein Gewissen,
 und ich sehe, daß diese Flut keinen Herzschlag besitzt,
 nur den Puls der Maschinen,
 und der Soldaten, die ihre Hebammengesichter aufsetzen,
 voller Liebenswürdigkeit.
 Laßt Mexiko, Kuba und die ganze Welt
 Gegen diese Ungeheuerlichkeiten aufschreien!
 Wir sind zehntausend Hände,
 die nichts mehr produzieren können.
 Wieviele von uns im ganzen Land?
 Das Blut unseres Präsidenten, unseres Compañero,
 wird mit größerer Wucht einschlagen als Bomben und Maschinengewehre!
 So wie auch unsere Faust ausholen wird!*

*Wie schwer fällt einem das Singen,
 wenn man vom Grauen singen muß.
 Das Grauen, das ich durchlebe,
 das Grauen, das ich durchsterbe.
 Mich selbst unter so vielen zu sehen,
 und so viele Momente der Unendlichkeit,
 in denen Schweigen und Schreie*

*das Ende meines Liedes anzeigen.
Was ich sehe, habe ich noch nie zuvor gesehen,
Was ich gefühlt habe, und was ich fühle,
Wird den Augenblick gebären...*

Jara, Víctor. „Preguntas por Puerto Montt.“ Pongo en tus manos abiertas. Alerce, 1969. LP

*Muy bien, voy a preguntar
por tí, por tí, por aquel
por tí que quedaste solo
y el que murió sin saber.*

*Muy bien, voy a preguntar
por ti, por ti, por aquel
por ti que quedaste solo
y el que murió sin saber
y el que murió sin saber*

*Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho
de un suelo para vivir,
hay que ser mas infeliz
el que mando disparar
sabiendo cómo evitar
una matanza de vil.*

*Puerto mono, Puerto Montt
Puerto mono, Puerto Montt
Puerto mono, Puerto Montt
Puerto mono, Puerto Montt*

*Usted debe responder
señor Pérez Zujovic:
¿por qué al pueblo indefenso
contestaron con fusil?*

*Señor Pérez su conciencia
la enterró en un ataúd
y no limpiarán sus manos
ni toda la lluvia del sur
ni toda la lluvia del sur*

*Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho*

*luchando por el derecho
de un suelo para vivir,
hay que ser mas infeliz
el que mando disparar
sabiendo cómo evitar
una matanza de vil.*

*Puerto mono, Puerto Montt
Puerto mono, Puerto Montt
Puerto mono, Puerto Montt
Puerto mono, Puerto Montt*

Jara, Víctor. „Luchín.“ La población, DICAP, 1972. LP

*Frágil como un volantín
en los techos de Barrancas
jugaba el niño Luchín
con sus manitos moradas
con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
el caballo lo miraba.*

*En el agua de sus ojos
se bañaba el verde claro
gateaba a su corta edad
con el potito embarrado
con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
el caballo lo miraba.*

*El caballo era otro juego
en aquel pequeño espacio
y al animal parecía
le gustaba ese trabajo
con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
y con Luchito mojado.*

*Si hay niños como Luchín
que comen tierra y gusanos
abramos todas las jaulas
para que vuelen como pájaros
con la pelota de trapo
con el gato y con el perro
y también con el caballo.*

Jara, Víctor. „Lo único que tengo.“ La población, DICAP, 1972. LP

*Quién me iba a decir a mí,
cómo me iba a imaginar
si yo no tengo un lugar
en la tierra.
Y mis manos son lo único que tengo
y mis manos son mi amor y mi sustento.*

*No hay casa donde llegar,
mi paire y mi mairé están
más lejos de este barrial
que una estrella.*

*Quién me iba a decir a mí
que yo me iba a enamorar
cuando no tengo un lugar
en la tierra*

Jara, Víctor. „A Luis Emilio Recabarren.“ Pongo en tus manos abiertas. Alerce, 1969. LP

*Pongo en tus manos abiertas
mi guitarra de cantor,
martillo de los mineros,
arado del labrador.*

*Recabarren,
Luis Emilio Recabarren,
simplemente, doy las gracias
por tu luz.*

*Con el viento, con el viento
de la pampa
tu voz sopla por el centro
y por el sur.*

*Árbol de tanta esperanza
naciste en medio del sol
tu fruto madura y canta
hacia la liberación.*

Abbildungen

Abbildung 1

<http://www.folkloredelnorte.com.ar/images/emblema-gde.jpg>

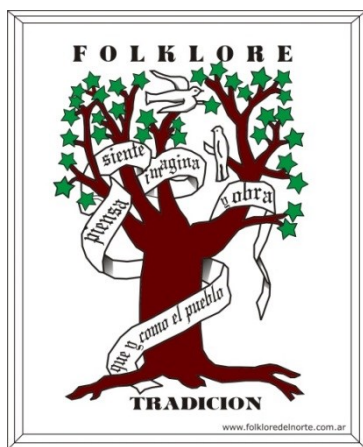


Abbildung 2

<https://goo.gl/QUajv3>,

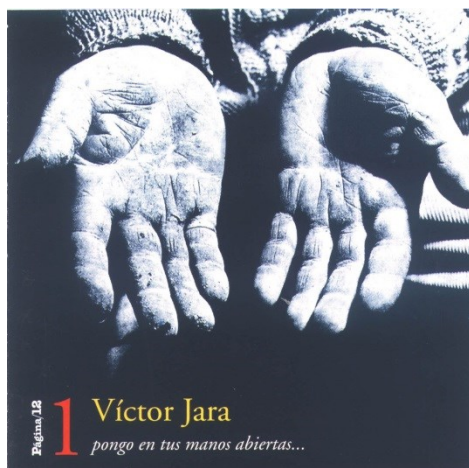


Abbildung 3

<https://goo.gl/upCojZ>



Abstract

Víctor Jara, chilenischer Gitarrist, Sänger und Theaterregisseur, zählt zu den meist beachteten Vertreter/innen der chilenischen Protestliedbewegung *Nueva Canción Chilena*, die in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Chile Sozialkritik an der vorherrschenden sozialen Ungleichheit übte und das Wahl- und Regierungsprogramm des Sozialisten Salvador Allende unterstützten.

Víctor Jara wurde die Aggression der rechtsgerichteten Kräfte zum Verhängnis: Wenige Tage nach dem Militärputsch von 1973 durch Pinochet wurde er gefoltert und schließlich ermordet. Die vorliegende Arbeit untersucht sein künstlerisches Werk hinsichtlich der Folkloremusik und ihrer Rolle für einen sozialkritischen Protest. Die traditionelle Musik wurde in seinen Liedern zu einem Symbol des Protestes, weil sie ihm dank ihres retrospektiven Charakters die Möglichkeit bot, an eine ursprüngliche Lebensweise zu erinnern und auf die Identität Chiles aufmerksam zu machen. Dazu werden Eigenschaften und kulturelle Felder der Folklore bezüglich ihrer sozialen und temporalen Konnotationen, sowie ihrer Verwendung als Vehikel zum sozialen Kampf beleuchtet. Die Folkloremusik erhielt die Funktion gegen Armut, staatliche Gewalt und den massiven US-amerikanischen (Kultur-)Imperialismus anzukämpfen. Die eigene schöpferische Kraft der Hände wurde für den Gitarristen Víctor Jara ein prominentes Symbol für die unterdrückten Arbeiter/innen, weshalb dem literarischen Motiv der Hand innerhalb seiner künstlerischen Arbeit eine tragende Rolle zukommt. In weiteren Themen kommt die metaphorische Verwendung der Hand für Solidarität, Kampf, Anklage und Hoffnung als Protestgedanken bei Víctor Jara zum Tragen.

Basierend auf einem historisch-biographischen Kontext, lyrischen Analysen und Aussagen Jaras wird zuletzt der Frage nach Authentizität und Selbstbild des Künstlers nachgegangen.