



El Oído Pensante

E-ISSN: 2250-7116

eloidopensante@gmail.com

Universidad de Buenos Aires
Argentina

Rodríguez Aedo, Javier; Campos Pérez, Marcy
La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento
transnacional (1973-1975)
El Oído Pensante, vol. 10, núm. 1, marzo-septiembre, 2022, pp. 5-30
Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552972595002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)



Javier Rodríguez Aedo

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile
jarodri1@uc.cl

Marcy Campos Pérez

Universidad París 8, París, Francia
mmcampos@uc.cl

Recepción: octubre 2021
Aceptación: diciembre 2021

Resumen

En este artículo reflexionamos en torno a las representaciones de la muerte de Víctor Jara en Europa. Estudiaremos la trayectoria seguida por informaciones, rumores y testimonios (reales y ficcionados), durante los primeros años de la dictadura militar en Chile (1973-1975), buscando dar cuenta de cuáles fueron los espacios, actores y medios involucrados en la *fabricación* del crimen como un acontecimiento de dimensión transnacional. Al mismo tiempo, buscamos comprender la especificidad de un relato centrado en el castigo sobre el cuerpo del cantautor.

Palabras clave: Víctor Jara, relato, circulación transnacional, ficción, mutilación

A morte de Víctor Jara: mediações e leituras políticas de um evento transnacional (1973-1975)

Resumo

Neste artigo, refletimos sobre as representações da morte de Víctor Jara na Europa. Estudaremos a trajetória seguida por informações, rumores e testemunhos (reais e fictícios), durante os primeiros anos da ditadura militar no Chile (1973-1975), buscando dar conta dos espaços, atores e meios de comunicação que estiveram envolvidos na *fabricação* do crime

como um evento de dimensão transnacional. Ao mesmo tempo, buscamos compreender a especificidade de uma narrativa focada na punição sobre o corpo do cantor-compositor.

Palavras chave: Víctor Jara, história, circulação transnacional, ficção, mutilação

Víctor Jara's Death: Mediations and Political Impressions of a Transnational Event (1973-1975)

Abstract

In this article, we reflect on how Víctor Jara's death was displayed in Europe. Studying the trajectory followed by information, rumors, and testimonies (real and fictional), during the first years of the military dictatorship in Chile (1973-1975), we seek to describe which spaces, actors, and media were involved in the *fabrication* of this crime as a transnational event. At the same time, we seek to understand the specificity of a story centered on the punishment of the singer-songwriter's body.

Keywords: Víctor Jara, narrative, transnational circulation, fiction, mutilation

La muerte de Víctor Jara, a inicios de la dictadura, fue uno de los crímenes de mayor repercusión internacional.¹ Los detalles que lentamente comenzaron a circular hacia fines de septiembre de 1973, pusieron en evidencia la política represiva en Chile. Si en términos generales Víctor Jara personificó el sufrimiento de cientos de chilenos y chilenas encarcelados, torturados y asesinados, las características específicas de su martirio, según relataron las múltiples fuentes que nutrieron este acontecimiento en Europa, vincularon su tragedia a la de otros artistas del siglo XX. En Francia, la prensa socialista lo expresaba directamente en 1975: "Franco es el asesino de Federico García Lorca. Pinochet lo es de Víctor Jara. Ayer como hoy, los dictadores eliminan a los poetas, pero no pueden silenciar sus cantos" (Liegeois, 1975, p. 18).² La comparación no es fortuita: el ensañamiento durante la captura, las humillaciones, la violencia ejercida sobre el cuerpo y las intenciones de ocultamiento hermanan estrechamente ambos crímenes.

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de postdoctorado "Conexiones globales del folclore político chileno (1968-1982)", a cargo de Javier Rodríguez Aedo (Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), y del proyecto de investigación "Víctor Jara en exilio: recepción y apropiaciones musicales y políticas en Europa. 1973-1989", a cargo de Marcy Campos Pérez (financiado por el Consejo para el Fomento de la Música Nacional, folio 456703).

² "Franco est le meurtrier de Federico Garcia Lorca. Pinochet est l'assassin de Victor Jara. Aujourd'hui comme hier, les dictateurs éliminent les poètes, mais ils ne peuvent bâillonner leurs chants".

En 1973, Víctor Jara no solo era conocido en Chile, sino también en otras partes del mundo, gracias a la progresiva internacionalización de sus actividades: en noviembre de 1971 visitó México, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Perú y Argentina; en febrero de 1972 visitó Cuba, URSS e Inglaterra; en noviembre de 1972 visitó Panamá; y en agosto de 1973 visitó Perú (Rodríguez, 2016, pp. 89-91). En cada uno de estos lugares, el cantautor desempeñó tareas complementarias: por un lado, presentar su espectáculo artístico, y por otro, promover la vía chilena al socialismo en el exterior (muchas veces, en instancias de solidaridad hacia el tercer mundo). Fue precisamente esta doble dimensión la que permitió a números auditores aproximarse a la experiencia chilena, desde la emoción vehiculada a través del quehacer cultural. Esta impresión era compartida por las autoridades de la Unidad Popular. A propósito de las presentaciones en América Central, René Frías Ojeda, embajador chileno en Costa Rica, le relataba al Ministro de Relaciones Exteriores, Clodomiro Almeyda, cómo Víctor Jara había conseguido “comunicar, tanto a través del vibrante contenido de sus canciones, como a través de su personal simpatía, mucho del espíritu que actualmente se vive en Chile, entre el pueblo y la juventud” (1971, f. 1).

Sin embargo, lo que marca la historia de Víctor Jara en Europa no es tanto su carrera profesional como músico o director teatral, sino más bien su muerte. Jean Clouzet, periodista francés, lamentaba esta situación: “los textos dedicados al golpe hablan de Víctor Jara como si fuera evidente que conocemos al autor de *Amanda*. Aún hoy, en los buenos artículos sobre Chile y en los numerosos libros sobre la Unidad Popular brota el nombre de Jara, pero sólo como un símbolo de los suplicios infligidos a un pueblo, y no como una contribución cultural a tener en cuenta” (1975, p. 8).³ Es decir, el desconocimiento de su obra artística contrastaba con la sobreexposición de su martirio. La prensa, el cine, la música y el teatro reconstruyeron incansablemente este último evento, tejiendo un relato biográfico a contrapelo, donde la muerte constituye el punto inicial desde el cual acercarse a la obra del cantautor. Esta es la razón por la cual el factor emocional, implícito en estos relatos biográficos, terminó por ceñir las modalidades de recepción de la figura artística de Víctor Jara en Europa.

En este artículo, reflexionamos en torno a los mecanismos narrativos, las imágenes evocadas, los actores y los espacios vinculados con la muerte de Víctor Jara en el contexto transnacional, particularmente europeo.

³ “Les textes consacrés au *golpe* parlent de Victor Jara comme s’il allait de soi que nous connaissons l’auteur d’*Amanda*. Aujourd’hui encore, les articles de fond sur le Chili, les nombreux livres consacrés à l’Unité populaire laissent s’entendre le nom de Jara, mais uniquement comme le symbole du supplice infligé à un peuple, et non comme un apport culturel à prendre en considération”.

En primer lugar, abordamos algunas recepciones de este acontecimiento desde el punto de vista de la justicia y algunos testigos. Esto nos permitirá, en segundo lugar, comprender de mejor manera la especificidad de un relato centrado en el castigo sobre el cuerpo de Víctor Jara, que tuvo una amplia circulación internacional. De las múltiples formas de mediación de este acontecimiento, como reportajes, libros, canciones o filmes (Campos y Rodríguez, 2016), nos centramos especialmente en la prensa, donde el relato sobre la muerte del cantautor tuvo alcances políticos diversos.

La reconstitución de la justicia

El 11 de septiembre de 1973, Víctor Jara debía participar en la inauguración de una exposición artística organizada por la Secretaria Nacional de Extensión y Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado (UTE), su lugar de trabajo desde diciembre de 1971. Junto a los conjuntos Inti-Illimani y Quilapayún, el cantautor formaba parte del elenco artístico estable del Departamento de Comunicaciones, tras la aprobación del nuevo Estatuto Orgánico de la misma universidad en 1971. Titulada *Contra la guerra civil. Por la vida... siempre*, la muestra formaba parte de las llamadas *Jornadas Antifascistas* que la misma universidad organizó a fines de agosto de 1973, en respuesta al primer intento golpista del 29 de junio de 1973 (conocido en Chile como el *tanquetazo*).⁴ La exposición comprendía una serie de carteles, fotografías y pinturas, cuyo objetivo era “mostrar los horrores del fascismo y la necesidad de unir voluntades contra el peligro del enfrentamiento fratricida” (*El siglo*, 1973a). Como lo explicara Joan Jara (viuda de Víctor Jara) posteriormente a la prensa inglesa, lo central era utilizar imágenes asociadas a la violencia política europea para sensibilizar a la sociedad chilena, por esto “la exposición contra el fascismo incluía fotografías sobre el nazismo y la guerra civil española” (Wigg, 1973).⁵ La exposición nunca fue inaugurada.

Tras comprender el carácter golpista del nuevo movimiento de las fuerzas armadas, Víctor Jara decide ir a la universidad, siguiendo las instrucciones de la Central Única de Trabajadores (CUT): frente a cualquier intento de derrocar el gobierno, los trabajadores debían ocupar sus lugares de trabajo. Se queda allí hasta el día siguiente, cuando es arrestado junto

⁴ Un antecedente directo de la exposición de la UTE fue la *Ofensiva Cultural Antifascista*, promovida por Aníbal Palma, Ministro Secretario General de Gobierno, desde junio de 1973 (*El siglo*, 1973b).

⁵ Se trató de una entrevista telefónica organizada por el embajador británico en Chile, y que Joan Jara otorgó al interior de esta embajada en Santiago: “An exhibition against fascisms, which included photographs of Nazi Germany and the Spanish civil war”.

con otros cientos de profesores y estudiantes de la universidad. Todos fueron trasladados al Estadio Chile, un recinto deportivo que durante los primeros días de la dictadura fue utilizado como centro de detención política –en este mismo estadio Víctor Jara y Quilapayún obtuvieron el primer lugar del *1er Festival de la Nueva Canción Chilena* en julio de 1969. A partir de estos momentos, los detalles que envuelven la muerte del cantautor son inciertos.

El proceso penal iniciado en 2004 contra los responsables del crimen, desarrollado por el Juez Juan Carlos Urrutia, estableció *judicialmente* que Víctor Jara fue identificado por un oficial responsable del recinto, “separado del resto de las personas detenidas y trasladado a la zona de camarines, ubicada en el subterráneo, habilitada previamente por los militares para la práctica de interrogatorios y torturas a los detenidos” (Jara y Ugás, 2017, p. 164). Como se establece en los autos de procesamiento de la Corte de Apelación de Santiago (fechados el 06/12/2004 y 26/12/2012) el cantautor fue interrogado ilegalmente, torturado y golpeado en varias ocasiones, su cuerpo sufrió numerosas fracturas corporales, “en especial en sus manos, golpeadas con culatas de fusiles quedando reducidas a una sola llaga”. Su cuerpo, descubierto el 16 de septiembre de 1973, presentaba el impacto de 44 balas. Cabe señalar que el primer proceso judicial en Chile, relativo al crimen de Víctor Jara, fue iniciado el 12 de septiembre de 1978, mediante la denuncia que realizó Joan Jara, en ese momento radicada en Londres. Dadas las características del poder judicial durante la dictadura, al poco tiempo esta causa fue sobreseída. En este caso, el rol tardío de la justicia ciertamente constituye un aspecto de este crimen anclado a los inicios del ejercicio de la violencia política de la Junta militar, pero el estatuto de evidencia se confronta a una memoria largamente construida sobre el mismo acontecimiento, a lo largo de la dictadura y de la transición chilena (Farge, 1997).

Los primeros testigos

Joan Jara fue informada tempranamente de la muerte del cantautor. La noticia fue transmitida extraoficialmente por un joven empleado de la morgue de Santiago, quien había identificado el cuerpo de Víctor Jara entre los cientos de otras víctimas de la dictadura, durante los primeros días de la represión. Joan Jara explicó este episodio a *L'Humanité*, el periódico del Partido Comunista Francés (PCF), en noviembre de 1973: “Gracias a la bondad de este empleado, pude ir a la morgue, recuperar el cuerpo de Víctor Jara y enterrarlo. Sin este empleado, probablemente nunca habría

sabido cómo y cuándo fue asesinado. Era un muerto anónimo, con un número, entre otros muertos anónimos” (Silva, 1973a).⁶ Fue más tarde que ella tuvo conocimiento de las condiciones de detención en el Estadio Chile. En el documental *Compañero: Víctor Jara of Chile* de Stanley Forman y Martin Smith (1975), ella cuenta que muchos detalles los había “conocido gradualmente en los últimos meses” gracias al testimonio de algunos ex detenidos que habían compartido la detención con el cantautor. A través de este *archipiélago* de testimonios, de manera solitaria y sin ayuda de la justicia chilena, logró “elaborar una historia propia sobre lo que sucedió en ese lugar”. Es decir, reconstruyó los últimos instantes de Víctor Jara a partir de la pluralidad de voces que habían escapado de la represión. Por lo demás, así fue como el último poema escrito por Víctor Jara, titulado “Estadio Chile/Somos cinco mil”, logró ser difundido fuera de Chile. Los prisioneros lo guardaron en la memoria y *para* la memoria. Este acontecimiento, trenzado a partir del recuerdo de otros, fue transmitido posteriormente por Joan Jara en forma de entrevistas, documentales y libros. Todos ellos, se ajustan a lo que Annette Wieviorka (1998) reconoce como “la era del testigo”. Es decir, la aparición de las víctimas de ciertos procesos históricos, por medio de su palabra, estatuto que emerge particularmente en los años 70 y 80, vinculado a las causas de violación de derechos humanos.

Sin embargo, los contornos que delimitan la muerte de Víctor Jara no están restringidos a las reconstituciones judiciales o al relato de los testigos. En tanto “explosión de percepciones y sentidos”, usando la expresión de la historiadora Arlette Farge, este tipo de acontecimientos irrumpen como un entramado en movimiento, compuesto por la intervención de “aquellos que lo reciben, lo ven, lo escuchan, lo comunican y luego lo recuerdan” (1997, p. 82). Se trata de una *trama* de textos, sonidos, testimonios e imágenes que, en su conjunto, son percibidos como una unicidad. En el caso de Víctor Jara, la conexión e interacción de diversos actores y espacios de Europa y América latina, que mediaron los relatos asociados a su muerte, han vuelto este hecho un acontecimiento de orientación transnacional.

De “hecho diverso” a símbolo de la represión

Las noticias relativas al asesinato de Víctor Jara circularon tempranamente en Europa, a través de las agencias de prensa internacional. Una de las

⁶ “Grâce à la complaisance de cet employé, j’ai pu me rendre à la morgue, récupérer le corps de Víctor Jara et l’enterrer. Sans cet employé, je n’aurais sans doute jamais su ni comment ni quand il avait été tué. Il n’était qu’un mort anonyme, avec un numéro, parmi d’autres morts anonymes”.

primeras publicaciones periodísticas corresponde a un pequeño inserto en el *Diario de Burgos* del 23 de septiembre de 1973, que reproduce un cable de la agencia EFE enviado desde Santiago: “A última hora de hoy se informó que entre las víctimas [de la dictadura] se encuentra el conocido folklorista comunista Víctor Jara, muerto al parecer, el pasado día 12 en la Universidad Técnica del Estado” (*Diario de Burgos*, 1973).⁷ Lo primero que llama la atención es el tono de la información. La noticia se difunde casi como un hecho diverso, donde no se hace referencia al contexto, no se profundiza en la afiliación ideológica ni se abordan las condiciones en que el cuerpo de Víctor Jara fue encontrado.

La publicación de Burgos reprodujo el mismo tono utilizado por la prensa chilena para informar el mismo acontecimiento. A través de una breve nota titulada “Murió Víctor Jara”, aparecida en la última página de la edición del 21 de septiembre de 1973, el periódico *La Segunda* anunciaba la muerte del cantautor sin hacer mención a ninguna circunstancia o antecedente que pudiera esclarecer el hecho: “Murió el folclorista Víctor Jara. Sus restos fueron enterrados en el Cementerio General el pasado miércoles. Acompañaron el cortejo sus familiares e íntimos y amigos, en la más completa reserva. El artista deja una hija de seis años” (*La Segunda*, 1973).⁸ Se trató de unas pocas líneas en las cuales no se podía observar ni la especificidad ni las repercusiones políticas del crimen. La primera en denunciar este tratamiento cómplice fue Joan Jara. En la entrevista concedida a *L'Humanité*, ella explicaba que “un periódico de la junta, la *Segunda* publicó una noticia corta, lacónica, sólo unas pocas palabras que decían: ‘Víctor murió y fue enterrado’. Como si hubiera muerto tranquilamente en su cama” (Silva, 1973a).⁹ Tanto en el periódico chileno como en el español la muerte de Víctor Jara pasaba inadvertida, al confundirse con otras informaciones de la jornada.

Esta forma de abordar el acontecimiento fue combatida por los periódicos y las publicaciones de la izquierda europea, que comenzaron a nutrirse de las informaciones oficiales e informales que llegaban desde Chile y otros países de Latinoamérica. Estos medios tuvieron por delante la tarea de

⁷ El 12 de septiembre, mencionado en el cable, corresponde al día en que Víctor Jara se contactó por último vez con su familia, ya que la justicia chilena ha determinado que su muerte ocurrió el 16 de septiembre.

⁸ *La Segunda* es un periódico de derecha, autorizado por la dictadura militar. Ni *El Mercurio* ni *La Tercera*, los otros diarios de la derecha chilena, publicaron notas o noticias relativas al crimen de Víctor Jara.

⁹ “Un journal de la junte, la “Secunda” (sic) publia une nouvelle brève, laconique, quelques mots seulement, affirmant: ‘Víctor Jara est mort et enterré’. Comme s’il était mort tranquillement dans son lit”.

situar los acontecimientos en un lugar importante del *presente* y “cargarlos de un sentido ya *histórico*” (Nora, 1974, p. 283). Estos nuevos actores asumieron la responsabilidad de explicar la trayectoria biográfica de Víctor Jara, al mismo tiempo que subrayaron el vínculo estrecho entre su muerte y la represión política en Chile. Para esto, se apoyaron en la convulsionada historia del siglo XX europeo, evocando la memoria de la violencia política del nazismo y fascismo. Abandonando el tono cómplice, el conjunto de estas publicaciones expusieron sin ambigüedad los motivos de la junta para asesinar al cantautor: se insiste en su militancia en el Partido comunista (PCCh), en el rencor que despertaba en la oligarquía chilena y en su vínculo con la canción política.

En términos generales, las publicaciones de la izquierda utilizaron la estructura del “relato”, explicando el acontecimiento a partir de una secuencia temporal interna (consistente en una introducción, un nudo y un desenlace). Como explica Reinhart Koselleck, para transformar “algo que sucede” en un acontecimiento propiamente dicho, se necesita “un mínimo de anterioridad y posterioridad que constituyen la unidad de sentido [ya que] los *acontecimientos* sólo se pueden narrar y las *estructuras* sólo se pueden describir” (1993, p. 142). Así, la muerte de Víctor Jara fue “relatada” a partir de una secuencia de orden temporal que, sin embargo, no estuvo fijada de antemano, sino que se transformó poco a poco. Los periódicos fueron entretejiendo este acontecimiento a partir de las recepciones políticas locales, de modo que para comprender la trayectoria del relato es necesario seguir su dimensión transnacional.

La muerte del cantautor adquiere desde el principio las características de una “historia que se cuenta” a los demás para sensibilizarlos. La capacidad de comprensión del acontecimiento descansa, por tanto, en la forma en que este es relatado, es decir en las circunstancias de su transmisibilidad. Es por esto que los diferentes relatos que circulan en Europa comparten una estrategia similar: representar la violencia del régimen militar sobre el cuerpo de Víctor Jara. Se trató de una verdadera “encarnación” de la violencia política, que tuvo lugar en dos etapas y dos partes diferentes de su cuerpo: primero en la voz, y luego en las manos. Este enfoque de la representación no es fortuito ya que la actividad artística de Víctor Jara descansaba precisamente en estas dos partes de su cuerpo: primero, como cantautor y luego como guitarrista, cuya “tradición musical campesina rasgueada y pulsada se integra a un pensamiento armónico moderno y sugerente (Valdebenito, 2014, p. 58). Por esta razón, tanto su biografía como la imagen de la dictadura chilena en Europa siguen estando íntimamente ligadas al destino de su cuerpo.

En Francia, la primera información sobre el cantautor se remonta al 27 de septiembre de 1973. En un reportaje relativo al funeral de Pablo Neruda (muerto el 23 de septiembre y enterrado dos días después), *Le Monde* describe que “tan pronto llegó el cortejo, un grito surgió de la multitud: ‘Camarada Pablo Neruda, presente’, seguido de ‘Camarada Salvador Allende, presente’, y también de ‘Camarada Víctor Jara, presente’ (homenaje póstumo a un cantante ‘comprometido’ que murió la semana pasada durante su detención por los militares. *Se dice* que fue fusilado)” (La gauche a manifesté, 1973).¹⁰ El funeral del poeta fue la primera manifestación pública de oposición a la dictadura, la cual se desarrolló entre las lágrimas y el coraje de los presentes. A pesar que el reportaje se refiere al compromiso del cantante –sin especificarlo– su muerte es informada como un elemento secundario, una noticia no confirmada, casi como un rumor de cortejo.

Una semana después, el periódico *Libération* hizo lo propio, informando la muerte del cantautor al margen de una nota vinculada a las declaraciones de los responsables militares frente a la ONU. Al final, se señalaba: “también nos enteramos que el cantante Víctor Jarra (sic) murió en una comisaría de policías como resultado de heridas no tratadas” (Gavi, 1973a).¹¹ Son declaraciones vagas en donde no se mencionan ni la tortura ni la detención en el Estadio Chile. La nota fue firmada por Philippe Gavi (uno de los fundadores del diario). A pesar que algunas de sus notas dan la impresión que él se encuentra en Chile, *Libération* lo presenta más bien como un “enviado especial a la frontera chilena”. Esta mención aparece en los artículos publicados el 19, 20, 22, 25 de septiembre de 1973, y el 9 de octubre de 1973. La cantidad de errores y de observaciones desproporcionadas sobre la represión en Chile (cifrando, por ejemplo, en 25.000 los muertos durante septiembre) o la existencia de una viva “resistencia armada” de los trabajadores y militantes de la Unidad Popular, ratifica estos hechos: Philippe Gavi se acercó a los acontecimientos chilenos a través de testigos y de fuentes indirectas en Argentina. De hecho, este país constituyó el punto de tránsito no solo de periodistas extranjeros, sino también de una serie de informaciones oficiales, extraoficiales y de rumores. Por eso, es importante localizar al periodista francés en Argentina para entender desde dónde y cómo se comienza a transformar el relato vinculado con la muerte de Víctor Jara.

¹⁰ “Dès l’arrivée du cortège, un cri monte de la foule: ‘Camarade Pablo Neruda, présent’, suivi de ‘Camarade Salvador Allende, présent’, et aussi de ‘Camarade Victor Jara, présent’ (hommage posthume à un chanteur ‘engagé’, mort la semaine dernière au cours de sa détention chez les militaires. On affirme qu’il a été fusillé)”.

¹¹ “On apprend d’autre part que le chanteur Víctor Jarra (sic) est mort dans un commissariat des suites de blessures non soignées”.

A partir de noviembre de 1973 el acontecimiento adquirió un aspecto diferente: se agregaron nuevos elementos que apuntaban a la contextualización política y a la forma en cómo se cometió el crimen. Las publicaciones se concentraron, en primer lugar, en la voz/canto del cantante. Estos nuevos elementos describen el papel del canto durante su detención: esto es, durante la tortura, y al momento de ser asesinado. El 2 de noviembre de 1973, el periódico del Partido comunista italiano (PCI), *l'Unità*, publica la conferencia de prensa que Hortensia Bussi (viuda de Salvador Allende) realizó en la sede del mismo periódico. En un artículo titulado “El rostro aterrador del fascismo”, ella relata los últimos momentos de vida de Salvador Allende, explica la situación de los Derechos Humanos en Chile, y también habla de la muerte de Víctor Jara. Es durante esta conferencia que entrega la última “canción” del cantautor (el poema *Estadio Chile*), asumiendo un rol de mediación en el contexto de la solidaridad internacional. Según ella, se trataba de una canción “larga, dolorosa y valiente que Jara cantó una noche en el Estadio, y por ello fue encerrado y golpeado hasta la muerte por los gendarmes” (Baduel, 1973).¹² Lo relevante de este relato es que establece una primera secuencia del acontecimiento, aportando una estructura temporal y un elemento de causalidad: en el Estadio Chile, Víctor Jara cantó, lo que le causó su muerte.

Esta “secuencia mínima” la encontraremos posteriormente en el resto de las publicaciones relativas a la muerte de cantautor en Europa (ya sea en la prensa, las canciones y las producciones audiovisuales). En el relato de Hortensia Bussi, el canto de Víctor Jara es responsable de la violencia acometida contra su cuerpo. Por otra parte, la violencia interviene para acallar su voz. Sin embargo, en esta secuencia el canto es una acción consciente, casi un acto político de resistencia y dignidad. Ugo Baduel, periodista de *l'Unità*, reafirma esta misma idea al final de su artículo: “Víctor Jara entonó en el Estadio un canto de fuerte denuncia que lo condenó sin apelación” (1973).¹³

Por otro lado, el mismo 2 de noviembre, en Francia, *Libération* publicó una entrevista realizada a un ex prisionero del Estadio Chile, quien “cuenta lo intolerable”. Firmado por las iniciales F.G. [Philippe Gavi], el artículo explicaba las duras condiciones vividas al interior del recinto, relativas a la tortura y ensañamiento de los militares, ilustrando con dos casos concretos: Víctor Jara y Littré Quiroga, ambos asesinados en el Estadio Chile,

¹² “E’ un canto lungo, doloroso e fiero che Jara intonò una sera nello Stadio et per questo fu preso e picchiato dai gendarmi, fino alla morte”.

¹³ “Victor Jara nello Stadio intonò il suo canto di fiera denuncia che lo condannava senza appello”.

cuyos cuerpos fueron encontrados el 16 de septiembre en la población Santa Olga, junto al Cementerio Metropolitano (al sur de Santiago).¹⁴ Como explica el periodista, este ex prisionero (que la nota no identifica) le “relató” la horrible muerte del cantautor: “Sus manos fueron quebradas con las culatas. Medio muerto, loco por los golpes, Víctor Jara habría muerto cantando. “Canta ahora por el pueblo”, gritaron sus verdugos después de cortarle los dedos” (Gavi, 1973b).¹⁵ Al igual que la publicación italiana sobre el acontecimiento, en este relato el canto ocupa un lugar central del martirio. Sin embargo, aquí el canto no representa un acto de resistencia, por el contrario, simboliza la derrota de la izquierda y el proyecto socialista chileno. Víctor Jara es obligado a cantar antes de ser asesinado, silenciado con ello a todo el *pueblo* vehiculado a través de su canto. Al oponer canto y tortura, prevalece una visión del cantautor como víctima de la violencia, antes que figura de resistencia.

La nota de Philippe Gavi es una de las primeras que se enfoca en las manos de Víctor Jara. Estas ilustran el sadismo de los oficiales: aparecen para remarcar el desenlace del relato. El cantautor no sólo es forzado a cantar, sino que lo hace con su cuerpo mutilado. Esta (temprana) referencia a la mutilación es un tópico que encontraremos reiteradamente en las publicaciones europeas, especialmente a partir de enero de 1974, tras la publicación en Buenos Aires del testimonio de Miguel Cabezas, quien declaró ser “testigo ocular” de la muerte de Víctor Jara. De hecho, algunos antecedentes y concordancias permiten suponer que la entrevista publicada por Philippe Gavi es precisamente una versión inacabada del “testimonio” de Miguel Cabezas, que hacia noviembre de 1973 aún no se ha precisado.

Explicar la muerte del cantautor: el papel de la militancia

En noviembre de 1973, el relato que circula en Europa es el siguiente: Víctor Jara fue arrestado, torturado, obligado a cantar, y luego asesinado (por el momento, dejemos a un lado las imágenes de la mutilación). Sin embargo, la secuencia no logra explicar aún el contexto de su detención o por qué se encontró en esta situación. El periódico *L'Humanité* intentará descifrar el trasfondo político detrás de la muerte del cantautor chileno. En

¹⁴ Littré Quiroga era Director General del Servicio de Prisiones, y militante comunista. Capturado el 13 de septiembre, fue torturado en diferentes ocasiones en el Estadio Chile. Su cuerpo presentaba 23 impactos de bala.

¹⁵ “On leur avait brisé les mains à coups de crosses. À moitié mort, devenu fou sous les coups, Víctor Jara était mort en chantant. “Chante maintenant pour le peuple” lui criaient ses bourreaux après lui avoir coupé les doigts”.

una nota publicada a propósito del concierto que Quilapayún, Francesca Solleville y otros artistas comunistas ofrecieron en homenaje a Víctor Jara, el 9 de noviembre de 1973 en el Teatro de la *Cité Universitaire*, se señala: “38 años de edad, miembro del Comité Central del Partido Comunista de Chile. La junta lo fusiló después de obligarle a cantar sus obras, bajo la tortura” (Silva, 1973b).¹⁶ La nota destacaba la afiliación ideológica, al mismo tiempo que repetía la misma secuencia. Pero, introduce dos nuevos elementos: el cantautor fue fusilado y cantó sus propias canciones durante la detención. El relato gira en torno al binomio militancia/canción política, dos dimensiones de su actividad cotidiana. En este sentido, las canciones son un índice de su compromiso político, y la militancia nos permite adivinar el contenido de las canciones. Esta es una idea compartida por el compositor Luigi Nono, para quien la canción de Víctor Jara tiene la fuerza de una doble representatividad: “es intérprete de sí mismo y de la nueva realidad chilena” (Nono, 1974).¹⁷ Una vez más, la puesta en escena del relato no sólo concierne al cantautor, sino también al proyecto socialista chileno. Por esto, el periódico comunista transformó el concierto en un mitin político de la juventud francesa: “Indignada y escandalizada, la oficina nacional de la Juventud Comunista de Francia hace un llamamiento a los jóvenes y estudiantes para que participen en el homenaje” (Silva, 1973c).¹⁸ El periódico insistió en este punto un día después, subrayando que la muerte de Víctor Jara se debía a sus compromisos revolucionarios. En la leyenda de su fotografía, publicada en primera plana, podemos leer: “El hombre de la guitarra también era un militante. Sus canciones, armas de combate” (*L’Humanité*, 1973). En cierto modo, la prensa comunista incorpora la dimensión ideológica a un acontecimiento que hasta entonces había sido presentado como un crimen contra la humanidad.

En España, la ambigüedad manifestada en un inicio por la prensa, es abandonada para dar lugar a un relato diferente sobre el destino de Víctor Jara. Una publicación del 16 de noviembre de 1973 del periódico *Información española*, retoma la secuencia exacta de la publicación francesa: “Tenía 38 años. Era miembro del Comité Central del P.C. de Chile. Sus verdugos le han obligado a cantar sus propias obras... bajo la tortura, antes de fusilarlo” (*Información española*, 1973).¹⁹ Hay una distancia

¹⁶ “Agé de 38 ans, il était membre du Comité central du Parti communiste du Chili. La junte l’a fait fusiller après l’avoir obligé à chanter ses œuvres, sous la torture”.

¹⁷ “Le canzoni erano tutte nuove [...] grande interprete di se stesso e della nuova realtà cilena”.

¹⁸ “Indigné et bouleversé, le bureau national du mouvement de la Jeunesse communiste de France appelle les jeunes et les étudiants à participer à l’hommage”.

¹⁹ *Información española* fue una publicación cercana al Partido comunista español.

evidente entre la primera publicación de Burgos y esta. No solo se trata de dos periódicos diferentes, sino también cada publicación se basa en diferentes fuentes de información. En el primer caso, el periódico de Burgos tomó como fuente la información de la junta (a través del periódico de la derecha chilena), mientras que esta segunda representación se nutre de la *trama* entretejida por la prensa de izquierda en Europa.

Por su parte, el periódico del Partido Comunista de España, *El mundo obrero*, también abordó la muerte de Víctor Jara desde la perspectiva de la militancia comunista. En una publicación titulada “Tiempos de nazis en Chile”, Federico Melchor (director del periódico) lamentaba no sólo la falta de información sobre la situación de Chile a finales de 1973 (debido al control del régimen franquista sobre los medios), sino también la desidia con la cual los españoles se acercaban a las noticias de “esos latino-americanos”. Según él, la situación del cantautor chileno podría servir para concientizar y movilizar. Todo sería diferente “si a esa misma gente se le pusiera ante la imagen de Víctor Jara, cantor de los pueblos de América latina y miembro del Comité Central del Partido Comunista chileno, cantando ‘La Internacional’ frente a sus torturadores, que le habían arrojado como un desafío, tras destrozarle las manos, ‘y ahora canta’” (Melchor, 1973). El *Mundo Obrero* retoma, por tanto, el esquema general del relato difundido en Europa (militante comunista, arrestado, torturado y obligado a cantar), pero, y esto es algo esencial, añade dos nuevas digresiones al mismo relato: una temporal, otra de contenido.

En primer lugar, Víctor Jara fue obligado a cantar después de haber golpeado sus manos. Aquí, la secuencia temporal es similar a la entrevista publicada por *Libération*, excepto que, en esta última, los soldados cortan los dedos del cantante antes de “desafiarlo” a cantar. En segundo lugar, y esto confirma el compromiso ideológico; lo que canta Víctor Jara no es una de sus canciones, sino la canción de todos los comunistas del mundo. Aún desconocida en España, la música del cantautor chileno es reemplazada por una canción más fácilmente identificable, que tiene además un fuerte significado para los comunistas españoles. Este mecanismo de *sustitución* es al mismo tiempo un gesto de apropiación, mediante el cual el acontecimiento se adapta a un contexto de recepción local, permitiendo imaginarlo musicalmente. En cualquier caso, se trata de un mecanismo propio de la estructura de la narración. Como explica Paul Ricoeur, “narrar es, según una expresión tomada de Thomas Mann, dejar de lado (*ausparen*), es decir, elegir y excluir a la vez” (1991, p. 495). Con la introducción de “La Internacional”, este relato deja de ser un asunto

exclusivamente chileno y adquiere una dimensión más amplia: el cuerpo del cantautor comunista representa, siguiendo la letra del himno, a todo el “género humano”.

Poco a poco, este acontecimiento que se cuenta a otros para sensibilizar, comienza a ser ficcionado. Esta es la orientación que, a partir de este momento, tomará la muerte de Víctor Jara en Europa. Recurriendo a la ficción –que no debe confundirse con la mentira– el periódico español se apropia de la muerte del cantautor para hacer una observación de política interna. Lejos de constituir un caso aislado, este es uno de los rasgos distintivos del proceso de construcción de un acontecimiento. En palabras de Arlette Farge, todo acontecimiento es un *entramado* en conflicto: “fabricado socialmente, el [acontecimiento] es apropiado de manera muy diferenciada por el conjunto de los estratos sociales, y estas apropiaciones pueden sin duda entrar en conflicto entre sí” (2002, p. 78).²⁰ El uso de la ficción, como medio para apropiarse políticamente de la figura de Víctor Jara, encuentra su momento más explícito en la película *El Cantor*. Estrenada en 1978 en la República Democrática Alemana, producida por DEFA-Studios, la película muestra, a grandes rasgos, los últimos meses de la vida de Víctor Jara, su implicación en el proceso de la Unidad Popular, su detención y su muerte. Pero, si el guión es simple, la película coloca al cantautor en situaciones increíbles: sufre un intento de asesinato antes del golpe de Estado, es víctima de espionaje de Estados Unidos, e incluso protagoniza una persecución en automóvil con agentes de la CIA. El papel de Víctor Jara es interpretado por Dean Reed (un actor estadounidense, conocido como el *Elvis Rojo*), quien asegura la verosimilitud de su papel cantando algunas canciones en español. El actor no solo se rodea de obreros, estudiantes, campesinos y carteles de la Unidad Popular, sino, más sorprendentemente, de los cantantes Ángel e Isabel Parra, quienes interpretan en la película sus propias vidas (sus voces son dobladas por actores alemanes). Este estatuto híbrido entre elementos documentales y recursos ficcionales, sitúan el acontecimiento en el horizonte de disputas asociadas a la Guerra fría, transformando la muerte del cantautor en una acusación directa contra el imperialismo de Estados Unidos sobre América Latina. De ahí que este hecho salga del relato biográfico de Víctor Jara y se enlace con un proceso histórico más vasto, y de carácter transnacional. En este sentido, Víctor Jara y el resto de los músicos chilenos van a encarnar, según palabras del Simón Palominos, una cierta memoria histórica asociada a las luchas de grupos subalternos (2018, p. 233).

²⁰ “Socialément fabriqué, il est approprié de façon très différenciée par l’ensemble des couches sociales, et ces appropriations peuvent sans aucun doute entrer en conflit les unes avec les autres”.

El tópico de la mutilación

Según el filósofo Michel de Certeau, la “historia contada crea un espacio ficticio [...] hace como si se apartara de la coyuntura, pero la crea” (2000, p. 89). Así debemos entender el relato que el escritor chileno Miguel Cabezas publicó en Buenos Aires a principios de 1974. Próximo de la ficción, Cabezas recapitula las anteriores secuencias de la muerte de Víctor Jara, dándoles un orden más adecuado a las necesidades de la dramatización, y añade nuevos elementos. A diferencia de algunos trabajos académicos que definen a Miguel Cabezas como un “hombre poco escrupuloso de la verdad” (Bessière, 1980, p. 27) cuyo relato “se aleja de la narración más fiable de los últimos momentos del músico” (Borelli y Marques, 2015, p. 15), debemos considerar su “testimonio” como parte constitutiva del acontecimiento. Al incluir nuevos elementos (en clave testimonial), lo integra y transforma, porque el relato de la muerte de Víctor Jara no es algo que esté “fuera” de la persona que lo transmite, como si el gesto de mirarlo a distancia fuera posible. Como hemos visto, este acontecimiento no tiene nada que ver con objetividad; va mucho más allá de los intentos por circunscribirlo y reducirlo a un relato veraz.

El testimonio de Cabezas fue publicado en Buenos Aires, en el periódico *La Opinión* el 2 de enero de 1974. Julio Cortázar es quien confirma la fecha. En el número 11 de la revista argentina *Crisis* (marzo de 1974), el escritor es (auto)entrevistado por Polanco y Calac (dos personajes de ficción creados para su novela *62/Modelo para armar*), donde reflexiona sobre el papel del periodismo en el giro autoritario de América Latina. Es aquí cuando se refiere al caso de Víctor Jara: “por ejemplo, llévate esta página de *La Opinión* del 2 de enero, donde Miguel Cabezas cuenta la forma en que los militares chilenos mutilaron y asesinaron a Víctor Jara. Ya sé, ni ustedes ni yo podemos echar abajo a la Junta; pero en cambio podemos luchar contra el olvido fácil, la vuelta de hoja de todo lector de la historia” (1974, p. 44). A partir de enero de 1974, el tópico de la mutilación ocupa un lugar central del relato, y reemplaza en importancia al canto. Se produce un desplazamiento en el cuerpo del cantautor: desde su voz a sus manos.

Hasta aquí, las circunstancias que describían la muerte del cantautor se habían difundido por dos fuentes diferentes: Joan Jara y los relatos entretidos por la prensa de izquierda en Europa. Pero, presentado como “testigo ocular” en el Estadio Chile, el relato de Miguel Cabezas se convirtió en la tercera fuente utilizada para representar la muerte del cantautor.

La primera publicación europea en difundir este relato fue el homenaje póstumo que Luigi Nono escribiera para *l'Unità* el 12 de enero de 1974. Después de explicar algunos aspectos de la obra musical de Víctor Jara, y la forma en que se conocieron en Chile (durante su visita al país en abril de 1971), el compositor aborda sus últimos días, transmitiendo informaciones aún no confirmadas: “De Víctor Jara *se dice que* preso en el Estadio Nacional de Santiago, comenzó a cantar. *Repentinamente* le cortaron las muñecas, lo golpearon en la cabeza y lo dejaron sangrando por mucho tiempo. Luego lo mataron” (Nono, 1974).²¹ Si las primeras palabras de Luigi Nono subrayan el hecho que se trata de un relato que empieza a circular, la presencia de lo inesperado (*repentinamente...*) sugiere que se trata efectivamente del testimonio de Miguel Cabezas.

En Francia, este relato fue difundido de manera integral, mediante las traducciones ofrecidas, primero, por el semanario *Politique Hebdo*, y luego por el periódico *l'Humanité*, el 24 de enero y el 2 de febrero de 1974, respectivamente. En ambos casos se trata de medios vinculados a la izquierda francesa. Aunque los elementos para representar el martirio son esencialmente los mismos, las traducciones recurren a imágenes y expresiones diferentes. Por lo cual, la segunda publicación no es una adaptación de la primera, sino una nueva traducción del original en español. Esto nos permite apreciar claramente los criterios editoriales de cada publicación, así como comprender la orientación original del relato de Miguel Cabezas. Si hacemos el montaje de ambas traducciones, tomando como base la traducción de *Politique Hebdo* (1974) y subrayando en negro las variaciones aportadas por *l'Humanité* (1974), vemos lo siguiente:

Víctor se acercó a las puertas por donde entraban los prisioneros. Allí, se encontró con el comandante del campamento, quien lo miró, y luego hizo el gesto de un hombre tocando la guitarra. Víctor asintió con la cabeza, sonriendo con tristeza. El militar sonrió también, feliz con su descubrimiento. Ordenó a cuatro soldados que lo retuvieran y pidió que se colocara una mesa en el centro del recinto/**centro de la escena** para que todo el mundo pudieran verlo/**para que todos asistieran al espectáculo que estaba a punto de tener lugar frente a ellos**. Víctor fue conducido hasta la mesa y le ordenaron poner sus manos ahí. Bruscamente, el oficial levantó un hacha. De un solo golpe cortó los dedos de la mano izquierda, y con otro, los de la

²¹ “Di Victor Jara dicono che, prigioniero nello stadio nazionale di Santiago, si mise a cantare. Subito gli trancarono i polsi, lo colpirono alla testa, e lo lasciarono sanguinante a lungo. Poi l'assassinio”.

mano derecha. **Se podían oír los dedos cayendo sobre el suelo de madera: todavía vibraban.**

Víctor cayó. Un solo grito emergió/**se escuchó el grito colectivo** de 6 000 pechos/**detenidos**. Doce mil ojos vieron al oficial pisotear el cuerpo del cantante/**artista**, gritando: “Canta, ahora (...) **por tu puta madre**”, y **continúo moliéndolo a palos.**

Ninguno de los presentes podrá olvidar la cara del oficial, con el hacha en mano, y su pelo desordenado... Víctor fue pateado mientras la sangre fluía de sus manos y su cara se volvía violeta.

Lentamente/**Repentinamente**, Víctor se puso de pie y, tambaleándose, con las manos mutiladas hacia delante, como un sonámbulo, caminó hacia las gradas, **titubeante, con las rodillas temblorosas, y se le oyó gritar:** “¡Compañeros, complazcamos al Señor comandante!”. **Después de unos momentos**, levantando sus manos ensangrentadas/ **que chorreaban sangre**, cantó **con una voz angustiada** el himno de la Unidad Popular; seguido poco a poco por seis mil voces/**que todos cantaron a coro.** **Mientras seis mil voces se elevaban, Víctor, con sus manos mutiladas, marcaba el ritmo. Vimos una extraña sonrisa en su cara...**

Era demasiado para los militares. Tras una ráfaga, el cuerpo de Víctor se inclinó hacia adelante **como si hiciera una reverencia frente a sus camaradas.** Otras ráfagas de ametralladoras fueron lanzadas, pero esta vez se dirigieron a las graderías, **hacia quienes habían cantado con Víctor.** Muchos cuerpos cayeron, **acribillados por las balas.** Los gritos de los heridos eran insoportables/**espantosos**, pero Víctor ya no los podía oír. Estaba muerto.

Las dos versiones del relato reproducen lo que ya se sabía del acontecimiento (la tortura, el canto, el fusilamiento), pero le dan un orden lógico mediante el uso de marcadores temporales: “bruscamente”, “lentamente”, “repentinamente”, “después de unos momentos”. Estas expresiones hacen avanzar la historia, pero también dan la sensación de un final presentido. Por otro lado, llama la atención el tono utilizado por cada publicación: una más sobria, la otra más descarnada. La versión publicada por *L'Humanité* evoca imágenes mucho más controvertidas. El periódico comunista insistía en la idea de que la muerte de Víctor Jara constituyó una verdadera *puesta en escena* que tuvo como objetivo dar una lección al resto de los prisioneros: el cantautor es situado al “centro de la escena” de forma que todos pudieron ver “el espectáculo” macabro. Al contrario de las anteriores representaciones, aquí Víctor Jara es asesinado en público. Visto por todos en el Estadio Chile, su muerte parecía un espectáculo realizado para ser observado, tanto por los prisioneros como por el resto del mundo.

Morir en público, ensangrentando la escena, es menos un recurso para mostrar el ensañamiento del régimen militar, que una forma de movilizar las emociones. Es un método de persuasión que busca estremecer a quien recibe el relato (al escucharlo o leerlo), que los griegos llamaban “lance patético”. Al describir los componentes de la tragedia, Aristóteles destacaba cuatro dinámicas esenciales, entre las que menciona este efecto de persuasión: “En cuanto al lance patético, es una acción de naturaleza destructiva o patética, por ejemplo, asesinatos cometidos en la escena, torturas, heridas y otras cosas del mismo tipo” (*Poética*, XI, 1452a, p. 62). En el relato de Miguel Cabezas, este *efecto patético* está plenamente presente: en la imagen de los dedos que caen al suelo, la sangre que brota de las manos y el grito de los heridos, entre otros. Como lamenta amargamente el historiador Bernard Bessière, después de este texto “la única imagen que el público francés [y europeo] conserva de este hombre sigue siendo la del ‘cantante de los dedos cortados’. Nada de su trabajo, nada de lo que hizo se refleja en los textos franceses de homenaje a Jara” (1980, p. 27).²² Constatación que aún es válida: una rápida búsqueda en *google* del relato de Miguel Cabeza (en su versión francesa) arroja alrededor de 200 entradas, donde solo se habla del martirio de Jara, mas no de su obra.

La muerte como símbolo de resistencia: la visión de la izquierda revolucionaria

¿Por qué Miguel Cabezas escribió tal relato? Tenemos muy poca información sobre él. Sabemos que dejó Chile a fines de 1973 y se exilió en Buenos Aires. Allí publicó un libro, compuesto de nueve cuentos, titulado *Una cierta ventana enloquecida y otros cuentos*, publicado por la misma casa editorial de revista la *Crisis* (donde apareció la entrevista de Julio Cortázar, antes mencionada). Son cuentos en primera persona, donde el escritor chileno imagina voces/testigos capaces de transmitir sus propias experiencias. Como leemos en la presentación: “El carácter testimonial de los nueve cuentos de este autor chileno que integran este libro, nos dan una imagen desgarradora del Chile inmediato al golpe de 1973” (Cabezas, 1975). Es el mismo carácter testimonial que distinguimos en el relato publicado en Buenos Aires a propósito de la muerte de Víctor Jara.

²² “La seule et unique image que le public français conserve de cet homme demeure celle du ‘chanteur aux doigts coupés’. Rien de ce qui fut son œuvre, rien de ce qui fut son action ne transparaît dans les textes français d’hommage à Jara”.

Analizando la literatura “antifascista” chilena después de cinco años de dictadura, la hispanista checa Anna Housková ofrece un retrato más preciso de la obra de Miguel Cabezas:

El autor se siente más atraído temáticamente por la creación de personajes que sin vacilar participan en acciones de lucha antifascista en su forma más directa: la lucha armada. Esta orientación temática lleva a una representación unilateral de la realidad chilena, poniendo demasiado énfasis en el carácter dramático exterior de las situaciones descritas. Los acontecimientos narrados sobre los primeros días después del golpe, tienen fundamento histórico, ocurrieron o pudieron ocurrir. Sin embargo, esto por sí solo no es garantía de veracidad artística (1977, p. 42).

Son observaciones pertinentes para describir la estructura y los elementos de la narrativa de Miguel Cabezas. Tanto el recurso de la dramatización, como la utilización de imágenes verosímiles son partes constitutivas de su relato: el contexto de represión de los primeros días de dictadura en Chile y las condiciones en las cuales se encontraba el cuerpo de Víctor Jara, lo vuelven completamente plausible.

En este sentido, debemos preguntarnos si la historia de Miguel Cabezas no sería más bien una ficción que el diario argentino *La Opinión* hizo pasar como el relato de un “testigo ocular”. Si no se trataría, en consecuencia, de un texto escrito para remontar la moral de los militantes de izquierda, ya que, si bien Víctor Jara es víctima de una violencia brutal a lo largo del relato, Miguel Cabezas sugiere que el cantautor la afrontó, incluso que le opuso resistencia. Desde ese punto de vista, el relato intenta precisamente restituir cierta dignidad a la resistencia frontal contra la dictadura, actitud que coincide con la posición de una parte de la izquierda chilena: la del Movimiento de Izquierda revolucionaria (MIR).

Durante los primeros días de la dictadura, el MIR fue el único movimiento político que intentó oponer una resistencia a los militares, desarrollando acciones armadas aisladas poco efectivas. A pesar de este fracaso inicial, el MIR promovió un discurso orientado a la resistencia frontal, reorganizando sus cuadros para iniciar actividades en clandestinidad (Arancibia, 2015). Así, la “indecencia en la descripción” de Miguel Cabezas, según las palabras de Bernard Bessière, sería menos un propósito de “falsificar” la muerte de Víctor Jara, que un intento de *fabricarla para otros* a través de la ficción, con el fin de incitarlos a luchar contra la dictadura.

Ahora, el relato y los espacios de circulación nos permiten, al menos, aproximar el texto del escritor chileno con las ideas de la izquierda revolucionaria. En primer lugar, tenemos el artículo de Philippe Gavi publicado en noviembre de 1973. No solo la imagen de los dedos cortados que utiliza el periodista francés remite directamente al texto de Cabezas, sino también al hecho que el artículo fue escrito en Argentina. No es la única vez que Philippe Gavi menciona la mutilación y la importancia del canto durante la detención del cantautor: en una serie de conversaciones sostenidas con Jean-Paul Sartre y Pierre Victor (entre noviembre de 1973 y marzo de 1974), utilizó el nombre de Víctor Jara para identificar la naturaleza de los movimientos de extrema derecha en Francia. Refiriéndose a un mitin organizado contra Chile en Versalles, por parte de la agrupación de ultraderecha *Orden Nuevo*, Gavi señalaba que “no era nada grave, sólo que, en Chile, individuos que se parecían a ellos cortaron las manos del cantante Víctor Jara, gritándole: ¡Y ahora canta para el pueblo!” (Sartre, Gavi y Victor, 1974, p. 323).²³ En el curso de las discusiones, Philippe Gavi da muestra de poseer muy buenos conocimientos sobre el contexto que precedió al golpe de Estado en Chile (de hecho, habla en varias ocasiones de la Unidad Popular), explicando que estas informaciones provienen de primera fuente: “mis compañeros en Chile pensaban que el enfrentamiento era inevitable, los MIRistas” (Sartre, Gavi y Victor, 1974, p. 331).²⁴ Podemos suponer que los espacios frecuentados por el periodista francés son los de la izquierda revolucionaria sudamericana (Marchesi, 2018), los mismos concurridos por Miguel Cabezas en Chile y Argentina.

En segundo lugar, vale la pena citar la tesis de Bernard Bessière, publicada en 1980. Es un trabajo basado fundamentalmente en informaciones proporcionadas por los responsables del sello DICAP y los músicos de la Nueva Canción Chilena en Francia. Es decir, se trata de informaciones que emanan del mundo comunista chileno del exilio, lo que explica el retrato hecho sobre Miguel Cabezas: “periodista chileno de extrema izquierda, hombre sin escrúpulos, cuyo ‘testimonio’, recogido en los últimos días de septiembre de 1973, constituyó a la vez una ‘falsificación’, pero también un ‘tema’ musical –convertido en mito– de una dimensión considerable, el del ‘cantante de los dedos cortados’” (1980, p. 27).²⁵ Conviene señalar

²³ “Ce n’était rien de grave, seulement, au Chili, des individus qui leur ressemblent ont coupé la main du chanteur Víctor Jara en lui criant: Et maintenant chante pour le peuple!”.

²⁴ “Mes camarades au Chili pensaient que l’affrontement était inévitable, les MIRistes”.

²⁵ “Journaliste chilien d’extrême-gauche, homme peu scrupuleux de la vérité, et dont le ‘témoignage’ recueilli dans les derniers jours de septembre 1973 a constitué à la fois un ‘faux’, mais également un ‘thème’ musical –aussitôt figé en mythe– d’une portée considérable, celui du “chanteur aux doigts tranchés”.

la distancia ideológica y estratégica que separaba a comunistas y miristas desde antes de la Unidad Popular, discrepancias mantenidas al inicio del exilio. Se trata por tanto de observaciones derivadas de dos fuentes diferentes (los camaradas miristas en Philippe Gavi, y los músicos comunistas en Bessière), que inscriben el sentido ideológico del relato resistente de Cabezas en las posiciones de la izquierda revolucionaria.

Después de la publicación de 1975, perdemos la pista del escritor chileno hasta 1984, cuando publicó una segunda novela en Madrid, *Principios de germinación y poemas como semillas*, a través ediciones LAR (Literatura Americana Reunida). Suponemos que abandonó Argentina después de 1976, a causa de la dictadura militar en ese país.

Esta última versión del acontecimiento, centrada más en el suplicio de Víctor Jara, se difundió rápidamente por diversos espacios y sensibilidades de la izquierda europea. En primer lugar, los dirigentes de la Unidad Popular en exilio lo difundieron durante las diversas manifestaciones de solidaridad con Chile. Tanto Volodia Teitelboim (alto dirigente del Partido Comunista de Chile), como Carlos Altamirano (Secretario General del Partido Socialista de Chile) utilizaron la imagen de la mutilación de Víctor Jara para fomentar el apoyo político de la República Democrática Alemana. El 28 de enero de 1974, en un acto desarrollado en la sede del Partido Socialista Unificado (SED), frente a dirigentes como Erich Honecker y Willi Stoph, Volodia Teitelboim contó acerca de la represión en Chile, mencionando el caso del cantautor chileno: “El mundo sabe que un joven músico, un joven comunista chileno, Víctor Jara, fue terriblemente mutilado y asesinado” (*Neues Deutschland*, 1974a).²⁶ Siguiendo la misma senda, Carlos Altamirano ofrece un relato mucho más explícito de los tormentos vividos por Víctor Jara: “antes de matarlo, le mutilaron las manos. Levantó sus muñones ensangrentados y cantó para el pueblo, para la victoria del pueblo” (*Neues Deutschland*, 1974b).²⁷ Obviamente, se trata de referencias directas al texto de Miguel Cabezas.

En segundo lugar, algunos eventos musicales también evocaron este acontecimiento para movilizar en favor de Chile. Por ejemplo, en la nota promocional que el periódico *La Stampa* hizo de los conciertos del conjunto Inti-Illimani en Verbania (en el norte de Italia) en abril de 1974, se menciona el caso del cantautor para ilustrar el significado político del folklore

²⁶ “Die Welt weiß, daß ein junger Musiker, ein junger chilenischer Kommunist, Victor Jara, schrecklich verstümmelt und danach ermordet wurde”.

²⁷ “Bevor sie ihn ermordeten, verstümmelten sie seine Hände. Er erhob die blutigen Stümpfe seiner Hände und sang für das Volk, vom Sieg des Volkes”.

chileno en exilio. Se dice: “Víctor Jara fue asesinado por los militares en los días del golpe en el Estadio de Santiago, después de que le cortaran las yemas de los dedos y lo obligaron a tocar la guitarra” (*La Stampa*, 1974).²⁸ El tópico de la mutilación nuevamente reaparece, pero levemente modificado para representar una verdadera sesión de tortura.

En tercer lugar, el relato también fue difundido fuera del mundo comunista. Un año después del golpe de Estado, el periódico *Combate* en España, órgano oficial de la Liga Comunista Revolucionaria (LCR) de ideología trotskista, dedicó una página entera al cantante chileno. En esa oportunidad se señalaba: “Víctor Jara fue salvajemente torturado. Al saber que era músico, los militares le cortaron las dos manos. Lo dejaron sangrar lentamente y luego le dispararon. Según un testigo, murió cantando una canción de la Unidad Popular: *Venceremos*” (*Combate*, 1974).

Conclusión

En 1978, la socióloga Soledad Bianchi, señalaba que Víctor Jara, un músico “casi desconocido antes, salvo para algunos pueblos latinoamericanos, se transforma de un día para otro en el cantor de las manos cortadas” (1978, p. 5). Si bien la idea general es correcta, hemos visto que el proceso fue bastante más complejo, y que en ningún caso se trató de un acontecimiento que brotó de forma espontánea. Involucró una trama transnacional donde interactuaron diversos espacios (Chile, Argentina, Francia, Italia, España y RDA), actores heterogéneos (músicos, escritores, periodistas y políticos) y algunos medios de comunicación (especialmente la prensa).

El conjunto de estos factores sirvió para tejer progresivamente, y desde diferentes perspectivas, el relato de un hecho cuyo sentido iba más allá de su veracidad. Fabricada como acontecimiento, la muerte de Víctor Jara sufrió desplazamientos geográficos, políticos y temporales, al mismo tiempo que integró elementos de la realidad y la ficción. En este sentido, los espacios, actores y medios no operaron simplemente como intermediarios de un hecho situado fuera de sí, sino que constituyeron la condición misma de su existencia.

En repetidas ocasiones, Joan Jara desacreditó el relato de Miguel Cabezas, que ella consideró “una invención inútil, porque la verdad fue lo

²⁸ “Victor Jara venne ucciso dai militari nei giorni del golpe allo Stadio di Santiago, dopo che essi, fattigli amputare i polpastrelli, gli avevano imposto di suonare la chitarra”.

suficientemente brutal como para añadir elementos más macabros” (Jara, 2000). Sin embargo, durante la década de los setenta tanto la prensa, el cine y música abordaron la muerte de Víctor Jara desde la óptica de la mutilación. Frente a esta situación, ella decidió escribir un texto reivindicativo titulado “Las manos de Víctor Jara”. Publicado en la revista *Europe* (en un número dedicado a Chile), ella ofrece un retrato muy diferente de las manos del cantautor: “la palma de las manos de Víctor es ancha y corta, casi cuadrada. Sus dedos son largos y flexibles. Sabe cómo unirlos en un punto curvo como una bailarina de la India. Son manos callosas, pero ágiles y expresivas, con uñas cortas y redondeadas que se rompen fácilmente. Su tacto es ligero y suave, pero cálido y firme, y con el puede expresar amor y ternura” (Jara, 1978, p. 211).²⁹ La cuidadosa e íntima descripción de las manos de Víctor Jara contrastaba con la otra imagen difundida en Europa. A través de este gesto, ella buscó deshilvanar la trama de informaciones, rumores y relatos ficcionados que hicieron de esas manos un símbolo internacional de la brutalidad de los crímenes cometidos por la dictadura chilena. En última instancia, Joan Jara intentó resarcir las manos de Víctor Jara para que pudieran por fin convertirse en “un símbolo de amor, vida y felicidad” (Jara, 1978, p. 215).

²⁹ “La paume des mains de Victor est large et courte, presque carrée. Ses doigts sont longs et souples. Il sait les joindre en une pointe incurvée comme une danseuse de l’Inde. Ce sont des mains calleuses, mais agiles et expressives, aux ongles courts et arrondis qui se cassent facilement. Son toucher est léger et doux, mais chaud et ferme, il peut exprimer l’amour et la tendresse”.



Bibliografía

- » Arancibia, E. (2015). *Las milicias de la resistencia popular: el MIR y la lucha social armada en dictadura 1978-1984*. Santiago: Ediciones Escaparate.
- » Aristóteles. (2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Bianchi, S. (1978). Víctor Jara, por los caminos del pueblo. *Literatura chilena en exilio*, 2(4), 5-7.
- » Bessière, B. (1980). *La Nouvelle chanson chilienne en exil*. París: Éditions d'Aujourd'hui.
- » Borelli, V. y Marques, M. (2015). Estádio Chile, 1973: os dias finais de Víctor Jara, uma vítima da ditadura chilena. *Comunicação & Inovação*, 16(30), 23-37.
- » Campos, M. y Rodríguez, J. (2016). Reconstruir el acontecimiento: representaciones audiovisuales y sonoras sobre la muerte de Víctor Jara. En M. Kunz, R. Bornet, S. Girbés y M. Schultheiss (Eds.). *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico* (pp. 171-182). Zúrich: LIT Verlag.
- » Clouzet, J. (1975). *La Nouvelle Chanson Chilienne*. París: Seghers.
- » Cortázar, J. (1974). Estamos como queremos o los monstruos en acción. *Crisis*, 11, 40-49.
- » De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1: Artes de hacer*. México DF: editorial Universidad Iberoamericana.
- » Farge, A. (1977). *Des lieux pour l'histoire*. París: Seuil.
- » Farge, A. (2002). Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux. *Terrain*, 38, 69-78.
- » Housková, A. (1977). La narrativa chilena de resistencia antifascista. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 3(5), 35-48.
- » Jara, F. y Ugás, F. (2017). Jara con Barrientos: El caso Víctor Jara ante la justicia universal. *Anuario de Derechos Humanos*, 13, 161-173.
- » Jara, J. (1978). Les mains de Victor Jara. *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 54(570), 210-215.
- » Jara, O. (2000). Joan Jara: los militares mataron a Víctor Jara por poetizar la denuncia. *Revista Babad*, 3. Recuperado de <http://journals.openedition.org/urmis/15>
- » Kosselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- » Marchesi, A. (2018). The Final Battle of Latin American Revolution. Southern Cone Militants in Peronist Argentina (1973-1976). *Histoire@Politique*, 34. Recuperado de <https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=34&rub=b=dossier&item=321>
- » Nora, P. (1974). Le retour de l'événement. En P. Nora y J. Le Goff (Eds.). *Faire de l'histoire*. París: éditions Gallimard.

- » Palominos, S. (2018). Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una memoria colectiva popular. En S. Palominos e I. Ramos (Eds.). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 223-258). Santiago: LOM ediciones.
- » Ricoeur, P. (1991). *Tiempo y Narración: 2. La configuración del tiempo en el relato de ficción*. México DF: Siglo XXI Editores.
- » Rodríguez, J. (2016). La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973). *Resonancias*, 39, 63-91.
- » Sartre, J-P, Philippe Gavi, Ph. y Victor, P. (1974). *On a raison de se révolter: discussions*. París: Gallimard.
- » Valdebenito, M. (2014). Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara. En Eileen Karmy y Martín Farías (eds.). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena* (pp. 43-61). Santiago: Ceibo ediciones.
- » Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. París: Plon.

Otras fuentes consultadas

- » Baduel, U. (1973). Lo 'spaventoso volto del fascismo' nella parole di Hortensia Allende. *L'Unità*, 2 de noviembre, p. 6.
- » Cabezas, M. (1975). *Una cierta ventana enloquecida y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de crisis.
- » *Combate*. (1974). Víctor Jara. Septiembre, año IV (26), p. 41.
- » *Diario de Burgos*. (1973). Noticias al cierre: cifra oficial de muertos en Chile (23 de septiembre), p. 33.
- » *El Siglo*. (1973a). Exposición antifascista de la UTE en todo el país. 3 de septiembre, p. 11.
- » *El Siglo*. (1973b). Ministro Palma dará el vamos a la Ofensiva Cultural Antifascista. 22 de junio, p. 4.
- » Frías Ojeda, R. (1971). Informa sobre visita y actuaciones el artista señor Víctor Jara, f. 1. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (Santiago), Fondo Países, Costa Rica, Vol. CRC 11, Oficios Ordinarios n° 238/95. 30 de noviembre.
- » Gavi, Ph. (1973a). La junte se prépare à justifier le putsch devant l'O.N.U. *Libération*, 3 de octubre, p. 12.
- » Gavi, Ph. (1973b). Chili: échappé de l'enfer du Stade Chile, un réfugié raconte l'intolérable. *Libération*. 2 de noviembre, p. 5.
- » *Información española* (1973) Chile. 105. 16 de noviembre, p. 9.
- » *La Segunda*. (1973). Murió Víctor Jara. 21 de septiembre, p. 24.
- » *La Stampa*. (1974). Complesso cileno si esibisce a Verbania. (1974). 89. 24 de abril, p. 10.

- » *Le Monde*. (1973). La gauche a manifesté aux obsèques de Pablo Neruda. 27 de septiembre. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/09/27/la-gauche-a-manifeste-aux-obseques-de-pablo-neruda_2565471_1819218.html
- » *L'Humanité*. (1973). Chili: la junte ne veut pas qu'on parle de ses crimes. 9 de noviembre, p. 1.
- » *L'Humanité*. (1974). L'assassinat de Víctor Jara: d'un coup de hache l'officier coupa les doigts de la main gauche, puis. 2 de febrero, p. 2.
- » Liegeois, J-P. (1975). Chili au Cœur. *L'Unité*. 18 de julio, p. 18.
- » Melchor, F. (1973). Tiempo de nazis en Chile. *Mundo Obrero*, XLIII, 22. Diciembre, p. 10.
- » *Neues Deutschland*. (1974a). Auch Chiles Volk wird siegreich sein. 29 de enero, p. 3.
- » *Neues Deutschland*. (1974b). Eure Solidarität gibt Mut und Kraft. 29 de enero, p. 4.
- » Nono, L. (1974). Il canto di Víctor Jara. *L'Unità*, 12 de enero, p. 3.
- » *Politique Hebdo*. (1974). Chili un témoignage. L'assassinat de Víctor Jara. 24 de enero.
- » Silva, G. (1973a). Fusillé pour avoir chanté la vie. *L'Humanité*. 9 de noviembre, p. 2.
- » Silva, G. (1973b). Hommage à Víctor Jara avec l'ensemble Quilapayún. *L'Humanité*. 8 de noviembre, p. 6.
- » Silva, G. (1973c). Hommage à Víctor Jara, compositeur et militant chilien assassiné. *L'Humanité*. 9 de noviembre, p. 2.
- » Wigg, D. (1973). British Wife Found her Husband's Bullet-riddled Body in Santiago Mortuary after Army Coup. *The Times*. 28 de septiembre, p. 10.



Biografías

Javier Rodríguez Aedo

Actualmente cursa un Postdoctorado en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Es doctor en musicología por la Universidad La Sorbona (2020). Su línea de investigación se centra en la situación de la música popular y folclórica chilena en el contexto del exilio en Europa. Ha presentado trabajos en Francia, España, Suiza, Portugal y Chile, y ha publicado artículos en revistas de musicología, historia y civilización hispanoamericana.

Marcy Campos Pérez

Actualmente, es candidata a doctor en Historia contemporánea en la Universidad de París 8. Su tesis se centra en la producción y circulación de imágenes en movimiento sobre la dictadura en contexto transnacional (1973-1990). Sus temas de investigación se enmarcan en la historia cultural y la circulación visual reciente de Chile. Sus publicaciones se han centrado en el rol de la producción visual y audiovisual en contexto autoritario.