

# Los Diablos Rojos de Víctor Jara: un análisis coreográfico y musical

**Javiera Benavente**

Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile

jpbenavente@uc.cl

**Daniel Party**

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras

College y Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile

dparty@uc.cl

## Resumen

Este artículo es un estudio de la propuesta artística de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, una comparsa de danza-música formada en el año 2009 para homenajear al cantautor en el día de su funeral. Desde esa fecha, la comparsa participa en eventos anuales de conmemoración de los detenidos y ejecutados políticos de la dictadura militar y esporádicamente en otras manifestaciones sociales. Nuestro primer objetivo es explicar la apropiación y transformación que la comparsa hace de la figura del *diablo suelto* de la fiesta de La Tirana. Consideramos asuntos como vestimenta, coreografía, repertorio musical y roles de género. El segundo objetivo es analizar las propuestas coreográficas y musicales de los Diablos Rojos. A diferencia de aproximaciones desde las ciencias sociales, que tienden a estudiar estos fenómenos como actos de memorialización o activismo social, nuestro enfoque como investigadores de las artes pone al centro el hecho de que las y los responsables de la comparsa son artistas profesionales, con motivaciones, preocupaciones y objetivos artísticos. Para relevar este aspecto analizamos siete de las canciones de Víctor Jara que forman parte del repertorio de danza-música de la comparsa.

Palabras clave: Nueva Canción Chilena, danzas andinas, La Tirana, teatro callejero.

## Los Diablos Rojos de Víctor Jara: a choreographic and musical analysis

### Abstract

This article studies the artistry of Los Diablos Rojos de Víctor Jara, a dance-music troupe formed in 2009 to pay homage to the singer-songwriter on the day of his funeral. Since then the troupe participates in annual events in commemoration of the detained and killed by the military dictatorship, and sporadically in other social manifestations. Our first objective is to explain the appropriation and transformation the troupe makes of the “loose devil,” a character of the La Tirana festival. We consider aspects such as clothing, choreography,

musical repertory and gender roles. The second objective is to analyze the choreographic and musical aspects of their performance. Unlike approaches to these kinds of performances from the social sciences, which often study them as acts of memorialization or social activism, our goal, as arts researchers, is to highlight the fact that the people behind the troupe are professional artists, with artistic motivations, preoccupations and objectives. To underscore this aspect, we analyze seven songs by Víctor Jara that constitute part of the troupe's dance-music repertoire.

Keywords: Chilean new song, Andean dances, La Tirana, street theatre.

## Introducción<sup>1</sup>

El 4 de junio de 2009 los restos de Víctor Jara fueron exhumados como parte de un proceso judicial para encontrar a los responsables de su detención y asesinato (McSherry 2015). Luego de terminados los peritajes, en diciembre de ese año se realizó un velorio público y masivo. A partir del jueves 3, miles de personas visitaron sus restos en las dependencias de la Fundación Víctor Jara. Finalmente, el sábado 5, día del entierro, tuvo lugar una multitudinaria procesión escoltando a la carroza funeraria en su viaje hasta el Cementerio General. Más de diez mil personas participaron de esta procesión y múltiples expresiones artísticas se sumaron al evento: músicos de Inti-Illimani, la Banda Conmoción, la Escuela Carnavalera Chinchintirapié y comparsas de danzas andinas de *tinku* y de caporales. Como describió una periodista, "Elements of carnival were blended with sorrow, staging a mixture of feelings through music, dances and chants" (Zaliasnik 2015, 113).

Entre estos homenajes artísticos al cantautor, un grupo que causó especial revuelo fue una comparsa de decenas de enmascarados, vestidos completamente de rojo con trajes que recordaban a los figurines de la fiesta de La Tirana. El grupo anónimo de hombres y mujeres realizó una masiva coreografía procesional inspirada por danzas andinas, al son de canciones de Víctor Jara interpretadas por una banda de bronces y percusión, cuyos músicos también estaban enmascarados y vestidos de rojo. Tan impresionante como el efecto de una mancha roja danzante y sonante sobre el gris del centro de Santiago, fue el hecho de que, hasta ese momento, nadie había escuchado las canciones de Jara arregladas de esta manera, ni conocía las coreografías, ni sabía nada sobre la agrupación.

Luego del funeral, la comparsa desapareció de las calles por casi dos años, resurgiendo en el año 2011 en el marco de la marcha anual en conmemoración del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Esta marcha, que se realiza un día domingo cercano al aniversario, es conocida popularmente como "marcha por los derechos humanos", "marcha del 11" (Fernández Droguett 2007) o "marcha-romería" (Vidaurrázaga 2014). Desde ese momento, la comparsa, ahora conocida como Los Diablos Rojos de Víctor Jara, participa regularmente de esta marcha anual y se ha convertido en uno de sus símbolos.<sup>2</sup> Este nuevo contexto de performance inspiró varios cambios importantes a la versión original ideada para el funeral.

---

1. Este trabajo forma parte del Proyecto ANID-Fondecyt Regular folio 1220146 "Gender Performance in the Music of Víctor Jara" cuyo investigador responsable es Daniel Party y por ANID- Programa Iniciativa Científica Milenio-NCS2022\_016.

2. El año 2019, la versión digital del diario español *El País* ilustró una noticia sobre la marcha anual con una imagen de Los Diablos Rojos de Víctor Jara en el Cementerio General (Anónimo 2019).

La comparsa amplió su repertorio coreográfico para incluir referencias a danzas mapuche y al ska. En atención a la ruta de esta marcha, los Diablos Rojos han incorporado acciones que son *site-specific*, como la performance de “Angelita Huenumán” al detenerse en Cerro Blanco o Apu Huechuraba en su denominación como cerro sagrado. Adicionalmente, durante estos años los trajes se han vuelto considerablemente más elaborados.

Un tercer y último espacio de performance para los Diablos Rojos ha sido el acto conmemorativo del golpe de Estado que se realiza en el Estadio Nacional todos los 11 de septiembre. A partir del año 2018, la agrupación se ha hecho parte de esta “velatón”, como se conoce el evento por las velas que se prenden para recordar a las víctimas de la dictadura. Este acto de memoria es considerablemente distinto a los dos primeros, ya que no es parte de una procesión o marcha y tiene un carácter de espectáculo. El año 2021, por ejemplo, tocaron en un escenario frente al Estadio las bandas de Nueva Canción Chilena Inti-Illimani e Illapu. Los Diablos Rojos han adaptado su performance a este contexto espectacular realizando una elaborada entrada en escena, en este caso, al Estadio. Esta intervención ocurre en la oscuridad de la noche (a diferencia de las dos primeras, que ocurren de día), con los integrantes de la comparsa iluminando el espacio con antorchas encendidas.<sup>3</sup>

Para entender la propuesta de los Diablos Rojos es esencial considerar que la comparsa tributa de una tradición de teatro callejero chileno. Varios de los bailarines y músicos fundadores de los Diablos participaron de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié (fundada en 2006) y anteriormente de la compañía de teatro callejero Teatro Mendicantes (fundada en 1997). De Teatro Mendicantes surge la Banda Conmoción (fundada en 2001), una agrupación que combina elementos de danzas andinas con estilos bailables de los Balcanes y que incluye a un figurín vestido de diablo rojo (Farías 2012). Fue el traje del diablo rojo de Banda Conmoción el que inspiró la vestimenta de los Diablos Rojos (Chornik 2019). Otros aspectos que definen a la agrupación se pueden observar en Mendicantes, tales como la participación en la marcha de conmemoración del golpe de Estado, el uso de banda de bronces y la influencia musical de danzas de La Tirana (Farías 2012, 50).

En sus doce años de existencia, Los Diablos Rojos de Víctor Jara han mantenido su compromiso con el anonimato. No tienen voceras ni voceros, no dan entrevistas ni hacen declaraciones públicas. Sin embargo, dos de sus creadoras, Lucía Puime e Isabel Núñez han escrito sobre la comparsa.<sup>4</sup> Puime (2013) propone la performance de los Diablos como una “manifestación de resistencia sistémica desde un enfoque biopolítico de la intervención en tanto performance” y Núñez (2017) como un espacio de aprendizaje sobre la memoria que ocurre fuera del aula. Adicionalmente, la musicóloga Katia Chornik (2019) analiza la participación de los Diablos Rojos en la marcha-romería de un año específico, el 2013, cuando se conmemoraron cuatro décadas desde el golpe de Estado. En ese marco, Chornik concluye que la comparsa es un ejercicio de “memoria de los detenidos desaparecidos” (párr. 38).

---

3. Si bien la aparición de la comparsa se reduce a las instancias señaladas, esta participó en el funeral del trombonista y Diablo Rojo Mauricio Inostroza, celebrado en marzo de 2016. Así mismo, participaron de las manifestaciones enmarcadas en la denominada “revuelta social” de octubre de 2019, de las cuales fueron parte sin la totalidad de sus integrantes y haciendo uso solo de algunos de los elementos de su vestimenta. Tras esto, han participado como comparsa completa de los aniversarios de la revuelta, en 2020 y 2021, haciendo su aparición en plaza Dignidad (ex plaza Italia).

4. Las otras dos creadoras de la comparsa son Danae Álvarez y Carola Sandoval (Puime 2013).

En este artículo, nos proponemos estudiar a la comparsa Los Diablos Rojos de Víctor Jara desde un enfoque distinto. Nos interesa cargar la balanza hacia el contenido artístico de su performance. Buscamos explicar las referencias artísticas que inspiraron a sus gestoras y la resignificación que la comparsa propone del repertorio de Víctor Jara. Nuestro primer objetivo es realizar un análisis crítico de la apropiación y transformación que la comparsa hace de la figura del *diablo suelto* de la fiesta de La Tirana. Consideramos asuntos como vestimenta, coreografía, repertorio musical y roles de género. Este análisis nos permite identificar cómo los Diablos Rojos resignifican tradiciones religiosas promesantes del norte de Chile en el contexto metropolitano de Santiago.

El segundo objetivo es analizar de manera específica las propuestas coreográficas y musicales de la agrupación. A diferencia de aproximaciones desde las ciencias sociales, que tienden a estudiar fenómenos como los Diablos Rojos como actos de memorialización o como activismo social, nuestro enfoque como investigadores de las artes pone al centro el hecho de que las y los responsables de la comparsa son artistas profesionales, con motivaciones, preocupaciones y objetivos artísticos. Para relevar este aspecto analizamos siete de las canciones de Víctor Jara que forman parte del repertorio de danza-música de la comparsa. Mientras que la primera sección nos permitirá relevar aspectos transversales a toda la performance, en la segunda parte identificaremos las diferencias que existen entre cada número.

Para llevar a cabo este análisis, realizamos tanto observaciones directas en terreno como visualización de registros disponibles en la web de la performance de Los Diablos Rojos de Víctor Jara. En el caso de las primeras, presenciamos sus participaciones en la velatón del Estadio Nacional en sus versiones 2018, 2019 y 2021, y en los aniversarios de la revuelta social en la plaza Dignidad (ex plaza Italia) de los años 2020 y 2021. Estas intervenciones fueron registradas en video y audio para su posterior revisión, comparación y análisis. Para intervenciones de años anteriores de los Diablos, particularmente de su debut en el funeral tardío de Víctor Jara en 2009 y en la Marcha por los Derechos Humanos de los años 2014 y 2015, revisamos registros en video disponibles en las plataformas de YouTube y Facebook. Esto nos permitió apreciar las transformaciones y permanencias –musicales, visuales y coreográficas– en la performance de la comparsa.

### **Del *diablo suelto* tiraneño a Los Diablos Rojos de Víctor Jara: apropiaciones y transformaciones**

Dentro de los elementos que constituyen la performance de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, son de especial importancia las alusiones que se hacen a personajes, danzas y músicas que tienen lugar en la fiesta de La Tirana, en el Norte Grande chileno. Estas expresiones, de carácter religioso y fuertemente instaladas en el imaginario folclórico nortino, son reinterpretadas por la comparsa, en el sentido de incorporar elementos novedosos en sus coreografías, repertorio, vestuarios y distribución de roles de género.

Celebrada cada 16 de julio en el pueblo de La Tirana, a 75 kilómetros de la ciudad de Iquique, la fiesta venera a la Virgen del Carmen, patrona del Ejército de Chile. Peregrinos desde distintos lugares del país, sobre todo de la zona norte y de los países fronterizos Perú y Bolivia, ofrendan sus danzas y los esfuerzos físicos asociados a estas durante varios días,

agradeciendo y cumpliendo diversas promesas a su “Chinita”.<sup>5</sup> Organizados en la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana, la que agrupa a once asociaciones de cofradías de distintas ciudades del norte chileno, los peregrinos danzan como los tradicionales chinos, pieles rojas, gitanos, morenos y chunchos, así como también expresan su devoción con danzas más modernas como sambos caporales, *tinkus* y diablada<sup>6</sup> (Nuñez, L. 2015; Guerrero 2015). Es a través de estas danzas, músicas y cantos que los peregrinos realizan su ofrenda, sometándose a la voluntad de su Santa Patrona. El ofrecimiento de un cuerpo que madruga y danza sin aparente descanso, engalanado con los mejores trajes y caretas, es uno que la Virgen agradece, otorgando salud y bienestar económico para el año.

El *diablo suelto* de La Tirana es, como reconocen las creadoras de Los Diablos Rojos de Víctor Jara (Puime 2013; Nuñez, I. 2017), uno de los danzantes que inspira al personaje principal de la comparsa, junto a otros como el *ukuku* y el *kusillo* (Puime 2013, 3). *El diablo suelto*, de antecedentes coloniales (Díaz 2011, 80), es un promesero que, tal como las distintas sociedades de bailes religiosos en dicho santuario, ofrenda a la Virgen del Carmen de La Tirana su danza y el esfuerzo asociado a su práctica sostenida durante los días que dura la festividad (Nuñez, L. 2015). A pesar de que comparte el tipo de participación en la festividad con gitanos, chunchos, morenos y caporales, el *diablo suelto* no forma parte de ninguna agrupación específica. Ni siquiera los distintos *diablos sueltos* que danzan en La Tirana conforman un conjunto que pueda ser identificable y reconocido por la Diócesis de Iquique (Díaz 2011, 90). Como danzantes cuyo compromiso religioso es directo con la “Chinita”, los *diablos sueltos* no se someten a estructuras eclesíásticas o de organización interna de los bailes, llevando su manda de forma personal y autónoma.

Los *diablos sueltos* son parte de los llamados bailarines sueltos o figurines, los que danzan de manera independiente sin someterse a ninguna coreografía, rodeando a otros bailes y “utilizando” el sonido de sus bandas. Ya sean cóndores, osos, *achachis* o diablos –los más frecuentes en esta categoría–, migran de un baile a otro adaptando sus pasos, enmarcados en la tradicional célula rítmica del salto o “dos por tres” (Díaz 2011, 89), constituido por dos negras, doble corchea y negra final, al pulso de la música que se encuentre sonando. Los figurines no danzan canciones específicas y su movimiento no tiene un vínculo particular con las melodías o armonías que interpretan las bandas, sino más bien se supedita al componente rítmico de la música.

Esta característica fundamental de la performance del *diablo suelto* no fue considerada para la construcción de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, en cuanto estos, si bien aluden a cierta autonomía en la interpretación de los pasos y coreografía, participan de una coreografía grupal vinculada a ciertas canciones y estilos de danza. La existencia de una coreografía previamente ideada, que posee directa relación con la canción que es puesta en escena, saca a relucir uno de los elementos que consideramos más claros para diferenciar a la comparsa santiaguina de su inspirador tiraneño. Al tratarse de un grupo numeroso, su escenificación busca cierta uniformidad, la cual va vinculada a ensayos y coordinaciones conjuntas que resultan en inicios y finales claros asociados a cada canción.

---

5. Apodo afectuoso con el que los promeseros se refieren a la Virgen del Carmen de La Tirana. Tiene relación con el significado quechua de los chinos, que alude a los “servidores”.

6. Es desde mediados del siglo XX que distintas danzas y músicas provenientes de Bolivia comienzan su ingreso tanto a la fiesta de La Tirana como a otras fiestas patronales del norte chileno, instalándose el llamado proceso de “bolivianización” de estas (Capetillo y Lanás 2013).

Junto con esto, la orgánica interna que poseen Los Diablos Rojos de Víctor Jara da lugar a ciertas jerarquías que no vemos en los *diablos sueltos* tiraneños. En este sentido, la presencia de caporales –o capataces–, cuyos roles les sitúan en un espacio diferente en la jerarquía interna que el resto de los Diablos, es algo inconcebible para los *diablos sueltos* de La Tirana. La figura del caporal<sup>7</sup> dentro de esta comparsa nos sugiere de inmediato una división de roles. Los mismos caporales señalan en entrevista con Isabel Nuñez (2017) que cumplen roles de dirección musical, coordinación entre danzantes y músicos, así como dirección del bloque de danzantes. Al tratarse de una comparsa o agrupación numerosa, los caporales toman decisiones estéticas que afectan directamente el resultado de la performance.

A pesar de las diferencias en relación a la organización, el parecido visual entre *diablos sueltos* y Diablos Rojos es innegable. Trajes y máscaras de fuerte color rojo visten a estos *diablos* y llaman la atención de quien quiera que los presencie, sea sueltos en La Tirana o agrupados en la comparsa santiaguina. En la fiesta religiosa, el color de los *diablos sueltos* resalta entre los trajes uniformados de las distintas agrupaciones que, perfectamente coordinadas, rinden tributo a la Virgen. En Santiago, el rojo destaca en medio de la monocromía característica de la ciudad y de los contextos en los que Los Diablos Rojos de Víctor Jara eligen participar.<sup>8</sup>

Dentro de la gama escarlata y a partir de una búsqueda personal, cada *diablo suelto* de La Tirana se encarga de la confección de su propio traje. Portan máscaras y atuendos de manufactura propia o de maestros mascareros que buscan, de una u otra forma, dar lugar a la individualidad de cada promesero. Las máscaras o caretas de estos últimos suelen ser de yeso o papel maché (Díaz 2011, 80), factura de larga tradición en esta y otras festividades religiosas andinas.<sup>9</sup> A diferencia de los bailes religiosos que apuntan a la uniformidad en sus vestimentas, los *diablos sueltos* componen su atuendo en relación a los elementos que, de forma individual, les hacen sentido.

Es el mismo caso el de los Diablos Rojos, quienes incorporan en sus atuendos elementos que aluden a los trajes de diversas danzas del área andina, tales como cascabeles, borlas, pompones y cintas, que se mezclan con cuerinas, remaches y parches de inspiración urbana. Cada Diablo Rojo, entonces, se erige como un personaje particular que, compartiendo coreografía y el color rojo con sus compañeros, es individualizable si miramos con atención. La máscara que llevan, a diferencia de la de los *diablos* tiraneños, es una máscara textil, inspirada en personajes rituales andinos como el *ukuku* y el *kusillo* (Puime 2013, 3). Ambos presentes en festividades rurales de la sierra peruana y el altiplano boliviano, llevan máscaras tejidas de lana de factura artesanal que cubren por completo la cabeza, como un pasamontaña. Las posibilidades de personalizar una máscara de esta materialidad son más amplias, ya que permite la adhesión de narices, trenzas, mohicanos y *piercings*, entre otros (Figura 1).

---

7. El o los caporales cumplen el rol de directores o guías dentro de agrupaciones de distintas danzas. Ellos también representan a la agrupación ante otras, así como ante la institución eclesiástica. No confundir con la danza de caporales, la que, nacida a fines de la década de los años sesenta en Bolivia y trasladada a La Tirana hacia inicios de los años ochenta (Nuñez, L. 2015, 145), lleva ese nombre, justamente, por performar un grupo de "capataces" desclasados (Sánchez 2006).

8. Si bien en el contexto de la romería por los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos el color de los Diablos puede ser confundido con el de las banderas rojas del Partido Comunista, la agrupación reconoce no tener vínculo directo con este –u otro– partido político.

9. Para el caso de las caretas de diablada, desde el ingreso de la influencia boliviana, su material de confección es la hojalata y sus diseños se han vuelto más grandes y exuberantes (MUSEF 2014).



**Figura 1** / Diablos Rojos de Víctor Jara. En la imagen se pueden apreciar elementos distintivos de cada máscara textil. Romería por los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, 11 de septiembre de 2021. Fotografía: Natalia Ceas.

Además de las inspiraciones ya señaladas provenientes del *diablo* tiraneño para la generación del Diablo Rojo en Santiago, el trabajo coreográfico-musical también alude al espacio cultural en que estos se desenvuelven. Las propuestas coreográficas de esta comparsa son especialmente interesantes, puesto que resignifican no solo el lugar de escenificación de las danzas –desde un santuario mariano a las calles de la capital– sino también la estructura coréutica en términos tanto de la música que utilizan como de la división de los roles de género que practican. Con respecto a esto último, la comparsa está compuesta por Diablos y Diablas, que podemos diferenciar a partir de determinados elementos en sus trajes, como faldas y pechos de lana, sin embargo, los pasos de baile no son diferenciados por género como suele ser en las danzas que tienen lugar en festividades andinas como La Tirana. Si bien el *diablo suelto* de La Tirana puede ser interpretado tanto por hombres, como por mujeres y niños (Díaz 2011, 89; Daponte et al. 2020, 129), su lenguaje coreográfico suele ofrecer elementos que permiten distinguir entre *diablos* y *diablas*. Estas últimas, por lo general, realizan pasos como los de las figurinas de la diablada, mientras que los *diablos* se asemejan a la contraparte masculina de esta misma danza.

Por su parte, todos los integrantes de la comparsa de Los Diablos Rojos de Víctor Jara realizan los mismos pasos, sin distinciones de género. En este sentido, vemos en el trabajo coreográfico de los Diablos Rojos un quiebre de la complementariedad andina, la que alude a la constante presencia de elementos masculinos y femeninos necesarios para mantener el equilibrio de la vida (Estermann 2006, 142). Es interesante que esta suerte de uniformidad coreográfica que no distingue entre bloques generizados opte por adoptar los pasos masculinos de las danzas. Por ejemplo, en su versión de la canción “Plegaria a un labrador”, Diablas y Diablos, inspirados en el baile gitano, incorporan en su coreografía el uso del pañuelo, exclusivo de los varones en

el contexto tiraneño. Para el caso de la versión interpretada por la comparsa de la canción "La partida", los Diablos arman una coreografía de pasos enérgicos, en la que podemos ver patadas y pequeños saltos. Estos son característicos del bloque masculino de la danza de caporales, en el que danzan *machos* y *machas*. Estas últimas son mujeres que comparten bloque con sus compañeros varones, realizando los mismos pasos y coreografías, pero sin travestirse para verse como ellos (Benavente 2017). Esta misma situación puede ser identificada en las Diablas de la comparsa, a las que podemos reconocer como personajes femeninos a partir de elementos visuales, pero cuyo lenguaje coreográfico está compuesto por pasos propios de los danzantes masculinos en el entorno original.

Esta característica en el trabajo coreográfico es interesante en cuanto las creadoras de la comparsa son mujeres. La opción por pasos característicos de los roles masculinos de las danzas sugiere un alejamiento del código dancístico femenino heteronormado, sin negar la abundante presencia de mujeres en la agrupación. En este sentido, identificamos un trabajo coreográfico que presenta una masculinidad femenina, en el cual, siguiendo aquí a Halberstam (2008, 7), una conducta entendida como masculina se fusiona con un cuerpo de mujer. Esta propuesta dancístico-musical activa, en oposición al lugar pasivo que la heteronorma otorga a las mujeres, reordena las concepciones en torno a las posibilidades expresivas generizadas y permite llevar a escena una performance que, si bien evidencia la presencia de hombres y mujeres, lo hace desde un lenguaje común.

Por último, quisiéramos mencionar que los Diablos Rojos toman de los *diablos sueltos* tiraneños la práctica de incorporar a niñas y niños entre sus filas. La presencia de infantes en las agrupaciones de danza en santuarios andinos no es extraña, ya que los distintos bailes tienen una fuerte carga familiar y la inserción de los danzantes suele darse a muy temprana edad (Guerrero 2013, 119). En La Tirana podemos ver pequeños *diablos sueltos* (Díaz 2011, 89), quienes, iniciados por sus padres y/o cuidadores, hacen parte de las mandas y promesas familiares. Para el caso de la comparsa de Diablos Rojos, niños y niñas también forman parte de esta, participando de sus coreografías. Para las madres de estos Diablos, la mayoría también participante de la agrupación, su presencia es importante dado que implica una oportunidad de aprendizaje, tanto de elementos "artísticos formales" (Núñez 2017, 180) como de cuestiones asociadas a la formación en derechos humanos.

### **Análisis coreográfico y musical**

Como observamos en la sección anterior, hay elementos transversales a toda la performance de la comparsa. Todos los temas se presentan en el espacio público, todos se interpretan con la misma vestimenta y con la misma banda de bronces como acompañamiento. La coreografía y el estilo del arreglo musical, en cambio, es distinto para cada número. Para relevar estas diferencias, a continuación consideramos siete números de danza-música de su repertorio ("La partida", "Angelita Huenumán", "Deja la vida volar", "Vientos del pueblo", "El aparecido", "Plegaria a un labrador" y "A Cochabamba me voy"). Para cada uno de ellos, comparamos la grabación original de Víctor Jara con la reinterpretación que realizan los Diablos Rojos. Así mismo, destacamos el trabajo coreográfico y dancístico realizado por esta comparsa, en tanto reinterpreta la propuesta corporal que hiciera el cantautor. Esta, enmarcada en el trabajo escénico de la Nueva Canción Chilena, se caracterizó por la "casi anulación del cuerpo" (González et al. 2009, 395), y por la condición de "intelectuales sonoros" (*idem*) que



asumieron los cantautores. Aquí, en cambio, identificamos elementos provenientes de danzas promesantes del santuario de La Tirana y otras influencias coreográficas.

### *“La partida”*

“La partida” es la única canción instrumental de Jara escogida como parte del repertorio de los Diablos Rojos. Compuesta en el año 1972 por el cantautor en conjunto con Patricio Castillo, alude al imaginario andino al iniciar con un arpegio solista de charango, al que se le van sumando paulatinamente otros componentes, como la melodía principal en el tiple y la percusión. La aparición gradual de esta última le da a la canción una dimensión espacial, en la que la percusión, primero a baja intensidad y con un patrón rítmico sencillo, se va acercando al oyente al aumentar su volumen e incorporar el timbre del cascabel, volviéndose cada vez más presente. El movimiento sugerido por este cambio en los planos podemos vincularlo con la temática de la canción, la que alude a la “partida” de una mujer nortina que abandona a su familia (Castillo en Cornejo-Purán 2016, 46).

Para Acevedo et al. (1996, 56), la música instrumental que compuso Jara, entre la que se encuentra también “Charagua”, tomó como base la música folclórica andina, la que por aquellos años se volvió popular en la forma de trío instrumental a la usanza de Los Fronterizos o Los Jairas (Ríos 2008). A esta conformación instrumental de charango, guitarra, quena y percusión en el trabajo realizado por Jara y otros como Inti-Illimani y Quilapayún se sumaron otros instrumentos vernáculos de la región como el tiple, el que adquiere un lugar protagónico en la propuesta sonora panandina de “La partida”.

Los Diablos Rojos re-versionan esta canción al ritmo de caporales, danza-música de origen boliviano que a principios de la década de los ochenta fue vista por primera vez en la fiesta de La Tirana (Nuñez, L. 2015, 143). Como danza inspirada en el imaginario afroboliviano que toma como base musical la tuntuna (Sánchez 2006, 113), la percusión tiene un lugar privilegiado y preponderante que marca la base rítmica que los danzantes acentúan en sus pasos. Esta base rítmica se compone por una célula intermedia entre dos corcheas dobles y dos corcheas atresilladas en cada tiempo de un compás binario simple. Es con este mismo ritmo que los Diablos realizan, en algunas secciones exclusivas de percusión, una intervención vocal que versa “¡Diablos! ¡Rojos!”, grito en el que cada sílaba corresponde a una figura rítmica del patrón ya mencionado.<sup>10</sup>

La versión de Jara es una muestra de la sonoridad andina y latinoamericanista que construyese la Nueva Canción Chilena, principalmente por el uso que hace de instrumentos como charango, tiple, bombo y quena, así como por la incorporación de un ritmo de base inspirado en el trote nortino o huayno. Estas referencias a sonoridades andinas y latinoamericanistas son explicitadas y reforzadas en la versión de los Diablos, quienes la transforman a un ritmo e instrumentación propios de las fiestas promesantes nortinas, primero bolivianas y luego chilenas y peruanas. Esta transformación también le asigna un rol protagonista al sonido de cascabeles. Mientras que en la grabación original participan de forma esporádica, en la versión de los Diablos Rojos suenan de manera constante por estar adheridos a distintas prendas de algunos integrantes de la comparsa. El movimiento asociado a esta danza los hace remecerse y

---

10. Versión de “La partida” por los Diablos Rojos en marcha-romería de 2015: <https://youtu.be/T-WEVGtPpOY>.

sonar, tal y como sucede con el bloque masculino en la danza del caporal, la cual inspira esta versión.

La continuidad entre el huayno de Jara y el caporal de los Diablos, ambos en métricas binarias, también se puede oír en las secciones exclusivas de percusión que estas versiones poseen, las que incitan al baile y al movimiento. En este sentido, la transformación de los Diablos ofrece una suerte de versión amplificadas, en la que las ideas ya planteadas en el original son acentuadas al ajustarse a un formato más estridente y móvil. Este correlato también se vislumbra en la naturaleza instrumental de ambas versiones, puesto que la versión de los Diablos no exige la omisión del texto y el traslado de la línea vocal a los bronces como sí sucede en las otras canciones que estos reinterpretan.

### *"El aparecido"*

Como observan Acevedo et al. (1996, 38), la grabación original de "El aparecido" presenta lo que ellos denominan "galope Jara" en el rasgueo de la guitarra. Este rasgueo, como los autores señalan, no posee un referente específico proveniente de la tradición oral, y da cuenta de la capacidad dramática del cantautor, quien, a partir de este patrón rítmico, expresa bien la persecución que la canción quiere narrar. En la versión de 1967, Jara se acompaña de su guitarra y de un bombo que resalta el carácter rítmico de la canción, así como simula los sonidos de disparos que alientan la persecución (Acevedo et al. 1996, 46; Jara, J. 2007, 123). En esta canción, a diferencia de "La partida", no identificamos elementos que aludan directamente al imaginario sonoro andino, sino más bien al de la zona central de Chile, al acercarse a la tonada.

Los Diablos Rojos transforman esta sonoridad a la de la diablada boliviana, danza característica del Carnaval de Oruro y de otras festividades de dicho origen. Si bien también hay presencia de diabladas en los santuarios marianos de La Tirana, en Chile y Puno en Perú, estas se diferencian de la boliviana en el pulso, el patrón rítmico de base y la vestimenta.<sup>11</sup> En cuanto a Los Diablos Rojos de Víctor Jara, estos basan su interpretación en el pulso y patrón rítmico de la marcha de la diablada boliviana. Este patrón marca el pulso de negra de forma constante en la percusión, el cual se diferencia del "dos por tres" que caracteriza a las diabladas y *diablos sueltos* de La Tirana. La regularidad del ritmo y la agilidad del pulso de esta versión remiten al ya mencionado "galope Jara" y la figurada persecución del guerrillero.

La diablada boliviana, que inspiró ciertos elementos de las diabladas tiraneñas en su fundación en los años sesenta (Núñez, L. 2015, 123), es una de las danzas folklóricas emblemáticas bolivianas, en cuanto marcó el ingreso de las clases medias a sus filas y la nacionalización de las expresiones dancísticas y festivas de origen indígena y mestizo (Córdova 2014). El origen marcial de la música de la diablada, que se traduce en una coreografía ágil y activa con pasos que rememoran el desfile o marcha militar, resuena en este arreglo. El imaginario castrense, presente en la alusión a la guerrilla en la versión de Jara y en el carácter marcial de la diablada de la versión de los Diablos Rojos, vincula ambas versiones, lo que permite identificar cierta continuidad simbólica entre una y otra.

---

11. Si bien no es propósito de este trabajo la comparación entre diabladas, cabe señalar que tanto la orureña como la puneña comparten patrón rítmico, ofreciendo variantes en trajes y personajes. Para el caso de la diablada tiraneña, el patrón rítmico es el "dos por tres" ya señalado.

La versión de los Diablos toma el motivo melódico de la guitarra presente en la versión compilada en el disco “Víctor Jara 1959-1969”,<sup>12</sup> y es insistente en él. Con apariciones al principio, medio y final de la canción al igual que en el original, el motivo es tocado dos veces en cada aparición. La especial presencia otorgada a este breve motivo parece acentuar el vínculo entre el material no vocal del original y el carácter exclusivamente instrumental de la agrupación. En términos coreográficos, esta repetición permite a los Diablos hacer pasos de base para luego retomar la coreografía, la que está directamente vinculada a las partes de la canción. Si bien la coreografía remite a la diablada con algunos gestos, aquella incorpora movimientos ágiles y patadas que no son propios de esta danza y que sugieren el avance agitado de un perseguido.

### *“Plegaria a un labrador”*

Esta canción de Víctor Jara presenta referencias explícitas al rezo católico en su texto y al canto eclesástico cristiano en su estructura melódica (Rojas 2022). Para el cantautor, estas citas fueron una forma de apelar a la religiosidad del pueblo chileno, en particular a los sectores populares (Jara, V. 2015, 33). En la versión original, la guitarra es el principal componente instrumental, la que de forma arpegiada y luego con un enérgico rasgueo, acompaña al cantautor en su interpelación a la divinidad. Así también, las vocalizaciones y la acentuación en algunos versos por parte de las voces masculinas de Quilapayún, refuerzan el carácter solemne y épico de este rezo que, en la medida que avanza, va ganando intensidad. En el caso de esta canción, la versión original no posee una propuesta sonora relacionada con el imaginario andino.

Los Diablos Rojos, por su parte, transfieren la religiosidad del original a la de los santuarios del norte chileno, particularmente al baile religioso de gitanos. Los bailes gitanos aparecen en la pampa nortina durante los años treinta, y se caracterizan por el uso de panderetas con cintas por las mujeres y de un pañuelo de seda por los bailarines varones (Díaz y Lanús 2015, 161; Nuñez, L. 2015, 145), aludiendo al imaginario del pueblo romaní. A pesar de compartir el patrón rítmico del “dos por tres” con morenos, chunchos y diabladas, el pulso de la danza de gitanos es más lento. Esta velocidad le da cierta solemnidad a la danza y su música, la que es complementada con una coreografía exenta de patadas o giros rápidos y que se caracteriza más bien por sus desplazamientos en columnas, definidas por género, las cuales permiten por momentos la conformación de parejas.<sup>13</sup>

Es este elemento coreográfico –y el uso del pañuelo– el utilizado como inspiración por los Diablos Rojos, quienes articulan dos columnas que realizan movimientos de espejo (Figura 2). La referencia a los gitanos funciona como una prolongación del espíritu solemne y religioso de la canción original, en la que la voz correctamente colocada de Jara secundada por los coros de Quilapayún encarnan la seriedad de la plegaria.

12. Compilado de grabaciones realizadas por Jara para el sello Odeón, editado en 2001 por EMI Odeón.

13. Sociedad Religiosa Gitanos de Jesús Nazareno en la denominada “Tirana chica” en Iquique, 2019: <https://youtu.be/CA9FkXoj46E>.



**Figura 2** / Diablos Rojos con pañuelo en alto, a la usanza del baile gitano. Romería por los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, 11 de septiembre de 2021. Fotografía: Natalia Ceas.

### *“Deja la vida volar”*

“Deja la vida volar” es una canción inusual dentro del repertorio de Víctor Jara y del seleccionado por los Diablos Rojos, en cuanto canción que aborda una temática amorosa que no posee un trasfondo político. La canción de Jara evoca el ritmo del nortino cachimbo aludiendo de alguna forma al “[...] ambiente gozoso de las fiestas del carnaval andino” (Acevedo et al. 1996, 33). La conformación instrumental de bombo, quena y guitarra presente en ella refiere directamente al formato de música folclórica andina que volviesen popular en los años sesenta agrupaciones fundacionales como Los Incas o Los Calchakis (Ríos 2008, 148). El recurrente uso del vocablo “palomitay”, cuya terminación “ay” para el quechua implica posesión cariñosa, contribuye a situarnos en el imaginario andino junto a la señalada conformación instrumental y al tipo de danza al que esta canción alude.

La vinculación con el cachimbo la podemos oír principalmente en el uso y la importancia de la percusión, ejecutada por el bombo. El patrón rítmico característico de esta danza y su música, consistente en “un encadenamiento troqueo y yámbico, en el que el palo que golpea el aro marca pulsos binarios, mientras que el mazo que golpea el parche marca pulsos ternarios [...]” (Daponte 2019, 241), es ejecutado por el bombo a la vez que trasladado al rasgueo de la guitarra. Sin embargo, las secciones y el trabajo melódico-armónico se distancian de los cachimbos tradicionales, resultando una composición al “estilo cachimbo”, como el mismo autor la describiera.

El cachimbo es una danza que tiene presencia en las fiestas patronales de la región de Tarapacá y que, a diferencia de otras que tienen lugar en contextos devocionales nortinos, es una danza de pareja suelta heterosexual, por lo general protagonizada por los alféreces de la fiesta y sus familiares (Daponte 2010). En ella no se arman bloques de danzantes ni tampoco se pretende el uso de un traje específico asociado a la danza, sino que es una danza de coreografía fija como la cueca o la marinera, que puede ser danzada sin necesidad de pertenecer a una comparsa o baile religioso.

En la versión de los Diablos Rojos, el cachimbo de Jara es llevado a la sonoridad habitual de esta danza en la fiesta patronal tarapaqueña, con banda de bronces y percusión (Daponte 2019, 241). Su interpretación es anunciada por un redoble de caja y bombo marcando negra seguida de corchea en un compás de 6/8, asimilándose al “Cachimbo de Tarapacá” –la canción más conocida y difundida de este estilo tras la incorporación de texto por parte de Calatambo Albarracín (243)– en sus versiones de Bafona<sup>14</sup> y Runaukas.<sup>15</sup> El patrón rítmico se mantiene hasta la sección correspondiente al verso “El sol morirá...”, en la que los Diablos hacen presente la superposición entre pulsos binarios y ternarios en la percusión.

En la llegada a “Envuélvete en mi cariño...” el patrón rítmico es agilizado al marcar corchea y negra con un leve aumento en la velocidad. Aquí también se establecen parejas improvisadas que florecen con sus pañuelos y zapatean de forma enérgica. Como aludiendo al “toreo” del cachimbo, en el que los bailarines deben demostrar toda su energía para atraer a su contraparte, los Diablos traen a escena una danza de pares que recuerda el carácter romántico de la letra de esta canción. Como único momento en el que los Diablos rompen con su estructura colectiva, este también marca un quiebre con la línea del repertorio de Jara que ellos trabajan, asociada a su música más socialmente comprometida.

La conformación de animosas parejas, no necesariamente heterosexuales, no recurre a la medida del cachimbo, cuyos desplazamientos son a ras de suelo, sino que a una improvisación dependiente de cada pareja. Esta improvisación evidencia una comunicación interna en los dúos, los cuales logran coordinar gestos y desplazamientos. Esta dinámica se alterna con movimientos en círculos y serpenteos colectivos, los que hacen del montaje de la canción, en palabras de Puime, uno “más jugueteón y de danzas más comunitarias en círculos, tiene menos pasos y más movimientos grupales y tiene más trance [,] más giros, es como para emborracharse más” (en Nuñez, I. 2017, 160) (Figura 3).

14. Bafona. 1993. *Paisaje Musical de Chile*, producido por Horizonte y División de Cultura del Ministerio de Educación. [https://youtu.be/Sd\\_zE6yVsK0](https://youtu.be/Sd_zE6yVsK0). Acceso: 16 de agosto de 2021.

15. Runaukas. 2012. *Fe y tradición*, producido por Records DK. <https://youtu.be/56wtGVZ0HVQ>. Acceso: 16 de agosto de 2021.



**Figura 3** / Diablos Rojos danzando en parejas, agitando sus pañuelos a la usanza del cachimbo. Conmemoración 2º aniversario de la revuelta social en plaza Dignidad (ex plaza Italia), 18 de octubre de 2021. Fotografía: Natalia Ceas.

### *“A Cochabamba me voy”*

Si bien podemos identificar en las canciones recién referidas diversas citas a las formas dancístico-musicales de los santuarios andinos, parte del trabajo creativo de los Diablos Rojos también apunta a una fusión de referentes provenientes de otros espacios. Un ejemplo de esto ocurre en “A Cochabamba me voy”, una canción incluida en el repertorio de los Diablos Rojos con posterioridad al funeral de Víctor Jara. En la versión original del cantautor, esta canción alude a un son-guaracha (Acevedo et al. 1996, 46) con textos referentes a la guerrilla en Bolivia (Jara, V. 2015, 33). Se caracteriza por su carácter lúdico y festivo reconocible tanto en la letra, que, por ejemplo, imita el sonido de una metralleta con la onomatopeya “ratatatata”, como en el rol vocal, con la inclusión de esporádicos voceos y chiflidos. Los cambios de pulso y rítmicas en el acompañamiento instrumental le dan un carácter dinámico que, en la versión de los Diablos, es aprovechado para generar cambios tanto musicales como coreográficos.

Durante la estrofa que mantiene el pulso lento, la coreografía de la comparsa no remite a un estilo dancístico andino en particular. Diablos y Diablas realizan pasos lánguidos que insinúan peso en las extremidades y dificultad de movimiento. Sin embargo, en el cambio de pulso que replica el de la versión de Jara, la performance se vuelve más ágil, sugiriendo sus pasos un acercamiento al son-guaracha e incluso generando parejas aleatorias que improvisan movimientos. Para el cierre de esta canción, la banda repite la melodía de la estrofa, pero esta vez con un pulso más rápido que los anteriores, marcando los contratiempos con la percusión y con apoyo de una sección de bronces. El énfasis en el contratiempo es característico del ska y el reggae, y el director musical de la comparsa reconoce que de ahí proviene la inspiración para este arreglo (en Nuñez, I. 2017, 174). En esta sección, Diablos y Diablas abandonan la

coreografía y realizan pasos libres enérgicos, saltos verticales y movimientos ascendentes y descendentes con los brazos, a la usanza del pogo (danza característica del punk).

La diversidad de elementos que son visibles y audibles en esta versión la alejan de un tipo de danza específico, a diferencia de las otras canciones a las que nos hemos referido. Esto lo atribuimos a su posterior incorporación al repertorio de los Diablos. Distanciada del imaginario tiraneño que en su comienzo inspiró la performance, esta versión se permite mayores libertades tanto en el aspecto coreográfico como en el musical. Así mismo, esta es la única canción del cantautor trabajada por los Diablos que originalmente tiene un carácter lúdico, asociado al ideario caribeño que la Revolución cubana puso en la palestra. Esto posibilita una corporalidad de las mismas características, y la desvinculan de la rigurosidad coreográfica propia de las danzas de santuario religioso.

### “Angelita Huenumán”

Esta canción relata la historia de una tejedora mapuche del valle de Pocuno, en las cercanías de Temuco. Aquí, la guitarra arpegiada en 3/8 es acompañada por el sonido de cascabeles y de percusiones que remiten al *kultrun* y la *kaskawilla*, instrumentos propios de la ritualidad mapuche. La guitarra mantiene en su arpegio una suerte de *ostinato* armónico alrededor de los acordes de Fa y Re menor, ejecutando un intervalo de tercera menor descendente, predominante en la noción de aquella época acerca de la música mapuche y sus aerófonos (Grebe 1974).<sup>16</sup> Este intervalo, de manera ascendente, también se puede oír en la voz al inicio de cada verso. La vinculación con el mundo mapuche, tanto sonoro como ritual, es evidente en esta canción y no da lugar a la concepción latinoamericanista del sonido que podemos identificar en otras canciones de Jara. En este sentido, la canción no incorpora instrumentos ni formas musicales que se sitúen fuera del imaginario sonoro popular en torno a la cultura mapuche.

La reinterpretación de los Diablos mantiene la métrica de 3/8 del original, así como la presencia de percusiones. Estas últimas son destacadas al ser tocadas no solo por los Diablos músicos, sino también al formar parte de la intervención de Diablos danzantes. Con cascabeles, *chajchas* y otros elementos tanto adheridos a los trajes como percutidos por los danzantes, se produce un énfasis particular en la rítmica, que evoca un ritual dirigido hacia la tierra. En cuanto a la propuesta coreográfica, esta toma algunos elementos de la danza ritual mapuche del *choike purrún*, la que imita los movimientos del ñandú, y los traslada a una estructura coreográfica masiva del bloque de Diablos. A diferencia de las otras coreografías escenificadas por la comparsa, en esta hay roles diferenciados que permiten identificar una suerte de ritual que sitúa a algunos Diablos acucillados en el piso replicando el patrón rítmico de las percusiones y a otros Diablos, especialmente los niños, ejerciendo un rol más activo de pie.

Para la intervención del año 2018 en el Estadio Nacional, los Diablos acompañaron esta canción con flautas chinas o *pifilkas*, las cuales también insistían en el patrón rítmico que

---

16. Hoy los estudios referentes a la música del pueblo mapuche y sus instrumentos se han complejizado, instalándose la idea del “sonido rajado” para aerófonos como la *pifilka*. Este sonido, “caracterizado por una amplia respuesta armónica que va desde tonos graves a muy agudos, de mucha intensidad, en que no es fácil distinguir un tono base (tónica), y caracterizado por una notoria pulsación del sonido” (Pérez de Arce et al. 2021, 50), posee implicancias armónicas y melódicas que sobrepasan la idea recién referida.

marca la primera corchea, y la primera y tercera corchea en percusión del 3/8 característico del ritual mapuche y de sus consecuentes estilizaciones musicales. El uso de flautas chinas no parece ajeno al imaginario mapuche que invoca esta canción –tanto en su versión original como en la de los Diablos– ya que, si bien su origen está vinculado a la ritualidad católica de santuarios marianos como el de Andacollo o La Tirana (Mercado y Rondón 2003) como parte de los bailes chinos, su sonido y construcción se hermana con el de *pifilkas* y flautas utilizadas por el pueblo mapuche (Pérez de Arce 2014).<sup>17</sup>

Según señala Puime, la interpretación de esta canción es intencionada cuando se performa como parte de la marcha en conmemoración del golpe de Estado. En ese contexto, la comparsa planifica la performance de "Angelita Huenumán" para el momento en que la romería pasa por el Apu Huechuraba. Dada la importancia de este cerro para el mundo andino en cuanto Apu tutelar, los Diablos buscan, con esta canción, conectar con memorias territoriales precoloniales (Nuñez, I. 2017, 160). Esta canción es interpretada nuevamente cuando la comparsa visita el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político en el Cementerio General, momento altamente emotivo dadas las características rituales de la escenificación. Los movimientos que son extraídos del choike purrún, que consisten principalmente en zapateos hacia el suelo, son vinculados con la conexión con los muertos (Puime en Núñez, I. 2017, 161). Al remecer la tierra del cementerio con estos pasos, los *diablos* reviven la energía contenida en ellos, como un ejercicio de reconocimiento y memoria.

Como fue señalado, canciones como "A Cochabamba me voy" o "Angelita Huenumán" no contienen elementos que puedan ser vinculados directamente a las expresiones dancístico-musicales andinas fuera de la conformación instrumental de banda de bronces y percusión. Sin embargo, se insertan en el imaginario andino urbano al ser parte de una performance mayor que incluye canciones como "La partida" o "Plegaria a un labrador" y en la que los elementos visuales remiten directamente al *diablo* pampino. El tratamiento de estas últimas canciones vincula a los Diablos con la presencia en Santiago, desde fines de los años noventa, de distintas agrupaciones de actividad carnalera y callejera que cultivan danzas de origen andino (Fernández 2011). Si bien, y como se ha señalado, el trabajo de los Diablos se diferencia del de aquellas agrupaciones al incorporar elementos diversos y generar una propuesta artística novedosa, consideramos que esta instalación previa de danzas, músicas y carnavales permite insertar a los Diablos en una genealogía mayor de intervención artística callejera en la capital.

### "Vientos del pueblo"

Los Diablos Rojos cierran su intervención, ya sea en la romería o en el Estadio Nacional, con la canción "Vientos del pueblo". Compuesta por Jara en 1973, su texto y título están inspirados en el poemario del mismo nombre del español Miguel Hernández (Acevedo et al. 1996, 347). Su instrumentación condensa el latinoamericanismo que cultivasen Jara y la Nueva Canción, en el que, sin una forma o ritmo específico proveniente de la tradición, fueron mezclados instrumentos provenientes de distintos territorios. En la grabación de Jara de "Vientos del pueblo" suena el tiple colombiano junto al charango y quena andinos, acompañando a su protagonista voz, cuya melodía asciende de forma gradual. El cantautor, con un texto de

---

17. "Angelita Huenumán" por los Diablos Rojos en la velación de 2018 en Estadio Nacional: <https://youtu.be/WqmVxt63VAk>.



profundo compromiso con la tensa situación nacional de aquel momento, incorpora imágenes de la religión popular con una definitiva declaración de principios ante la crisis que vaticinaba los oscuros tiempos venideros (Rojas 2020).

En la versión de la comparsa, es la única canción que no cuenta con una coreografía o desplazamiento. En este momento los cuerpos de Diablos y Diablas están completamente abocados a cantar algunos de sus versos, acompañados por la percusión y, en algunas secciones, por los bronces. La interpretación vocal de los Diablos suele ser acompañada por las voces de los distintos participantes de la peregrinación, quienes se sienten convocados al reconocer los textos del cantautor, ausentes hasta ese momento en la performance de los Diablos.

Al mutar la danza por el canto en “Vientos del pueblo”, la performance se transforma de una de carácter presentacional a una participativa (Turino 2008). Lo presentacional de la danza de la comparsa se debe a que sus coreografías son complejas y elaboradas. Si bien la audiencia muchas veces intenta acompañar e imitar los pasos, el trabajo con un lenguaje coreográfico no permite que aquella participe y se una a la performance. El canto en “Vientos del pueblo”, en cambio, es simple e informal. De hecho, ni siquiera parece ensayado. Los Diablos cantan al unísono, sin preocuparse por una perfecta coordinación, afinación o producción vocal. Este tipo de performance vocal invita naturalmente al público, incluso sin requerir que los Diablos lo sugieran de manera explícita. El aspecto participatorio del canto contribuye a la construcción de comunidad con la audiencia, algo que su performance hasta ese momento no había buscado.

Es interesante que esta canción, escrita durante los últimos meses de vida del cantautor, sea la elegida para, justamente, dar cierre a la aparición anual de los Diablos Rojos. Su texto, de cierta forma premonitorio, es el escogido para ser cantado ante la tumba de Jara o en el frontis del Estadio Nacional, como protagonista de la sección más emotiva de la performance. Los Diablos escogen finalizar con el verso “la estrella de la esperanza continuará siendo nuestra”, el que parece resonar con mayor fuerza al contener la emoción del cierre de la performance y dar paso a la última intervención de los bronces que toman el motivo melódico interpretado por el tiple en la versión de Jara. Es este verso el que, cantado junto al resto de asistentes, finaliza la canción, omitiendo los Diablos la estrofa final que alude al poema de Miguel Hernández, para así quedarse con los últimos versos de la canción escritos por el cantautor, tal vez como una última declaración de admiración a su creación.

Para Puime, cerrar con esta canción permite soltar la emoción contenida que deja la interpretación de “Angelita Huenumán”, que la precede. El canto implicado en esta versión “como que nos aúna a todos” (en Nuñez, I. 2017, 161), no solo Diablos sino también a la gente que está alrededor. Esta incorporación espontánea de los asistentes en el canto de los versos finales parece generar una comunidad mayor a la de los Diablos mismos, en tanto la “estrella de la esperanza” de Jara se transforma en una posesión y aspiración común. La entonación colectiva del verso es clave dado que permite dar un cierre no solo a la performance sino también al homenaje que implica tanto la romería como la velación del Estadio Nacional. Como una reafirmación de principios y del compromiso con la memoria, los cuerpos en pausa y enfocados exclusivamente en el componente sonoro emplean su último aliento para plantar la esperanza común que profesa la canción.

La vinculación entre sacrificio y esperanza que establecen los versos de "Vientos del pueblo" es coincidente con el tipo de homenaje que los Diablos escenifican. Su performance es llevada a cabo en espacios marcados por la muerte, especialmente si consideramos la tumba del cantautor, donde yace su cuerpo. Sin embargo, la forma en la que se desenvuelven en espacios como este encarna aquella primavera esperanzadora de la que habla la canción de Jara, la que se construye con esfuerzos colectivos, tal y como es proyectado su canto.

## Reflexiones finales

Tomando algunos elementos y transformando otros, Los Diablos Rojos de Víctor Jara reconocen un vínculo con el área geocultural andina y, sobre todo, con la figura del *diablo suelto* de La Tirana, vínculo que los posiciona como un símil urbano de la tradición performática andina. Esta similitud es moldeada por el espíritu creativo de la comparsa, conformando un resultado artístico que, pese a no tener semejantes ni en Santiago ni en los santuarios marianos del norte del país, arroja destellos de material conocido para quienes lo ven en acción.

En la performance de Los Diablos Rojos de Víctor Jara, la incorporación de elementos que refieren a diversas músicas da como resultado una creación original que bien puede emparentarse con el trabajo creativo de Víctor Jara. Como un mismo Diablo Rojo señala, lo que la comparsa hace es mezclar ritmos y pasos, alejados de los purismos, tal y como hizo el cantautor (en Núñez, I. 2015, 202). La aproximación de Jara a los repertorios de tradición fue desde una óptica urbana y, sobre todo en su etapa solista, produjo canciones que no tenían una forma o estilo declarado. Así mismo, sus intereses por renovar su música, como su acercamiento al sonido eléctrico de Los Blops, trascendieron el propósito de recopilación que primero le acompañó, y dejaron ver un espíritu creativo que bien se había mostrado en su labor como director teatral (Sepúlveda Corradini 2014).

Es este Víctor Jara creador el que es homenajeado y recorporizado en la performance de los Diablos Rojos. Esta performance transforma la obra del cantautor y reemplaza el texto por una corporalidad activa y en movimiento. Las diversas alusiones musicales, coreográficas y visuales al mundo andino se entretajan con elementos urbanos, y conciben el repertorio del cantautor como uno maleable y que acepta intervenciones. Lejos de la canonización y del martirologio, Víctor Jara se transforma en los cuerpos y sonidos de la comparsa, dando lugar a una propuesta artística ideada como tal. Como forma de dar tributo a su vida y obra, los Diablos juegan con la imagen del cantautor, la envuelven de lanas rojas y sonidos estridentes, y la sacralizan como inspiración viva que excede las terribles circunstancias de su muerte.

## Bibliografía

- Acevedo, Claudio, Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. 1996. *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Anónimo. 2019. "Las imágenes del día, 09/09/2019: Una selección de las mejores fotografías de la jornada". *El País*. Acceso: 20 de octubre de 2021. [https://elpais.com/elpais/2019/09/09/album/1568030929\\_313037.html#foto\\_gal\\_7](https://elpais.com/elpais/2019/09/09/album/1568030929_313037.html#foto_gal_7).

- Benavente, Javiera. 2017. "De los Andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile". Tesis de Magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Capetillo, María José y Paulo Lanas. 2013. *Sones de la identidad. Mamiña, tierra musical*. Arica: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Chornik, Katia. 2019. "Voces de la Rebeldía and Los Diablos Rojos de Víctor Jara: Remembering Chile's Violent Past through Music and Dance". *Filigrane - Musique, esthétique, sciences, société* 23. Acceso: 20 de octubre de 2021. <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=887>.
- Córdova, Ximena. 2014. "Indigeneity in the Oruro Carnival: Official Memory, Bolivian Identity and the Politics of Recognition". En *Recasting Commodity and Spectacle in the Indigenous Americas*, editado por Helen Gilbert y Charlotte Gleghorn, 57-76. Londres: Institute of Latin American Studies, School of Advanced Study, University of London.
- Cornejo-Purán, Marcelo. 2016. *Citandino. Las rutas del charango en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Daponte, Franco. 2010. *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes.
- \_\_\_\_\_. 2019. "Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile". Tesis de Doctorado, Universidad de Valladolid.
- Daponte, Franco, Alberto Díaz, Nicole Cortés y Jaime Antezana. 2020. "Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno". *Boletín Música* 54: 129-50.
- Díaz, Alberto. 2011. "En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana". *Revista Musical Chilena* 65 (216): 58-97.
- Díaz, Alberto y Paulo Lanas. 2015. "Danza y devoción en el desierto: obreros e indígenas en la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, Norte de Chile (siglo XX)". *Latin American Music Review* 36 (2): 145-69.
- Estermann, Josef. 2006. *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología.
- Farías Zúñiga, Martín. 2012. *Encantadores de serpientes: músicos de teatro en Chile. 1988-2011*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Fernández, Francisca. 2011. *Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana. La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Fernández Droguett, Roberto. 2007. "Los lugares de la memoria; del golpe y la dictadura militar en Chile. Un análisis autoetnográfico de la marcha del 11 de septiembre". *Cuadernos de Neuropsicología* 1 (2): 150-64.

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Grebe, María Ester. 1974. "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". *Revista Musical Chilena* 28 (128): 5-55.

Guerrero, Bernardo. 2013. "'Chile, aquí tienes a tu madre': chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande". *Persona y sociedad* XXVII (3): 101-24.

\_\_\_\_\_. 2015. *La Tirana: chilenización y religiosidad popular en el Norte Grande*. Iquique: Universidad Arturo Prat.

Halberstam, Judith. 2008. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.

Jara, Joan. 2007. *Víctor Jara, un canto inconcluso*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Jara, Víctor. 2015. *Habla y canta Víctor Jara*. Santiago de Chile: Ventana Abierta Editores.

McSherry, J. Patrice. 2015. "The Víctor Jara Case and the Long Struggle Against Impunity in Chile". *Social Justice* 41 (3): 52-68.

Mercado, Claudio y Víctor Rondón. 2003. *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile Central*. Santiago de Chile: Santander Santiago y Museo de Arte Precolombino.

MUSEF. 2014. *Máscaras. Los diversos rostros del alma*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore y Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Núñez, Isabel. 2017. "La danza de la memoria en los Diablos Rojos de Víctor Jara". Tesis de Licenciatura en Educación y título de Profesor de Danza, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile.

Núñez, Lautaro. 2015. *La Tirana. Desde sus orígenes hasta la actualidad*. San Pedro de Atacama: Ediciones del Desierto.

Pérez de Arce, José. 2014. "Flautas de piedra combarbalita morada de Chile central y norte semiárido". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19 (2): 29-54.

Pérez de Arce, José, Arnaud Gérard, Carlos Sánchez y Manuel Merino. 2021. "Flautas de tubo complejo en Los Andes. Nuevos descubrimientos en la organología prehispánica". *Revista de Arqueología Americana* 39: 47-73.

Puime, Lucía. 2013. "Resistir bailando: Una lectura biopolítica sobre la intervención urbana 'Los Diablos Rojos de Víctor Jara'". *La Tierra Purpúrea*, 26 de abril. Acceso: 20 de abril de 2021. [https://latierrapurpurea.wordpress.com/2013/04/26/resistir-bailando-una-lectura-biopolitica-sobre-la-intervencion-urbana-los-diablos-rojos-de-victor-jara/#\\_edn](https://latierrapurpurea.wordpress.com/2013/04/26/resistir-bailando-una-lectura-biopolitica-sobre-la-intervencion-urbana-los-diablos-rojos-de-victor-jara/#_edn).

Ríos, Fernando. 2008. "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción". *Latin American Music Review* 29 (2): 145-89.

- Rojas, Pablo. 2020. "Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de 'El hombre' de Rolando Alarcón". *Cuadernos de música iberoamericana* 33: 241-79.
- \_\_\_\_\_. 2022. "A Classless Society or Your Kingdom Come? Plegaria a un labrador and the Nueva Canción Chilena". *Musicological Annual* LVIII/I: 185-201.
- Sánchez, Mauricio. 2006. "País de caporales. La danza-música de los caporales de Bolivia y los imaginarios de poder". Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Sepúlveda Corradini, Gabriel. 2014. *Víctor Jara, su vida y el teatro*. Santiago de Chile: Ventana Abierta.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara. 2014. "Victimización y heroísmo. Disputas de las memorias emblemáticas de la izquierda chilena en dos fechas conmemorativas: aniversario del golpe de Estado y día del joven combatiente". *Fronteras* 1 (2): 63-80.
- Zaliasnik, Yael. 2015. "Moving Memories: Marches Remembering and Embodying the Chilean and Uruguayan Dictatorships". En *40 Years Are Nothing: History and Memory of the 1973 Coups D'état in Uruguay and Chile*, editado por Pablo Leighton y Fernando López, 111-24. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

**R**