



“La quebrá’ del ají”: lugar legendario y comunidad en la obra de Los Jaivas

“La quebrá’ del ají”: legendary place and community in the work of Los Jaivas

Víctor Navarro

Investigador independiente

Santiago de Chile

vitorionav73@gmail.com

Recibido: 30/11/2022

Aceptado: 30/12/2022

Resumen: Iniciando la década de los 70, y en un contexto de alta polarización política, la agrupación chilena Los Jaivas se enfocó en un proceso de experimentación musical vanguardista, que los llevó a realizar cruces entre la música rock de la época y las tradiciones amerindias (González 2013). En la canción “La quebrá’ del ají” se aventuran a reunir distintos elementos naturales y sobrenaturales, recurriendo a las temáticas del país feliz y el mundo al revés, propias del canto a lo poeta, y rescatando en cierta forma la tradición de lugares encantados y ciudades perdidas, que abundan en el folklore chileno (Plath 1984). Esta investigación indaga en las causas que explican la aparición de esta temática en la historia de la banda, por lo que se recurrirá para su análisis a los conceptos de *lugar antropológico* de Marc Augé, *lugar legendario* de Humberto Eco, y a definiciones operativas de comunidad y contracultura, intentando así un desciframiento del significado que esta canción tiene en el trabajo creativo de la banda.

Palabras clave: lugar legendario, comunidad, contracultura, sonoridad mayor-menor, Los Jaivas.

Abstract: At the outset of the 1970s, and in a context of heightened political polarization, the Chilean group Los Jaivas set themselves on a course of avant-garde musical experimentation, which led them to move between the rock music of the time and Amerindian musical traditions (González 2013). In the song “La quebrá’ del ají” they venture to bring together different natural and supernatural elements, emphasizing themes such as the happy country and the world upside down, typical of *canto a lo poeta* (traditional sung poetry), and restoring in a particular way the practice of describing enchanted places and lost cities, abundant in Chilean folklore (Plath 1984). The research described in this article deals with the causes in the history of the band that explain the appearance of these themes. The text draws upon the concept of *anthropological place* proposed by Marc Augé, and of *legendary place* proposed by Humberto Eco. Additionally, the article utilizes operational definitions of community and counterculture in its analysis, thus working to decipher the meaning that this song has in the creative work of the band.

Keywords: legendary place, community, counterculture, major-minor, Los Jaivas.

Un dicho tradicional chileno dio sustento a Los Jaivas para crear la canción “La quebrá’ del ají” (1972), cuyo título alude a un lugar que podría ser parte de la tradición de locaciones encantadas y ciudades perdidas que abundan en el folklore chileno, tales como la ciudad del Quimal, la cueva de San Julián, o la cueva de Quicaví (Plath 1984). La pieza describe un lugar feliz, con características de mundo al revés, dos temáticas presentes en la poesía popular chilena, y que en el contexto de los tempranos años 70 parecen ser indicio de la necesidad del grupo de

crear una comunidad alternativa o contracultural. Esto coincide con el periodo en que la banda realizó una intensa experimentación sonora con instrumentos y ritmos indígenas y campesinos, definido como “vanguardia primitiva” por Juan Pablo González (2013) ¹.

En su análisis de la obra *Alturas de Machu Picchu*, de Los Jaivas, Federico Eisner hace evidente la necesidad de utilizar la categoría *lugar* como filtro analítico del trabajo musical de la banda, decantándose por las aproximaciones sociológicas al respecto, que establecen que este se crea mediante un conjunto de discursos, que transforman un espacio físico en lugar, proceso en el que la música y las manifestaciones culturales juegan un rol importante:

La intervención de un lugar es, ante todo, una valorización, siempre crítica, que transforma un espacio en lugar, a través de un proceso de *lugarización* producido por múltiples actores. Dicho proceso puede ocurrir sobre un lugar real o imaginado. Lo importante es que es necesaria, previamente, una *narrativización* del lugar, en la que los sujetos definen su relación con lo local (Eisner 2015:45).

El presente objeto de estudio corresponde a un lugar imaginado, condicionado fuertemente por el concepto de comunidad que motiva a la banda en esa época. Por esta razón utilizaré la definición que Marc Augé (1992) hace de *lugar antropológico*. En su propuesta, Augé “describe tres formas elementales del espacio socializado: la línea, la intersección de líneas y el punto de intersección; sobre estas geometrías se instalan los atributos de lo histórico (permanencia), relacional (interacción) e identitario (define un nosotros)” (Riesco 2020: 4). El artículo plantea explicar por qué la temática asociada al dicho “aquí y en la quebrá’ del ají” llega a ser relevante en la *poiesis* de Los Jaivas en los tempranos años 70, siendo pertinente para este fin explorar en la génesis cultural de este dicho, indagar en la relación de Los Jaivas con las culturas subalternas campesinas e indígenas y analizar el rol del concepto comunidad en su propia historia.

El dicho popular chileno “aquí y en la quebrada del ají” hace referencia a que el significado de una situación, acción o comportamiento es similar “en todas partes”², universalizando la comprensión de un fenómeno humano en distintos lugares. Además, implica la comparación del punto de enunciación con un lugar otro, que parece rebasar las fronteras del mundo conocido, para adentrarse en los terrenos del mito y la leyenda, donde, no obstante, aplican los mismos preceptos de sentido que en nuestra realidad. Este dicho ha estimulado un juego creativo en la imaginación y el habla popular chilena, siendo habitual su uso en los contextos más diversos. En la décima LVIII (58) de su libro *Décimas Autobiográficas*, Violeta Parra nos dice:

Prosperidad en Niblinto,
aplausos en Conchalí,
y en la Quebrá’ del Ají
amores y vino tinto.
(Parra 1988:140)

En términos geográficos, en Chile existen al menos tres lugares identificados con el nombre “La quebrada del ají”. La más famosa es la que está ubicada en el sector de El Boco, en

¹ Este artículo fue desarrollado a partir de la ponencia ““La quebrá’ del ají”: aparición de la geografía mágica en la obra de Los Jaivas”, presentado por el autor en el Congreso Argentino de Musicología 2020/21.

² Diccionario Chileno, entrada “Aquí y en la quebrada del ají”.

“La quebrá’ del ají”: lugar legendario y comunidad en la obra de Los Jaivas

Quillota, en la región de Valparaíso. No obstante, la existencia real de la localidad, su nombre se ha asociado a la imaginaria mágica popular, al punto de que algunos reportajes en diarios la exotizan, mostrándola como la constatación de la existencia real de un mito. Esto se aprecia en el reportaje de *El Mercurio de Valparaíso*: “La quebrada del ají está aquí”, de Erika Aliste (2003), el cual refuerza la idea de lejanía del lugar al establecer una similitud entre el dicho “aquí y en la quebrá’ del ají”, con el dicho “donde el diablo perdió el poncho”. Aliste se centra en la idea de presentar la localidad como “el lugar que inspiró una canción y un dicho popular”; por esta razón consulta al poeta y cantautor de la zona, José Vergara, quien afirma que esto se relaciona con las condiciones de alejamiento y aislamiento del lugar, lo que antiguamente dificultaba el acceso al mismo, a pesar de ubicarse en la zona central del país. Vergara también es entrevistado en el reportaje titulado “Todos pican en la famosísima quebrada del ají” (Zúñiga 2015), donde afirma que “Gato” Alquinta, integrante de Los Jaivas, visitó la zona en los años 70:

Con el ‘Gato’ teníamos casi la misma edad cuando vino jovencito con su señora a mochilear. En ese tiempo era un lolito en onda hippie y pasó varias veces, y eso le sirvió de inspiración para la canción [...] Lo que pasa es que en mi casa había muchos parrones y era la única construcción que había ahí. Mi mamá hacía pan amasado, teníamos agua, quesos, entonces la gente pasaba, y entre ellos el “Gato” una vez nos pidió agua³.

Al preguntársele si efectivamente la gente del lugar es feliz como se describe en la canción de Los Jaivas, Vergara afirma:

Por supuesto. De que la gente es feliz, lo es. De hecho, le voy a decir algo, yo no cambiaría la Quebrada del Ají por nada del mundo. Acá la gente es tranquila y buena. Usted se puede quedar dormido en la calle y un vecino lo despierta y lo lleva para su casa⁴.

Vergara afirma que la historia del lugar se inicia con la llegada de los “mercaderes que pasaban desde Concón, Ventanas y Puchuncaví hacia este valle. Incluso, Charles Darwin y algunos piratas estuvieron por acá” (Zúñiga 2015). No sabemos si Violeta Parra se refiere en su décima a este lugar en particular, pero sí que su escrito lo presenta como un lugar pródigo de “amores y vino tinto”. Si le sumamos la descripción de sus habitantes como “gente feliz y buena” hecha por Vergara, se refuerza la idea del lugar como una especie de paraíso terrenal, donde hay placeres y fraternidad, en un proceso de larga duración que ha mezclado historia y memoria en una línea legendaria, conformando un ideario popular por donde han transitado piratas, mercaderes, Darwin, Violeta, “Gato” Alquinta, por ejemplo. El concepto fue desarrollado y extendido en la reinterpretación que Los Jaivas hicieron de él en 1972.

El lugar legendario

En su obra *Historia de las tierras y los lugares legendarios* (2013), Umberto Eco se aboca al trabajo de catastrar una gran cantidad de información disponible sobre distintos lugares legendarios del mundo antiguo, que desde épocas remotas han fascinado a la humanidad, y que independiente de su existencia real o ficticia, han generado un flujo de creencias a su alrededor. El autor distingue entre varios tipos de tierras: las que son nombradas en leyendas y cuya existencia remota es posible, las que son nombradas en leyendas y cuya existencia es dudosa, y

³ En Zúñiga 2015.

⁴ En Zúñiga 2015.

las que son producto de una ficción narrativa. Las hay también cuya existencia solo es citada en la Biblia, otras creadas por un falso documento, y las que realmente existen hoy, pero como ruinas (Eco 2013:10). En ese sentido, lo que distingue estos lugares de leyenda es que llegan a nosotros a través de un texto, ya sea oral o escrito, dándoles una connotación de fantasía literaria.

En la obra antes citada, Umberto Eco presenta abundante bibliografía sobre el País de Jauja, tierra que caería en la categoría de “lugar que es producto de una ficción narrativa”, en la cual el Paraíso Terrenal adquiere un tinte materialista. Las narraciones coinciden en describirlo como un lugar de abundancia y goce, donde la gente vive feliz y hay una inversión de la realidad. Hay alusiones a él desde el siglo IV. Por ejemplo, Francesco Frugoni escribirá en 1687:

La isla de Jauja está situada en el mar del Calducho, envuelta en una niebla blanca que parecía cuajada. [...] Corren ríos de leche y manan fuentes de moscatel, malvasía, vino dulce y gargánico. Los montes son de queso y los valles de mascarpone. De los árboles cuelgan marzolin⁵ y mortadelas. Cuando hay tormenta, granizan confites y, cuando llueve, diluvian salsas (Frugoni citado en Eco 2013: 349).

La relación de Jauja con América se establece plenamente a partir de la Conquista, debido a los cuentos que describían al Nuevo Mundo como una “tierra de riquezas, abundancia y maravillas, donde todos los sueños, imposibles y disparates, cobraban realidad” (Uribe 1967: 499). De esta manera la fantasía española la situó en Perú⁶, lo que es más bien un símbolo, una forma retórica de pensar en un continente lleno de posibilidades y libertades para el hispano pobre y aventurero, tema importante de la poesía y la dramaturgia del Siglo de Oro, que a su vez influyó a los poetas populares americanos (Uribe 1967: 500).

Manifestaciones explícitas al país de Jauja aparecen en la poesía popular del campo chileno, la cual parece ser tributaria de juglares y trovadores (Barros y Dannemann 1960:21). Esto sucede específicamente en los versos a lo humano que “tratan de toda clase de acontecimientos de la vida cotidiana, aunque también comprendan otros aspectos – personificación de animales, ponderaciones, etc.–, [los que] revelan muy bien el costumbrismo local y, por ende, nacional, tanto en las acciones como en el lenguaje” (Barros y Danneman 1960: 31). En ese ámbito, el investigador Juan Uribe Echeverría distingue en la poesía popular al menos ocho temáticas que proceden de la historia y la literatura europeas de la Edad Media y del Renacimiento, de las cuales una alude a versos que tratan el tema del mundo al revés, lo que da paso directo a la temática de Jauja:

En esta poesía tradicional debemos incluir también los versos que describen lugares paradisíacos, abundancia de bienes materiales, casamientos y festines extraordinarios, frutos gigantes y árboles mágicos. En ellos se manifiesta la tónica de la Tierra de Jauja, suma y compendio de todas las delicias terrenales (Uribe 1967:500).

En su investigación sobre el guitarrón chileno, de 1960, Raquel Barros y Manuel Danneman dan el siguiente ejemplo de *canto a lo humano* en versos esdrújulos, considerado un tipo de verso literario por su relación con la literatura de la Edad de Oro española, y en el que se ve la aparición del tema del país feliz:

⁵ Gargano es una región del sureste italiano, por lo que gargánico parece aludir a una denominación de origen del vino. Marzolino es un tipo de queso toscano.

⁶ De hecho, en Perú existe una localidad bautizada como Jauja por los conquistadores.

Entré en un jardín fisiológico
 Y me emocioné de un pánico
 De ver algunos titánicos
 De un aspecto mitológico.
 Encontré más grato y lógico
 Ir a pasear a la mar.
 Esa noche, al aclarar,
 En aquella playa amena,
 Oí cantar la sirena
 Y yo la quise enjaular.
 Se alzaban frondosos álamos
 En aquel país estróptico
 Y unos gigantes del trópico
 Seguían en pos del tálamo
 Sobre tupidos escálamos
 Cantaban pájaros varios
 Que formaban un acuario
 Todas las aves inclusas
 Y yo tomé una lechuza
 Creyendo que era canario.

(Décimas del cantor popular Gabriel Soto, recopiladas por Barros y Danneman 1960: 34-35).

En forma más explícita, Juan Uribe afirma que en sus investigaciones sobre el canto a lo poeta en Melipilla, encontró dos composiciones “en las que se advierte, con nitidez, la incorporación y criollización del tema de Jauja” (Uribe 1967: 515). Son los versos *La ciudad flojeable*, recopilada en 1945, del cantor José de la Rosa Plaza y *Vamos al planeta Marte*, del poeta y cantor Amoroso Allende:

Aunque esta ciudad es muy lejos
 Algunos allá se van,
 Sus murallas son de pan
 Y los pilares de queso;
 Guiados de este pretexto
 Esa ciudad tiene honor,
 De lo bueno, lo mejor,
 Esto es una maravilla:
 Las tejas de sopaipillas,
 Los ladrillos, de alfajor.
 [...]
 Al fin, los chanchos cocidos
 Andan muy bien aliñados,
 En un canasto, colgados,
 Y un servicio bien pulido;
 Pa’ las niñas, el vestido
 Con facilidad se ponen,
 Dando unos remezones
 Al árbol que ropa da,
 Caen camisas planchás,
 Enaguas y pantalones.

En el desarrollo de *La ciudad flojeable*, se puede apreciar un símil con la letra creada por Los Jaivas en 1972, sobre todo en los versos dos y cinco, que aluden a una casa con tejas de sopaipillas, y a un árbol que da ropa, donde caen camisas planchadas, lo que se describe de manera similar en el verso dos de “La quebrá’ del ají”. Por su parte la cuarteta que da los pies forzados para *Vamos al planeta Marte*, de Allende, también alude a las tejas de sopaipillas:

Vamos al planeta Marte,
Hay aquellas maravillas.
Las casas de bizcochuelo,
Las tejas de sopaipillas.

Uribe afirma que como variaciones en la poesía popular al tema de Jauja “podemos considerar también una serie de versos de ponderación (exageración), en los que se describen frutas enormes, árboles milagrosos; fiestas con abundancia ilimitada de comidas y bebidas; hambres o apetitos insaciables” (Uribe 1967: 516). En la obra de Violeta Parra tenemos la presencia de la temática del mundo al revés en la canción “El Diablo en el paraíso”, y del verso por ponderación, en “El chuico y la damajuana”, con letra de Nicanor Parra.

Como se puede apreciar en la deriva expuesta, a la característica feliz del País de Jauja se suma la del goce y la abundancia de comida, que lo diferenciaría del acético Paraíso Terrenal, en donde solo hay agua y frutas, y que va dando paso a la idea del mundo al revés. Este punto es relevante para Eco, quien reflexiona de la siguiente manera:

La leyenda de Jauja no nace en ambientes imbuidos de misticismo, sino entre las masas populares que padecen un hambre secular. La libertad de que se disfruta en Jauja es tal que, como en el carnaval, las cosas pueden ir felizmente al revés, y un rústico puede burlarse de un obispo. En efecto, asociado al de Jauja está el tema del mundo al revés, con hombres que arrastran un arado guiado por el buey, el molinero de un molino invertido que lleva la albarda en lugar de su asno, un pez que pesca al pescador o animales que admiran a dos seres humanos enjaulados (Eco 2013: 350-351).

Consecuentemente con este análisis de Eco, se va perfilando la creación de Jauja como una necesidad de las comunidades subalternas por soñar con un lugar de goce y libertad al que se pudiera acceder en el presente, y no al final de una vida de sacrificios. La emergencia de este concepto en el contexto de los años 70 del siglo XX nos hace pensar en un espacio contracultural que pudiera dar goce y libertad a sus miembros, lo que nos lleva a analizar justamente el contexto en que Los Jaivas dieron vida a su propia versión del País de Jauja.

Entrando en la quebrada del ají de Los Jaivas

Los Jaivas se forman en 1963 en Viña del Mar, región de Valparaíso –la misma región donde se encuentra la quebrada del ají de Quillota–. El conjunto original estaba integrado por los hermanos Eduardo, Claudio y Gabriel Parra y sus amigos de colegio Eduardo “Gato” Alquinta y Mario Mutis⁷. Su primer nombre fue High Bass, y funcionó como un conjunto de músicaailable. A fines de la década del 60 el grupo experimentó una transformación radical en su sonido y propuesta estética, la que según González puede ser explicada por cuatro factores: su “vínculo con estudiantes universitarios que a partir de 1967 iniciaban el proceso de Reforma

⁷ Una biografía del grupo se puede consultar en Stock 2013.

Universitaria en Chile, lo que los acercó a un campo intelectual, artístico y de ruptura con lo establecido”; su contacto con el rock progresivo a través de los primeros discos de Jimi Hendrix y del *Álbum Blanco* de Los Beatles; el uso de alucinógenos tales como marihuana y LSD, y un viaje iniciático que realizó “Gato” Alquinta, por América del Sur (González 2013: 226). En este viaje el músico vivió como hippie, andando descalzo y usando ropa artesanal; posiblemente es en este periodo cuando se produjo su paso por la quebrada del ají de El Boco, donde pidió agua en la casa de José Vergara. Su regreso a la banda puso en una encrucijada al grupo: “Gato” quiere realizar un cambio total en la forma y fondo de la música que hacían:

A pie pelado con su flauta dulce y dejando atrás sus estudios de arquitectura, acariciaba la idea de que los High Bass vivieran en comunidad, todos juntos en una misma casa, compartiendo las horas y los anhelos, pero, como se estaban dando las cosas, el sueño se veía como utopía (Stock 2013: 59-60).

La banda lo siguió en su propuesta de transformación, transitando a una nueva etapa en la cual van indagando en su nuevo sonido, mediante jornadas de improvisación aleatoria y libre que se desmarcan del formato canción cultivado anteriormente. Este periodo es caracterizado por Juan Pablo González –citando a Garramuño– como de “vanguardia primitiva”, y consiste en “el cruce entre las tendencias progresivas del rock de fines de los años sesenta y el indigenismo americanista de los años setenta” (González 2013: 223). Yo agregaría que también se valen de elementos del folklore subalterno, y que el fenómeno es manifestación de una radical ruptura generacional y con la propia historia de la banda, que prefigura un nuevo rumbo identitario y musical, lo que se acentúa con el impacto que tuvo en el grupo su progresivo desplazamiento a la ciudad de Santiago, capital del país.

En esta experimentación se produce una ampliación de los roles instrumentales de los músicos y un aumento del recurso organológico usado; la improvisación colectiva muchas veces se amplía a los espectadores, los que pasan a ser participantes, en un fenómeno en el que se borran las distinciones entre público y músicos, y donde hay una fuerte “conciencia de no autoría” (Programa *Biografías*, 2003, Canal 13). Para Eduardo Parra, estas prácticas musicales se trataban de rituales, no de conciertos (González 2013: 229), lo que podría ser visto como una reinterpretación de lo comunitario indígena en clave contracultural:

De esta manera la cultura indígena dejaba de ser un referente del pasado rescatado por la música, la literatura o el arte modernos, y empezaba a ser una experiencia del presente para jóvenes e intelectuales, lograda mediante una improvisación libre de sonoridades no tonales que mezclaba instrumentos indígenas con instrumentos de rock. Si bien se trata de instrumentos culturalmente lejanos, resultaban posibles de combinar en el ámbito de libertad absoluta que permitía la libre improvisación que practicaba el grupo (González 2013: 231).

Este periodo decantará con la grabación del disco *El Volantín*, en el cual recrean esta atmósfera de improvisación, pero también se ven obligados a recurrir al formato canción aprendido en la época de High Bass, para poder dar una forma más concreta al material sonoro. Para la banda este disco representa el momento de transición entre la improvisación libre y las canciones. Con su posterior ingreso al sello IRT y la producción de Julio Numhauser en *Machitún*, Los Jaivas darán forma al disco *La Ventana*, grabado en 1972 por los ingenieros Fernando Mateo y Franz Benko. Entre sus tracks aparecen canciones icónicas de la banda, como “Mira niñita” y “Todos juntos” –pistas 2 y 3 del lado A, respectivamente–; “La quebrá del ají” aparece después de la reflexiva “Mira niñita”, cerrando festivamente el primer lado del vinilo.



Figura 1: Carátula del LP *La ventana*, Los Jaivas (Santiago: IRT, 1972)

En este disco Los Jaivas contaron con la ayuda de varios músicos invitados, entre los que destaca el trabajo de Patricio Castillo –ex Quilapayún–, quien toca el guitarrón chileno⁸ en esta pieza. La canción es creada y grabada cuando se toma la decisión de convertir los singles “Ayer caché” y “Todos juntos” (1972) en parte de una producción mayor, por lo que el grupo comienza a crear nuevas piezas para incluir en el LP. La canción surge de un proceso colectivo, cuyo objetivo era componer una cueca en el estilo propio de la banda (Stock 2013:84), con un privilegio por la improvisación y la elección de materiales musicales folklóricos usados fuera de contexto. Si bien “La quebrá’ del ají” tiene elementos rítmicos de cueca, no comparte con esta su estructura, por lo que resulta más apropiado caracterizarla como una tonada de tipo estrófico –sin estribillo–, donde se repite seis veces una estrofa A, constituida por cuatro versos, tres octosílabos y el último alejandrino:

En la quebrá’ del ají
 Vive la gente feliz
 Las velas nunca se apagan
 Salvo cuando hay luna llena.
 Las gallinas ponen tortilla al amanecer.

Los paltos dan pantalones
 Las ranas lavan las flores
 Llueve cuando hay sopaipillas
 Las arañas tejen chalecos de un dos por tres.

En la quebrá del ají
 Los días pasan por siaca
 El sol es Padre y Señor
 Las mañanas salen al alba a caminar.

⁸ El guitarrón chileno es un cordófono “de menor tamaño que la guitarra actual, aunque de caja más profunda, y se halla provisto de cinco órdenes de cuerdas múltiples, a las cuales se agregan otras cuatro fuera del batidor, dos a cada lado (Barros y Danneman 1960: 8).

Las tardes llegan temprano
 Saltan los niños contentos
 Y como si fuera poco
 El diablo vuela juntando leña para el fogón.
 Corren los vientos sin nombre
 Y suenan las flautas solas
 Los gallos cantan en coro
 El buey toca en su panza el bombo con emoción.
 Baján las nubes de tinto
 Suben los cantos pa’l cielo
 Tiembla la tierra al compás
 Entre soles y lunas llenas se vive allí.

La estructura poética condiciona la forma musical, pues cada estrofa está constituida por la sucesión de tres frases similares en forma ascendente, rematada por una frase más larga e intrincada, en cuya nota final las voces se dividen en una nota aguda y una grave simultáneamente –la primera estrofa es excepcionalmente más larga, pues tiene un verso octosílabo agregado–. La canción tiene una duración de 4:37”, y se inicia con una flauta y una quena que tocan tres veces un motivo ascendente. El acompañamiento instrumental está constituido por guitarra, bajo eléctrico, guitarrón chileno, tormento⁹ y batería. Cabe destacar que en el folklore el guitarrón se usa para el acompañamiento del canto a lo poeta, y solo excepcionalmente para el acompañamiento de cuecas (Barros y Dannemann 1960:16), por lo que este uso se sitúa fuera de su función tradicional. La armonía ocupa los acordes mayores E y G en las tres primeras frases y C, D y E en la frase final de la primera estrofa. En la segunda estrofa la secuencia armónica final es variada por C, D, G y A. Terminada esta sección viene un interludio de flauta o quena, que realiza una melodía con estructura similar a la de la estrofa, pero con otro contorno melódico y armonía en G y A.

Primera estrofa (A)

6/8 E / G / E / G / E / G / C D / E / C D / E / G

Segunda estrofa (A’)

6/8 E / G / E / G / E / G / C D / E / C D / G / A

Luego de esto se retoma el canto con las estrofas tres y cuatro y se repite el interludio. Lo mismo se realizará con las estrofas cinco y seis, finalizando el canto y la estructura conocida en 2:22”, casi en la mitad del tiempo de la grabación. Desde este momento comienza una sección de improvisación que se extiende por casi dos minutos, iniciada con un contrapunto rítmico entre la batería y el tormento. En 2:58” aparece un solo de guitarra eléctrica acompañada por el guitarrón, con la estructura armónica de la última frase de la estrofa en forma repetitiva (C, D y E), para finalizar con un motivo al unísono que se repite tres veces, a partir de 4:27”, luego de que “Gato” Alquinta grita ¡Ahora!, para terminar en la tónica.

Es curiosa la sonoridad menor de la melodía, considerando que la armonía solo emplea acordes mayores. Esto se debe a que está construida en el modo Mi eolio, por lo tanto, no ocupa la tercera mayor de la tonalidad de Mi, la que sí aparece en la armonía, la cual se ensambla

⁹ Idiófono formado por una caja de madera con listones sueltos, que se percuten con la punta de los dedos. Se utiliza para acompañar la cueca, junto con el pandero.

cuidadosamente al discurso melódico, evitando disonancias con la escala base. Este procedimiento produce una particular sonoridad mayor-menor, constitutiva de la música blues norteamericana, en la que por otros métodos¹⁰ se logró una “superposición del modo mayor occidental con el pentafonismo menor” (Menanteau 2020: 73), pero que resulta una novedad en la música chilena de esa época. En este caso escuchamos en forma simultánea una secuencia armónica mayor, con visos de hexafonismo por su correlación de intervalos mayores consecutivos y una escala modal menor, logrando que dos materiales melódico-armónicos radicalmente distintos colaboren en la mecánica interna de la pieza. Por su parte, el uso de organología indígena y folklórica impacta también en el resultado sonoro, lo que puede ser pensado como una forma de visibilización de comunidades subalternas, pero desde un acercamiento más experimental que el realizado por la Nueva Canción Chilena. El ensamble de material instrumental diverso nos sitúa en un nuevo espacio sonoro, que moviliza en un mismo discurso tanto lo comunitario *campesindio*¹¹, como la contracultura rock de la época.

Respecto de la letra, Eduardo Parra afirma que la creación de textos era corporativa, pero que siempre él terminaba dándole el toque final –tal vez por su participación en el mundo de la poesía–, cosa que no sucedió en este caso, pues fue “Gato” Alquinta quien propuso las frases *en la quebrá’ del ají, y vive la gente feliz*. Esta descripción coincide en dos fuentes revisadas: Pinto (2007:34) y Stock (2013:84), lo que posibilita plantear que el paso de “Gato” Alquinta por la quebrada del ají de El Boco fue una influencia importante en la formulación de la propuesta temática de esta pieza. Así mismo, estos versos se podrían asociar con la temática del país feliz, presente en la poesía popular. Por su parte, la temática del mundo al revés aparece explícitamente en el cuarto verso, a través de la figura de un diablo que colabora con la comunidad en vez de ser su antagonista¹².

Ambos elementos –país feliz y mundo al revés– relacionan esta canción con la idea del País de Jauja, lo que podría ser explicado por la admiración que sentía el grupo hacia la obra de Violeta Parra (Stock 2013: 76), quien anteriormente ya había trabajado temáticas afines, como hemos visto¹³. Otro indicio que podría ayudarnos a establecer un puente Jaivas-Jauja es la estrecha relación entre Eduardo Parra y el poeta Juan Luis Martínez, con quien formó un colectivo poético en Valparaíso (Stock 2013: 29). Es posible pensar que Martínez conocía las temáticas de la poesía popular, debido al acercamiento a esta que ya había desarrollado Nicanor Parra. De hecho, la neovanguardia a la que pertenecía Martínez tomó “algunos de los procedimientos de la escritura antipoética y los llevó a un extremo” (Rioseco 2010: 856).

La comunidad Jaivas - Jauja- Benvirá

En este punto resulta pertinente precisar las prácticas culturales de Los Jaivas en el momento de creación de esta canción, y la importancia que la comunidad tuvo para ellos. La

¹⁰ El resultado de esta superposición fue que los acordes de I y IV pasaron, de ser tríadas mayores, a poseer estructura de dominante. Melódicamente, la aplicación de la tercera y la séptima bemolizadas de la escala pentatónica menor (ahora en un contexto de armonía mayor) gestó el recurso denominado *blue notes*, aplicación que (armónicamente hablando) implicó un conflicto entre la tercera mayor de la armonía con la tercera menor de la escala pentatónica menor, escala que empleaban los *bluesmen* para entonar sus melodías (Menanteau 2020: 73-74).

¹¹ Concepto que se refiere a comunidades de campesinos e indios, según el filósofo mexicano Armando Bartra (Liceaga 2013:67).

¹² Comunicación personal con Juan Pablo González.

¹³ Es importante señalar que entre 1971 y 1972 la banda participó en grabaciones de Ángel e Isabel Parra, hijos de Violeta (Farías 2014: 147).

diferencia conceptual entre comunidad y sociedad surge en el contexto intelectual europeo de principios del siglo XIX. Los pensadores románticos usaron este concepto para oponerse a la sociedad burguesa y sus procesos de modernización, esperanzados por la posibilidad de un retorno a una comunidad tradicional y “natural” supuestamente más armónica. El concepto se consolidaría con la obra del sociólogo Ferdinand Tönnies; su crítica de la sociedad capitalista – análoga a la crítica de Marx– ha sido vista como “unas veces deseo romántico por una supuesta comunidad perdida, y otras veces, no menos frecuentes, deseo por una comunidad futura, por una “comunidad” que se anuncia después y no antes de la “sociedad” (Álvaro 2010: 10). En su obra, Tönnies plantea que la “vida real”, aquella que “experimentamos” cuando formamos parte de una “totalidad orgánica”, solo puede ser vivenciada en una comunidad y no en la sociedad (Álvaro 2010: 14-15). En América Latina, el término se ha asociado a los grupos indígenas y campesinos; su gran presencia en varios países y su forma comunitaria de producción e intercambio hizo que intelectuales y políticos socialistas y anarquistas de comienzos del siglo XX vieran en ellos un potencial como sujetos históricos revolucionarios (Liceaga 2013:67). Para el filósofo Juan José Bautista, lo que distingue a estas comunidades es más bien su carácter de “alternativa a la forma de vida moderna y occidental y a las consecuencias negativas de estas sobre el ambiente y los seres humanos” (Liceaga 2013:72).

Por su parte, el historiador Carlo Ginzburg afirma que en las sociedades existen varias culturas subalternas, diferentes a la hegemónica, constituidas por diversos grupos que afirman su identidad, manteniendo su lógica específica y sus expresiones singulares (Aguirre 2004: 35). En esta línea es importante señalar la aparición de la contracultura, construida por la juventud de clase media en los intersticios de la cultura dominante (Hall 2014: 123), que se venía desarrollando ya desde mediados de los años 60 y que tiene su explosión en el mayo francés del 68. El historiador Patrick Barr-Melej utiliza este concepto para analizar el Chile de fines de los 60 y comienzos de los 70, centrándose en el movimiento hippie y el siloísmo –movimiento humanista fundado por el argentino Mario Rodríguez Cobos–, y en las prácticas juveniles controversiales, como el sexo libre, el consumo de marihuana, y la escucha de música rock (Salgado 2018).

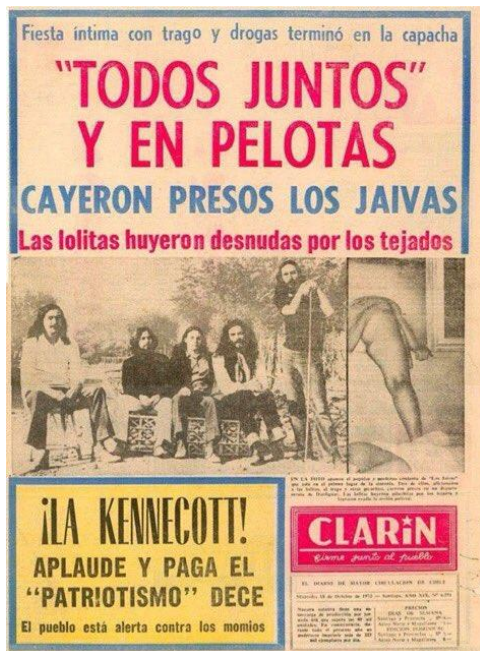


Figura 2: Portada de *El Clarín*, 18/10/1972 (Imagen reproducida por *La Tercera*, 11/10/2020).

A pesar de los logros iniciales de Los Jaivas en los tempranos 70, y su éxito con el single “Todos juntos”, los medios de comunicación mantuvieron una actitud de desconfianza hacia ellos, recelando de su aspecto hippie y su actitud contracultural, y aprovechando cualquier acontecimiento para sembrar la polémica. Esto se evidencia claramente en los titulares que hizo el diario de izquierda *El Clarín*, a propósito de la detención de Gato y Gabriel en octubre de 1972, en una redada en que la policía buscaba decomisar marihuana. Los titulares aparecidos distorsionaron los hechos y crearon una insólita fama delictual de la banda (ver figura 2).

Al respecto, el periodista Mario Gómez López, editor en esa época del diario *Puro Chile*, realiza una ácida crítica a la polarización política del momento y a la falta de prensa musical especializada, capaz de entender el fenómeno de la nueva música juvenil representado por Los Jaivas:

Creo que es un precio que pagaron Los Jaivas por culpa de la incultura (imperante en el momento), en que todo lo que valía era aquello: “El pueblo unido jamás será vencido”, en toda la cosa (del discurso) fácil [...] Y creo que al final pagaron el pato de algo que no se merecían, por la falta de atención de los que supuestamente deberían entender música¹⁴.

En este contexto hostil, en el que no son comprendidos ni por la izquierda ni la derecha, y son tratados de *pijos* por un lado y de *upelientos* por el otro, el concepto de comunidad se vuelve central en la evolución del grupo, pues se vieron obligados a crear su propio espacio, con otros jóvenes de intereses similares, como el músico brasileño Manduka y las bandas de rock Los Blops y Congregación. Eduardo Parra dice que “la comunidad representaba la fundación de un nuevo país, de otra sociedad” (Stock 2013: 87), por lo tanto, el concepto era pensado como un lugar virtual, cuyo continente estaría formado por personas y su interacción colaborativa y no por un territorio específico.

En este espíritu la banda articula, a inicios de 1973, una escena bajo el nombre “Los piratas de Benvirá”, colectivo de músicos que reunió a Los Jaivas, Illapu, Manduka, Geraldo Vandré, Antonio Smith, Matías Pizarro, entre otros (Stock 2013: 90). El nombre del grupo fue creado por Geraldo Vandré, músico brasileño exiliado, recién llegado a Chile, quien vivía con Manduka, hijo del diplomático y poeta Thiago de Mello. Es difícil precisar el significado de la palabra Benvirá, aunque hay indicios de que se relaciona con el último disco de Vandré, publicado en Francia en 1970, llamado justamente *Das Terras de Benvirá*. “En su último LP, en el exilio, lejos de Brasil y las transformaciones que atravesaba el país, Vandré reemplazó “el día por venir” de la música de protesta por un lugar que vendría, al que pretendía ir, “las Tierras de Benvirá” (Silveira 2011: 114 y 116). El investigador brasileño Adalberto Paranhos me ha indicado su opinión del concepto a través de la siguiente observación personal: “Amargado por el exilio, corroído por la insoportable nostalgia de su tierra natal, su último disco se hace eco del deseo de regresar a su amada patria, todo indicando que Benvirá es posiblemente el otro nombre de Brasil”¹⁵.

En el contexto comunitario de los Jaivas, pienso que el concepto “Los piratas de Benvirá” puede ser entendido como la unión de la dimensión contracultural y comunitaria que caracteriza a la banda en este periodo, porque alude a un sujeto marginado o automarginado –pirata–, en búsqueda de una “tierra” que vendrá –Benvirá–, donde sería posible la concreción de la comunidad real, material. Bajo una óptica tönnesiana, podríamos aventurarnos a decir que es el

¹⁴ Mario Gómez López en “Biografías - Los Jaivas”, 2003: 21:56” y 23:10”

¹⁵ Comunicación personal con Adalberto Paranhos, 29/6/2021.

deseo por una comunidad futura, una “comunidad” que se anuncia después y no antes de la “sociedad” (Álvaro 2010:10). En la práctica, el concepto significó la ampliación de la comunidad conocida como “Los Jaivas”, a un colectivo artístico más amplio y diverso.

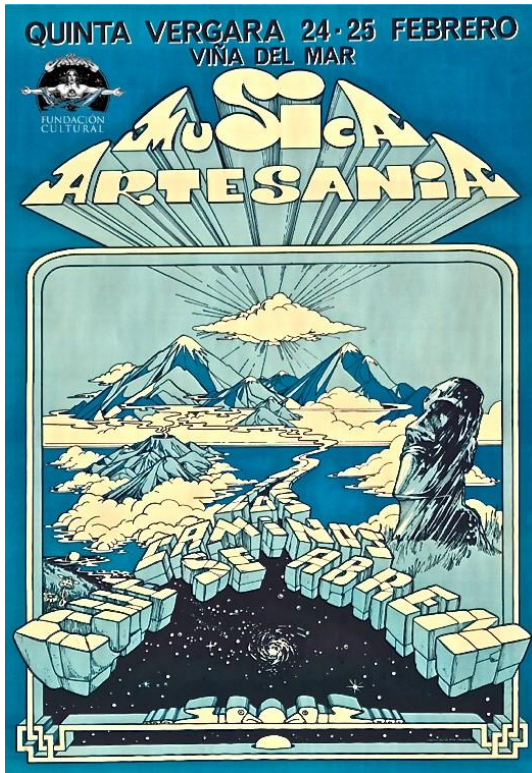


Figura 3: Afiche de festival Los Caminos que se Abren. Música, artesanía, 1973. Imagen del Facebook de Fundación Cultural Los Jaivas.

Una de las primeras acciones de *Los piratas* fue la realización del festival Los Caminos que se Abren en febrero de 1973 en el anfiteatro de la Quinta Vergara de Viña del Mar, donde participan el grupo Polen de Perú, Parafina –continuación de los Blops–, Manduka, Lucho Beltrán, y Los Jaivas, entre otros (figura 3). La siguiente acción importante será grabar un disco colectivo en el que se pudieran materializar las colaboraciones creativas que los unían: “contrataron el estudio del sello Odeón, pero fueron diluyendo sus avances creativos y el golpe militar los hundió para siempre. La mayoría de los piratas tuvieron que partir al destierro” (Stock 2013: 90). El disco fue publicado en Argentina con el nombre *Sol de Chile*, del grupo Sol (1974)¹⁶, y contiene tres de los temas que Los Piratas alcanzaron a grabar: “Aiquina”, “Oye gringo” y “Hay cielos para tu libertad” (figura 4).

¹⁶ El grupo Sol estaba formado por los ex *Piratas* Antonio Smith (ex Congregacion), Matías Pizarro (ex La Costanera), y por Enrique Luna, Miguel Ángel Taborda, Fredy Anrique y Alejandro Rivera. Matías Pizarro participó de una acción que podríamos incluir en la línea de *Los Piratas*: “En julio de 1973, el músico chileno Matías Pizarro y la socióloga brasileña Ana Clara Fabrino Baptista, formada en Filosofía en la USP, organizaron la publicación del libro de poemas de Vandré, *Cantos intermediários de Benvirá*, que permanecería inédito en Brasil” (Santos 2015: 57-163). Esta cita me fue cedida por Adalberto Paranhos.

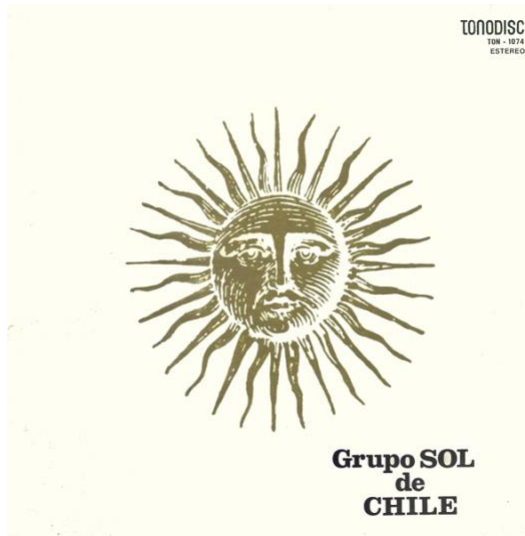


Figura 4: Grupo Sol, carátula del disco *Sol de Chile*. Argentina: Tonodisc, 1974. Imagen de Discoteca Nacional Chile.



Figura 5: Los Jaivas y Manduka, carátula del disco *Los sueños de América* (1974). España: Movieplay, 1979.

Tal vez la última acción que se podría relacionar al colectivo fue la grabación del disco de Manduka y Los Jaivas, *Los sueños de América* (1974), creado en la época en que la banda iniciaba su estadía en Argentina, y establecido en la ciudad de Zárate (figura 5). En la caratula del disco se aprecia un conjunto de íconos de la cultura ancestral indígena latinoamericana dispuestos en el cielo, y organizados en armonía con los integrantes de la banda, que están sentados en una nube, y comunicados con estos mediante un arcoíris: “Existe un juego entre lo chileno, el cóndor, lo más tropical, el ave de color, el cielo que es universal, el pórtico con reminiscencias precolombinas y el grupo con instrumentos de carácter folklórico” (Pinto 2007:39).

Esta deriva parece indicar que la comunidad imaginada que hizo suya el dicho de “La quebrada del ají”, donde la interacción humana definió “un nosotros” comunitario, específico e intersticial, transformando un lugar legendario en lugar antropológico, ha experimentado una ampliación de sus fronteras, donde la estética latinoamericana y la cosmovisión indígena van ganando mayor importancia; es el desplazamiento del ideal de Jauja al de Benvirá.

Conclusiones

El ideal comunitario de Los Jaivas está presente en todas las canciones que conforman el disco *La Ventana*, especialmente en “Marcha al interior del espíritu” y “Todos juntos”, pero es en “La quebrá’ del ají” donde se manifiesta con mayor claridad la necesidad de un espacio alternativo a la realidad de la época. Como se ha explicado, el discurso de la canción se nutre de las características de un paraíso terrenal materialista, cuya existencia solo es posible en el intersticio en el que la realidad puede ser invertida en pos de los más necesitados –carnavales, lugares de leyenda–, o por la necesidad identitaria de los grupos rechazados por la cultura hegemónica –contracultura–. Por lo tanto, lo que se evidencia es una continuidad de la temática de Jauja, en un proceso de larga duración histórica que transita desde las masas desposeídas en el mundo medieval europeo, los aventureros pobres que se lanzaron a la conquista de América, las

temáticas poéticas del Siglo de Oro español y del canto a lo poeta chileno, la obra de Violeta Parra, y la resignificación planteada por Los Jaivas.

A diferencia de trabajos posteriores de la banda, donde la alusión espacial es directa respecto de lugares geográficos reales –Machu Picchu, el monte Aconcagua–, en esta canción el discurso resignifica un lugar surgido de la tradición oral, lo que podría ser visto como reflejo de la imposibilidad que la banda experimentaba en los tempranos años 70 de vivir según sus propios términos al interior de la sociedad de la época. Esta tensión con la realidad sería el sustento para el desarrollo de la comunidad contracultural, espacio cerrado que recela del mundo creado por el proyecto de modernidad, y que anhela un lugar utópico para desarrollarse. Es importante distinguir que, si bien la agrupación se nutre en su trabajo de expresiones de las culturas subalternas campesinas e indígenas, su no pertenencia de clase a estas subculturas condiciona que su idea de comunidad se sustente más bien en el consabido rechazo romántico al proyecto de modernidad, y su esperanza en el retorno a una comunidad tradicional y “natural” supuestamente armónica, y que por lo tanto tenga su expresión social en la contracultura hippie de la época.

En términos de poiesis, el ideal comunitario de la banda se puede apreciar en el discurso sonoro de la pieza. Un primer indicio de esto es el empleo de instrumentos indígenas y folclóricos fuera de su contexto y uso tradicional, lo que evidencia una tendencia de resignificación creativa, distinta a la que estos materiales tenían asignados en sus culturas subalternas de origen, pero que en el sonido mismo remite al imaginario comunitario que las rodea. Otro elemento importante es la sonoridad mayor-menor de la canción, la que podría ser leída como una manifestación de diversidad identitaria, donde materiales armónico-melódicos radicalmente lejanos y distintos logran funcionar simultáneamente en un mismo espacio sonoro. En ambos casos lo comunitario logra que esta fricción de musicalidades (Piedade 2003) se desarrolle de forma colaborativa y orgánica, aportando al bien común que implica el desenvolvimiento del discurso sonoro de la obra, cuyo resultado deviene en una manifestación de vanguardia (González 2013).

En síntesis, el concepto “La quebrada del ají” es la narrativización de un lugar imaginado, que con el tiempo dará vida y forma a la comunidad en el espacio real. Esta idea da fundamento para pensar que lo comunitario en Los Jaivas tiene dos periodos conceptuales marcados: uno inicial, conceptualizado bajo la idea “La quebrada del ají” / Jauja, que se define como una comunidad soñada, basada en la tradición oral y la leyenda; y otro momento que podemos conceptualizar bajo la etiqueta Benvirá, y que es manifestación de la comunidad que vendrá, pero que se advierte cercana y concreta en la realidad, y que tendrá su expresión material en el periodo de Zárate.

Bibliografía

- Aliste, Erika. 2003. “La quebrada del ají está aquí”, en *El Mercurio de Valparaíso*. 176/60340.
- Álvaro, Daniel. 2010. “Los conceptos de ‘comunidad’ y ‘sociedad’ de Ferdinand Tönnies”, *Papeles del CEIC*, 1:1-24.
- Augé, Marc. 1992. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barros, Raquel, y Manuel Dannemann. 1960. “El guitarrón en el departamento de Puente Alto”, *Revista Musical Chilena*, 14/74: 7-45.
- Eco, Umberto. 2013. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Diccionario Chileno, El diccionario del pueblo*. Entrada *Aquí y en la quebrada del ají* <https://diccionariochileno.cl/term/aqui+y+en+la+quebra+del+aji>

“La quebrá’ del ají”: lugar legendario y comunidad en la obra de Los Jaivas

- Dos Santos, Jorge Fernando. 2015. *Vandré: o homem que dissenão*. San Pablo: Geração.
- Eisner, Federico. 2015. “Alturas de Machu Picchu como hecho musical” tesis de magister, Universidad de Chile.
- Farías, Martín. 2014. “Cueca Beat: diálogos entre el rock y la Nueva Canción Chilena”, en *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Eileen Karmy y Martín Farías eds. Santiago: Ceibo: 139-162.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.
- _____. 2017. *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado.
- Hall, Stuart. 2014. *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Liceaga, Gabriel. 2013. “El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión”, *Cuadernos Americanos* 145/3: 57-85.
- Menanteau, Álvaro. 2020. “¿Influencia del jazz?”, *Revista Musical Chilena* 74/233: 69-87.
- Mercier, Guy. 2009. “Hacia una teoría del lugar” en *Lecturas en teoría de la geografía*, John Williams Montoya, editor. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Parra, Violeta. 1988. *Décimas. Autobiografía en Versos*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Plath, Oreste. 1994. *Geografía del mito y la leyenda chilenos*. Santiago: Editorial Grijalbo.
- Pinto, Manuel. 2007. “Proyecto Editorial: carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca”. Carrera de Diseño gráfico, Universidad de Chile, Santiago.
- Piedade, Acácio. 2003. “Jazz brasileiro e Fricção de Musicalidades” en E. Taylor Atkins ed. *Jazz Planet*. University Press of Mississippi: 41-58.
- Riesco, Pascual. 2020. “De la teoría del lugar a la teoría del paisaje: no-lugar, distalidad y carácter”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 85/2858:1–36. <https://doi.org/10.21138/bage.2858>
- Rioseco, Marcelo. 2010. “La poética matemática de Juan Luis Martínez”, *Revista Iberoamericana*, 76/232-233: 855-874.
- Salgado, Alfonso. 2018. “Reseña de Patrick Barr-Melej, *Psychedelic Chile: Youth, Counterculture, and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*”, *Revista Nuevo Mundo MundosNuevos* <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72432>
- [sin autor] “Los Jaivas reeditan su disco ‘La Ventana’ utilizando masters originales de 1972-73”. *El Desconcierto*, 2020. <https://www.eldesconcierto.cl/libros/los-jaivas-reeditan-su-disco-la-ventana-utilizando-masters-originales-de-1972-73/>
- Stock, Freddy. 2013. *La vida mágica de Los Jaivas. Los caminos que se abren*. Santiago: Editorial Grijalbo.
- Silveira, Dalva. 2011. *Geraldo Vandré: a vida não se resume em festivais*. Belo Horizonte: Fino Traço.
- Uribe, Juan. 1967. “El tema de la tierra de Jauja en la poesía tradicional chilena”, en *Ensayo de folklore comparado*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Zúñiga, Carlos. 2015. “Todos pican en la famosísima quebrada del ají” en *La Cuarta*.

Audiovisuales

“Biografías - Los Jaivas”. 2003. Canal 13

<https://www.youtube.com/watch?v=ItGiAF3Rm5Q>

“La quebrá’ del aji’”: lugar legendario y comunidad en la obra de Los Jaivas

Fernando Mecklenburg . 2017. Documental “La persistente vida de Los Jaivas”

https://www.youtube.com/watch?v=namsHu2Vhmk&ab_channel=LOSJAIVASLOSJAIVAS