

Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta:

música, intelectuales y contracultura

JUAN PABLO GONZÁLEZ*

RESUMEN: *En este artículo propongo el concepto de vanguardia primitiva para caracterizar la práctica experimental de la primera época del grupo chileno de rock de fusión Los Jaivas (1970), de impacto en Chile a comienzos de los años setenta y en Argentina y Francia a partir de su auto-exilio de 1974. Herederos de la cultura hippie californiana, Los Jaivas encontraron en la cultura amerindia una especie de hipismo esencial, desde la cual se acercaron a dos vanguardias: la improvisación aleatoria y las grandes formas del rock progresivo. Me interesa indagar el modo de representación de lo indígena y la construcción de una vanguardia primitiva en las primeros grabaciones de Los Jaivas y sus discursos asociados.*

PALABRAS CLAVE: *Rock; Chile; Contracultura*

ABSTRACT: *I am introducing in this paper the concept of primitive avant-garde to characterize the experimental musical practice of the late sixties of the Chilean fusion rock band Los Jaivas (1970), a band well known in Chile in the early seventies and of some impact in Argentina and France after its self-exile in 1974. The band was influenced by the Californian hippy culture and a kind of New Indigenism. They found in Native American people a kind of essential hippy culture, from which they approached two kind of vanguards: free improvisation and large forms of progressive rock. In the next pages I show how I search for the mode of representation of the Amerindian and the construction of a primitive avant-garde in the improvisation sessions by Los Jaivas and in its associated discourses.*

KEYWORDS: *Rock; Chile; Counterculture*

El concepto de *vanguardia primitiva* surge a partir de la noción de *modernidades primitivas*, propuesta por Florencia Garramuño (2007) para referirse al proceso de aceptación, integración y promoción del tango y el samba por el Estado-Nación en las décadas de 1920 y 1930 en Argentina y Brasil respectivamente.

* **Juan Pablo González.** Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, es Director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado y Profesor Titular del Instituto de Historia de la P. Universidad Católica de Chile. Estudia la música popular y de concierto del siglo XX en Chile y sus esferas de influencia. Su más reciente libro es *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes* (2013). E-mail: jgonzaro@uc.cl

Sin embargo, la idea de *vanguardia primitiva* a la que me refiero en este artículo, no se relaciona con la legitimación social que adquirieron las *modernidades primitivas* del tango y el samba en manos del Estado Nación. Es más bien la marginalidad de esa vanguardia, tanto de la cultura de masas como de la academia, la que la legitima ética y estéticamente al observarla desde hoy.¹

Con el aumento del diálogo entre las artes y la renovación del lenguaje a partir de la incorporación al quehacer artístico del cotidiano urbano de la época industrial, vanguardia y cultura de masas se daban la mano en la década del sesenta, la década la juventud. Si bien existieron otros fértiles encuentros entre arte y cultura popular industrializada en el siglo XX, como los producidos en la *belle époque* parisina, el Cabaret Voltaire o el dadaísmo, es a partir de la década de 1960 que se abre un camino que alcanza cierta masividad y se prolonga hasta el día de hoy.

Resulta evidente que el impulso vanguardista del arte de los años cincuenta y sesenta había llegado a la cultura popular de la época, tal como sucedía con la irreverencia de la Tropicalia, el experimentalismo del free jazz o la renovación del lenguaje impuesta por el rock progresivo. Este impulso instalaba la necesidad de tener una *experiencia*, de entrar en un *estado* con el hecho artístico. *Are You Experienced?* preguntaba The Jimmy Hendrix Experience en su álbum debut de 1967.²

Las *modernidades primitivas* se articularon en torno a la necesidad de construcción de una identidad nacional moderna basada en un pasado local, que comenzaba a ser reivindicada en los años treinta luego de haber sido rechazado por las elites culturales y gobernantes. Las *vanguardias primitivas*, en cambio, surgieron de la necesidad de construcción de una identidad colectiva –casi tribal– basada en un presente abierto a múltiples experiencias. En esta construcción, la experimentación propia la vanguardia se daba la mano con la invocación de un pasado remoto, que se hacía presente mediante una performance que involucraba tanto a los músicos como al público.

¹ Este artículo surge del proyecto “Casos de contrafusión y (sin)sentido en la música popular de vanguardia de Chile y Brasil en las décadas de 1970 y 1980” de la Vicerrectoría Académica de la Universidad Alberto Hurtado, SJ, Chile. Una versión preliminar fue presentada como ponencia en el XIX Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, *Musics, Cultures, Identities* Roma, 1 al 7 de Julio de 2012.

² Para un breve estudio sobre los manifiestos de movimientos de vanguardia en música ver FORTUÑO, 2010.

Ese pasado fue actualizado en un nuevo indigenismo, distinto al del muralismo mexicano y su denuncia social; al de la música nacionalista de concierto y su *rescate del indio*, y al del *boom* literario latinoamericano y su realismo mágico.³ A fines de los años sesenta, en cambio, el pasado precolombino quería ser transformado en experiencia del presente; una experiencia que era ritualizada a través de la música, la performance y el consumo de alucinógenos, como lo hacían Los Jaivas.⁴

Música y vanguardia

Los Jaivas se habían formado en Valparaíso en 1963 como un grupo juvenil de música bailable llamado Los High Bass que tocaba bossa-nova, chachachá, foxtrot y bolero. Sin embargo, el vínculo con estudiantes universitarios que a partir de 1967 iniciaban el proceso de Reforma Universitaria en Chile, acercó a Los High Bass a un campo intelectual, artístico y de ruptura, que influyó poderosamente en la opción de vanguardia que tomarían a partir del año siguiente. Otros tres hechos habrían motivado también ese cambio: su contacto con el rock progresivo a través de los primeros discos de Jimmy Hendrix y del *Álbum Blanco* de Los Beatles; el uso de alucinógenos y un viaje *iniciático* que realizó Gato Alquinta, el guitarrista de la banda, por América del Sur.⁵



Figura 1. Los High Bass tocando en una fiesta en Valparaíso, ca. 1965.

³ Más sobre indigenismo en ABELLÁN, 2009.

⁴ Ver improvisación de Los Jaivas en Canal de Televisión de la Universidad Católica de Valparaíso, 1971: http://www.youtube.com/watch?v=18A_BPL31e4&feature=related [6/2012]

⁵ Ver <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=199> [6/2012]

El uso experimental de collage sonoros en grabaciones como “Revolution 9” del *Álbum Blanco*, o el uso de ruido en la música de Hendrix, constituían modelos de difícil acceso para un músico chileno de la época, debido al alto impuesto que debían pagar los discos importados en Chile. Sin embargo, Los High Bass podían conseguir esos discos de contrabando en el puerto de Valparaíso o de manos de algún viajero. El uso de alucinógenos también los llevó a explorar nuevas sonoridades y estructuras distendidas a partir de su experiencia con las dilataciones del tiempo y las alteraciones de la percepción. Sin embargo, fue su contacto con estudiantes y artistas jóvenes que adquirirían protagonismo y liderazgo a mediados de los años sesenta, lo que llevó a Los High Bass a dejar atrás la música de baile y abrirse al campo de la improvisación experimental, transformándose en Los Jaivas.

...una vez nos invitaron a tocar en la Universidad Católica de Valparaíso a un acto por la Reforma [universitaria] –señala el pianista de Los Jaivas Claudio Parra-. Nos subimos al escenario y vimos un ambiente totalmente distinto al que estábamos acostumbrados a tocar. Era una fiesta, pero diferente, bien volada, con decorados preciosos, unas máscaras increíbles. Todo muy fantástico, renovador, con profundo sentido artístico y eso nos tocó... no hicimos nada más que improvisaciones... un verdadero happening. (en GUTIÉRREZ, 1993, p. 7).

Esto ocurría en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, donde estudiaban dos de los integrantes de Los High Bass. Dicha Escuela había sido fundada en 1952 por un grupo de arquitectos, artistas y poetas, poniéndola a la vanguardia del diseño arquitectónico en Chile. Fue en esa Escuela donde comenzó el proceso de Reforma Universitaria, como un acto poético más que político, que luego se propagaría al resto de las universidades chilenas.

Desde 1964 la Escuela de Arquitectura había desarrollado el concepto de *Amereida*, una visión poética del origen y destino de América, que llevaba a los profesores de la Escuela a organizar travesías poéticas y arquitectónicas por América del Sur. Algo similar al viaje de Gato Alquinta por América en 1969, aunque dentro del espíritu hippie de la época.

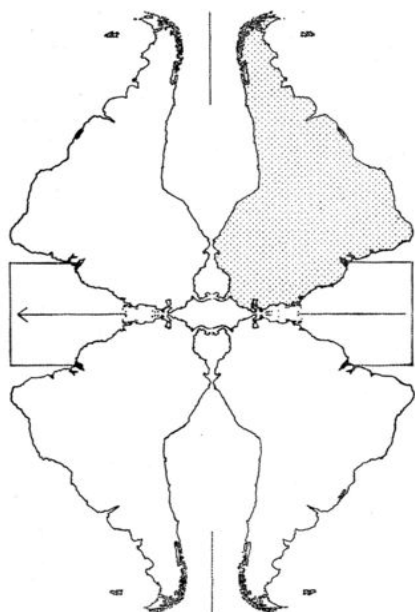


Figura 2. Diseño de América desarrollado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

La experimentación y la vanguardia en música estaba circunscrita a laboratorios de música electrónica y a compositores de Conservatorio, lejanos del mundo de la música popular juvenil de los años sesenta. Sin embargo estas corrientes alcanzaban cierta repercusión social debido al clima general de cambio e innovación imperante en la época. Revistas juveniles chilenas como *El Musiquero*, por ejemplo, publicaban a fines de los años sesenta artículos sobre música aleatoria, música y computador, y presentaban a Los Jaivas como un conjunto de una *nueva* visión musical.⁶

En todo caso, el interés de los músicos populares por la experimentación y la renovación del lenguaje sólo podía desarrollarse a partir de su contacto con jóvenes de otros campos artísticos, fuera del ámbito del Conservatorio donde la música popular no tenía cabida. Este fenómeno es abordado por Simon Frith y Howard Horne en su libro *Art into Pop* (1987) en el caso de jóvenes músicos británicos de fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, como John Lennon, Keith Richards, Jimmy Page, Fredy Mercury, Eric Clapton y Syd Barret, entre otros, que asistían a las Escuela de Arte británicas. Estas escuelas, donde no se

⁶ Ver "Música chilena y pelotas de ping pong", *El Musiquero*, 5/84, 4/1969: 68-69; "El computador virtuoso", *El Musiquero*, 10/196, 7/1973: 56-57; "Los Jaivas. Nueva visión musical", *El Musiquero* 9/168, 6/1972: 48-49.

impartía música, sino que diseño, orfebrería, fotografía, audiovisual o teatro, ⁷ le permitió a jóvenes como estos la posibilidad de agregar estilo, imagen, autoconciencia y *actitud* a la música afroamericana que venían escuchando y tocando desde comienzos de los años cincuenta (ver FRITH; HORNE, 1987, p. 1, 73).

La relación de músicos populares con el mundo del arte, contribuía a romper la dicotomía alto/bajo característica de la cultura burguesa, en el mismo momento que comenzaba también el interés de la academia por el estudio de la cultura popular urbana contemporánea. Esto se producía en el marco de la crítica al énfasis académico en la alta cultura, así como por la necesidad de comprender el cambiante mundo del mercado, la televisión y la publicidad. Este interés se materializó con el nacimiento de los estudios culturales bajo el amparo de la Universidad de Birmingham.

En su acercamiento al mundo del arte, Los Jaivas también tomaron contacto con las experiencias teatrales y cinematográficas de improvisación de comienzos de los años setenta en Santiago, como las realizadas por Oscar Castro en el Teatro Aleph y por el director de cine Raúl Ruiz (ver STOCK, 2002, p. 79). Además participaban en las fiestas *happening* de la época, que buscaban producir eventos artísticos más que obras, con la participación espontánea del público. La *experiencia* era lo importante.

Trasladando a la música la improvisación teatral y la participación del público del *happening*, Los Jaivas comenzaron a practicar una improvisación constante en los ensayos, en el estudio y sobre el escenario, donde el público podía llevar sus propios instrumentos y subirse a tocar con ellos (ver GUTIÉRREZ, 1993, p. 7). “Se producían unos ambiente mágicos –recuerda Gato Alquinta–. Tocábamos, pero al mismo tiempo éramos público” (PONCE, 2008, p. 157). Por su parte, Eduardo Parra afirma que para ellos se trataba de rituales, no de conciertos, “un acto de comunicación con el cosmos”, señala, incitando al público a que hiciera lo mismo (PINTO, 2007).

⁷ Ver aviso del Royal College of Arts de Londres buscando profesores en estas áreas, en FRITH; HORNE, 1987, p. 45.

El contacto más directo que tenía la banda con el mundo del arte era a través de su letrista, Eduardo Parra, un poeta que participaba de la escena contracultural de Viña del Mar y Valparaíso de fines de los años sesenta. En 1968 Parra había publicado el poemario *Puerta giratoria*, donde desarrolla su idea de poesía *objetiva*, que buscaba desplazar al sujeto lírico para que el objeto hablara directamente, como un signo a descifrar. “El sujeto hablante se hacía más científico – afirma Parra–. El discurso se hacía más teórico que musical”.⁸ Eduardo Parra, un autor de “textos poéticos donde la deestructuración del lenguaje alcanzaba niveles paranoico-metafísicos no conocidos antes en la poesía chilena” (Fernando Rodríguez en CAMERON, 2005), resultaba fundamental para los rumbos que estaba tomando la música de Los Jaivas a fines de los años sesenta.

Improvisación constante

Desde 1969 los futuros Jaivas contaban con instrumentos, micrófonos y equipos de amplificación profesionales, marca Yamaha, lo que era difícil de conseguir para un grupo de rock chileno de los años sesenta, debido a la alta tasa de impuestos de importación que estos equipos debían pagar. Mediante sus contactos con agentes navieros de Valparaíso, Los High Bass habían logrado importar un set completo de instrumentos y amplificadores Yamaha, a los que se sumaba el piano Stenway que Claudio Parra tenía en la casa de sus tías en el balneario de Viña del Mar, colindante con Valparaíso. Allí realizaban sesiones de improvisación que podían durar días enteros. Consecuentemente, empezaron a incluir improvisaciones durante sus presentaciones como grupo de baile, presentándolas bajo el nombre de “Tema para una destrucción”, que terminaba con una gran explosión.

1969 fue un año que pasó deformado por la vida de Los High Bass –señala Freddy Stock–. Meses de encerrarse en el living de la casa de [la calle] Viana, tapizando las paredes con colchones para que las tías no se volvieran locas. Como ermitaños escondidos en una madriguera, salían solo para comunicarle al mundo sus descubrimientos, para compartir con quien quisiera este extraño fenómeno que sacudía sus vidas. (STOCK, 2002, p.63).

⁸ *Punto Final* N° 547, 4/ 7/ 2003.

La práctica de improvisación de Los High Bass se basaba en la exploración de rítmicas, timbres y atmósferas sonoras, incorporando ruidos y sonidos saturados a su paleta musical. Para ello, utilizaban los *acoples* de guitarra tipo Jimmy Hendrix, producidos por la retroalimentación de frecuencias entre el micrófono o cápsula de la guitarra y la señal de la propia guitarra que emite el parlante. Simultáneamente, usaban un piano *preparado* a lo John Cage, insertando tachuelas o chinchas en el encordado, de modo de conseguir un sonido metálico y vibrante.

También hacían girar discos al revés; tocaban el órgano electrónico en base a *clusters* y utilizaban un arco de contrabajo para tocar el bajo eléctrico. Por su parte, el baterista de la banda, Gabriel Parra, ampliaba considerablemente su batería con mayor cantidad de timbales y platillos y aplicaba al rock los ritmos en 6/8 más 3/4 propios de la música Sudamericana, en un gesto de *primitivismo de vanguardia* que surgía de la práctica de improvisación del grupo. Eduardo Parra, circulaba libremente por el escenario tocando sonajeros, flautas y tambores amerindios y afrocubanos. Todos vestidos con túnicas y ropas artesanales, con pelos largos y frondosas barbas, cual oficiantes del ritual indigenista que desarrollaban en sus improvisaciones.⁹



Figura 3. Los Jaivas tocando tarkas y tambores ca. 1970

La cultura indígena dejaba de ser un referente del pasado rescatado por el arte, la música o la literatura moderna, y empezaba a ser una experiencia del presente lograda mediante una improvisación libre de sonoridades no tonales que

⁹ Escuchar Los Jaivas en “Neruda”, Parte 1 <http://www.youtube.com/watch?v=iuBvE0JM-W4> [6/2012]

mezclaban instrumentos indígenas con instrumentos de rock (ver GUTIÉRREZ, 1993, p. 7). 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.

A lo largo de la historia de la música clásica y popular han habido varios casos de renovación del lenguaje debido a la *traducción* de un instrumento a otro: del canto al violín, del violín al piano, del piano a la guitarra, de la guitarra al charango, por dar algunos ejemplos. En el caso de Los Jaivas, fue la *traducción* en la guitarra eléctrica de las frases pentáfonas de las quenás y de los paralelismos de cuartas y quintas de las tarkas. “Nunca hice un riff de rock”, afirma Gato Alquinta, que tocaba la guitarra imaginando un aerófono andino. “Yo quería tocar con mi guitarra una música precolombina”, apelando a una “memoria genética indígena” del chileno, mantiene (STOCK, 2002, p. 76). Algo similar se observa con los paralelismos de quintas y cuartas y la pentafonía en el piano de Claudio Parra.

La sonoridad descubierta en su etapa de improvisación fue sistematizada más tarde en canciones estructuradas, iniciando su amplia carrera discográfica que se prolonga hasta la actualidad. En sus canciones, es habitual encontrar introducciones que apelan a esa etapa de experimentación o pequeños interludios y finales donde desplieguen sus improvisaciones rítmicas.¹⁰

En el Primer Encuentro Internacional de Música de Vanguardia celebrado en Viña del Mar en enero de 1970, Los Jaivas estaban en su etapa más radicalizada de improvisación, sintiéndose *dueños* de la vanguardia frente a otros grupos chilenos que más bien hacían covers de rock progresivo anglosajón, como Aguaturbia o Los Escombros. Al cierre de ese encuentro, Los Jaivas se apoderaron del escenario y no dejaron tocar a los demás grupos, los que al cabo de unas horas comenzaron a llevarse sus equipos, que eran compartidos por todas las bandas. El público empezó a gritar, molesto por la larga improvisación que hacían Los Jaivas, que parecía ruidosa y caótica. Gato Alquinta, molesto por el rechazo del público, enfrentó a la audiencia gritando:

¹⁰ Escuchar, por ejemplo, final de “Todos juntos” o comienzo de “Los caminos que se abren” de Los Jaivas.

No venían a un festival de Vanguardia? ¿Música de vanguardia querían? ¿No pagaron diez *lucas* por escuchar música de vanguardia? ¿Qué es lo que querían los mierdas, ah? ¡Música de vanguardia tocamos, por la *chucha!* ¡Tocamos música de vanguardia y qué!.¹¹

Algo similar había sucedido dos años antes con Caetano Veloso durante la sesión final del III Festival Internacional de la Canción de Rede Globo en 1968, realizado en el teatro de la PUC en San Pablo. Caetano, al igual que Los Jaivas, estaba experimentando los cruces entre vanguardia y cultura popular y las audiencias no siempre se interesaban en esas innovaciones. Caetano Veloso experimentaba con los cruces desarrollados por la Tropicalia que se expresaban en el LP *Tropicalia ou Panis et Circensis* grabado junto a Gilberto Gil ese mismo año. Durante su participación en el festival, el público empezó a gritar contra su canción “É Proibido Proibir”, que posee una introducción, un interludio y un final con improvisación aleatoria, tonalidad libre y un timbre vocal e instrumental ecléctico. Caetano molesto, al igual que Gato Alquinta, enfrentó al público que rechazaba la canción diciendo:

¿Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada [...] ¡Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender. ¿Mas que juventude é essa? ¿Que juventude é essa?¹²

Los ejemplos de Caetano Veloso y de Los Jaivas manifiestan el impulso de los artistas de vanguardia de enfrentar e impactar a la audiencia, proclamándose como portadores de una verdad absoluta ante un público *ignorante* y *retrasado* que no alcanza a *comprender* ni *apreciar* el arte contemporáneo. De este modo, la vanguardia se proclama a sí misma como tal y puede hacerlo de manera violenta, aunque se vista de indigenismo hippie en los años sesenta.

Hippies y alucinógenos

El hipismo, con su mezcla de sexo, drogas y rock, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina. La sociedad chilena es especialmente clasista, un

¹¹ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=EfdNoGBALPU> [5/2012]

¹² Ver <http://www.youtube.com/watch?v=mCM2MvnMt3c> [5/2012]

problema que ha tardado mucho tiempo en situarse en la agenda política y educacional de la nación. Si bien en Chile el hipismo imperaba entre sectores medios y medios-altos, mas conectados con la música y la cultura juvenil norteamericana, también alcanzaba a sectores obreros y tenía una considerable cobertura de prensa, lo que le otorgaba relevancia para la opinión pública.

Como Barr-Melej señala (2009, p. 308), el concepto de revolución generacional no de clase es lo que condujo la acción del hipismo: posición antihegemónica, deseo de liberación, formas de colectivismo y desafío directo al sistema de los mayores. De este modo, el hipismo era percibido como un movimiento social de vanguardia, formado por una nueva generación de “salvadores del mundo”, afirma Shapiro (2006, p. 164). En el caso de Chile, además de ser una alternativa contracultural, el hipismo contribuía a romper con las barreras de clase imperantes.

El hipismo era además un movimiento internacional, que abogaba por el fin de todo tipo de fronteras. De este modo, la llegada al país de algún hippie norteamericano, como David Fass o Country Joe McDonald, reafirmaba el impulso hippie local. “David Fass era mucho mayor que nosotros –recuerda Gato Alquinta-. Había vivido el proceso de los beatniks, así que venía de vuelta cuando empezó el movimiento hippie, era una especie de vagabundo del mundo.”¹³ La atracción que despertaba Fass entre los hippies chilenos surgía también de su colección de vinilos y su buen desempeño con la armónica de blues, que Los Jaivas integraron a su práctica de improvisación. “Además estaba su experiencia con las sustancias alucinógenas – señala Alquinta-, la cultura de masas, los movimientos beat. Él nos mostró ese mundo” (ver PLANET, 2007, p. 128; y STOCK, 2002, p. 55). Fass participó con su armónica en varias sesiones de improvisación con Los Jaivas, permitiendo estructurar desde el blues la improvisación libre de la banda.¹⁴

Por su parte, Country Joe McDonald llegó a Chile en octubre de 1970, donde acababa de ser conocido por su aparición junto a su banda The Fish en la película del festival de *Woodstock*, estrenada en Santiago dos meses antes. Chile

¹³ Ver a Los Jaivas con David Fass en Viña del Mar en 1970 <http://www.youtube.com/watch?v=-ZT5ZrWOBOU&feature=related> [6/2012]

¹⁴ Escuchar “Canción del gancho” en <http://www.youtube.com/watch?v=6HSrwQ1HD30> [5/2012]

despertaba interés internacional al comienzo del gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973), y Country Joe venía a participar como productor musical y músico del documental chileno-norteamericano *Qué hacer*, sobre los cambios políticos que se avecinaban en el país. Los Jaivas grabaron una improvisación en percusión para la secuencia de un rapto político de la película. Con este trabajo, establecieron vínculos con Country Joe, quien al año siguiente fue el productor de su primer disco, *El volantín* (1971), como veremos más adelante.¹⁵

El uso de alucinógenos entre los jóvenes chilenos de los años sesenta coincidía con una revalorización del mundo comunitario y mágico del nativo americano. El *estado* de trance que lograba el Shaman en las culturas amerindias tocando, cantando, bailando y consumiendo sustancias alucinógenas, era buscado de la misma manera por estos jóvenes, acercándose a la idea de *experiencia* que promovía el arte de vanguardia. Si bien también consumían hongos y LSD, la marihuana resultaba más a mano y era más social, integrando mejor al grupo, mientras que los otros alucinógenos enfatizaban la experiencia individual.

Esta “droga de trabajo”, como ha sido definida, “mantiene a los músicos despiertos, impulsa su confianza, crea euforia y da rienda suelta a la creatividad oculta”. Su uso se ha justificado como una ayuda creativa y por su capacidad para eliminar las inhibiciones y mejorar la interpretación colectiva (BUCKLEY; SHEPHERD, 2003, p. 211). La marihuana “fue la droga de la relajación, la introspección, las declaraciones políticas y el espíritu comunitario”, señala Shapiro, con una larga presencia en el mundo de la música popular (2006, p. 120).

No teníamos barreras o fronteras para buscar caminos musicales –afirma Claudio Parra–. La marihuana fue usada como un catalizador y nos ayudó a abrir el espíritu y la sensibilidad. Sentíamos que la marihuana nos sintonizaba con lo que estábamos haciendo (en STOCK 2002, p. 64).

En 1970, la Policía de Investigaciones de Chile realizó un estudio del perfil de los consumidores chilenos de marihuana, llegando a la conclusión que gran parte de ellos la consumía de manera regular. Casi la mitad de los consumidores habían sido inducidos por marineros en Valparaíso o por hippies extranjeros en las llamadas “carpas hippies”, continúa el informe policial, que agrupaban a jóvenes errantes

¹⁵ *Ritmo*, 267, [13/10/1970], p. 79; y EHERMAN, 1970.

provenientes de Estados Unidos, Europa o América del Sur (FERNÁNDEZ, 2011, p. 163-164). La norma era el consumo grupal en el marco de celebraciones. La mayoría obtenía la yerba de amigos que se la regalaban o la iban a buscar a las grandes plantaciones industriales de las ciudades de San Felipe y de Los Andes, evidenciándose un papel secundario del tráfico, concluye Fernández (2011, p. 164).

En efecto, las plantaciones de cáñamo de uso industrial en las cercanías de Santiago y Valparaíso, permitían la llegada de marihuana con facilidad a centros nocturnos y lugares vinculados con la nueva contracultura. Estos eran la Casa de la Luna Azul, la galería comercial Drugstore, el Parque Forestal y el Cerro Santa Lucía. La Casa de la Luna Azul era un café y librería de segunda mano fundada por el poeta y artista visual chileno Ludwig Zeller (1927). Allí se hacía música, se ofrecían talleres literarios, recitales de poesía, se exhibían pinturas y collages, se daban conferencias y se realizaban *Happenings* (ver ORTEGA, 2009). Además, a mediados de 1968, psiquiatras de la Universidad de Chile experimentaban con artistas como el propio Zeller, haciéndolos pintar bajo la influencia del LSD y luego realizando exposiciones con sus obras (ver PLANET, 2007, p. 159).

Esto es lo que venían haciendo desde comienzos de los años sesenta los científicos Timothy Leary y Richard Alpert en la Universidad de Harvard, con poetas como Allen Ginsberg. Leary y Alpert experimentaban con la creación artística bajo la influencia de hongos y LSD, razón por la que serán despedidos de Harvard. A partir de esos experimentos, el LSD habría llegado a músicos de jazz como Dizzy Gillespie y John Coltrane, afirma Shapiro (SHAPIRO, 2006, p. 154).

Sin embargo, será en la Fundación Catalia, creada en 1964 por Timothy Leary en Millbrook, al norte del Estado de Nueva York y el Centro Psiquedélico Mundial de King's Road en Gran Bretaña, donde el LSD llegue al mundo del rock y el arte en general. Mientras que la Fundación Catalia se convertía en el lugar de reunión de la bohemia neoyorkina, el Centro Psiquedélico Mundial atraerá al círculo de moda de Londres de mediados de los sesenta, que incluía a Donovan, Los Rolling Stones, Paul McCartney y Eric Clapton, entre otros, como señala Shapiro (2006, p. 156). En Santiago, Los Jaivas empezaron a consumir LSD por invitación de uno de

sus seguidores, quien los encontró casualmente en la calle y les puso una dosis en su boca. Empezaron a usarlo en ensayos, recitales y grabaciones.

Como Buckley y Shepherd señalan (2003, p. 211), los músicos que consumían LSD buscaban reproducir con su música y performance la perturbación sensorial y el sentido de conexión y conocimiento especial del universo que sentían con el LSD. Para ello, utilizaban “estructuras ensoñadoras en sus canciones, letras surrealistas y una iconografía visual desorientadora” (BUCKLEY; SHEPHERD, 2003, p. 211). Este tipo de influencias se pueden apreciar en canciones como “White Rabbit” y “Somebody to Love” de Jefferson Airplane, y en algunos de los trabajos de Pink Floyd. Sin embargo, quienes avanzaron más lejos en el desarrollo de una performance psicodélica fueron Grateful Dead, que ofrecían conciertos de hasta cinco horas de duración, en un permanente devenir de música, que Shapiro cataloga como “insoponible”, a menos que uno se encuentre en un estado de conciencia similar al de ellos (2006, p. 166-167).

Algo parecido sucedía con Los Jaivas, quienes grabaron *El volantín* (1971), bajo la influencia del LSD. Country Joe, el productor del disco, ya tenía experiencia grabando música psicodélica en California. En 1967 había editado su álbum debut junto a The Fish para el sello Vanguard, *Electric Music for the Mind and Body*, considerado uno de los primeros álbumes psicodélicos grabados en San Francisco.¹⁶ *El volantín* (1971) fue el primer disco de este tipo grabado en Chile, en pleno gobierno socialista de la Unidad Popular. Después de una corta introducción de piano en 3/4, la primera pista “Cacho”, revela una evidente atmósfera psicodélica de *vanguardia primitiva*, donde la libre improvisación vocal es sostenida por una base rítmica de rasgos indígenas a la que se suman sonidos de trompetas precolombinas.¹⁷

En mayo de 1970, Los Jaivas habían dado un recital en el Teatro la Reforma del Conservatorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, también bajo la influencia de alucinógenos, que produjo un gran escándalo entre las autoridades del Conservatorio.

¹⁶ Ver reseña de Bruce Eder en <http://www.allmusic.com/album/electric-music-for-the-mind-and-body-mw0000193777> [7/2012]

¹⁷ Escuchar “Cacho” en <http://www.youtube.com/watch?v=487OZuzSNK4> [6/2012]

Las hordas de fanáticos se extralimitaron empujadas por un ambiente de lujuria total ... la música de Los Jaivas apenas podía penetrar la cortina de humo de marihuana que tenía convertida la sala en un sauna alucinógeno... La marihuana lo deformaba todo y los muchachos felices de alimentar la algarabía con uno de sus recitales más sólidos e inspirados. (STOCK, 2002, p. 77).

Como señala Fernández (2011, p. 171) a comienzos de los años setenta, se producía un fenómeno de hipervisibilización de la marihuana y su consumo en Chile. Impulsadas por el sensacionalismo de los medios de comunicación, cada vez más personas se sentían atraídas por la sustancia, buscando la experiencia, “requiriendo saber ‘algo’ sobre ella con el fin de hacerse parte de un fenómeno que aun en su ambigüedad podía reportar algún grado de integración o prestigio” (ibídem).

Continuando con los eventos hippies de “sexo, drogas y rock”, en octubre de 1970 Los Jaivas participaron del Festival de Piedra Roja, llamado “el Woodstock chileno”, que convocó a miles de hippies locales en tres días de música al aire libre. Como señala Barr-Melej (2009, p. 305-306), muchos de los temas históricamente asociados con la contracultura y el hipismo chileno hicieron su entrada en el debate público a partir del Festival de Piedra Roja, como el uso del pelo largo, el consumo de marihuana y la liberación sexual.



Figura 4. Los Jaivas grabando una escena de la película *Palomita Blanca* (Santiago, 1973), de Raúl Ruiz, que reproduce el Festival de Piedra Roja.

A partir de esa “erupción psicodélica”, como fue llamado el Festival de Piedra Roja por la prensa, la Cámara de Diputados solicitó investigar el consumo de

narcóticos entre los jóvenes chilenos, intensificar el control aduanero al ingreso de sustancias ilícitas al país, instaurar campañas contra las drogas en la enseñanza secundaria e incluso cortarle el pelo a los jóvenes detenidos por consumo. Varias de estas medidas fueron implementadas durante el gobierno de Salvador Allende, a pesar de las claras conexiones que podía tener la juventud de izquierda con la contracultura. Estos jóvenes también usaban pelo largo y barba, criticaban a la sociedad burguesa, se oponían a la guerra de Viet-Nam y hacía suya la consigna de la paz (ver BARR-MELEJ, 2009, p. 320-322).

“Parecen hippies, pero no lo son: hacen música polémica” titulaba el diario chileno de izquierda *El Clarín* (26/10/1971) un artículo sobre Los Jaivas, demostrando los intentos de la propia izquierda por cooptar políticamente la contracultura. Sin duda que Víctor Jara, militante comunista, fue quien más puentes tendió entre las juventudes de izquierda y la contracultura chilena. De hecho, Los Jaivas participaron en un festival organizado por Víctor Jara en Santiago, quien manifestaba su aprecio por la banda por lo que consideraba “un proceso musical creativo y auténticamente revolucionario”, como señala Stock (2002, p. 74).¹⁸

A pesar de los intentos por integrarlos al proyecto revolucionario del nuevo gobierno de la Unidad Popular, los hippies chilenos siguieron cuestionando las pautas culturales y sociales de la generación en el poder, haciendo de la contracultura un factor político manifiesto y del primitivismo de vanguardia una forma no sólo de construir una nueva realidad sino que de experimentarla aquí y ahora.

Palabras finales

La evidente estetización del campo de la música popular en los años sesenta fue producto de una juventud empoderada que establecía lazos intrageneracionales, que involucraban a artistas de distintas disciplinas. Esta fue una revolución generacional que vinculó jóvenes con jóvenes, y entre ellos, músicos populares con diseñadores, poetas, actores, arquitectos, fotógrafos y pintores. A

¹⁸ Más sobre los vínculos musicales de la izquierda y la contracultura en Chile en SALAS, 2003.

partir de ese contacto se produjeron los cambios en la escena de la música popular y juvenil de los años sesenta en general, naciendo una música popular auto-conciente y crítica, por consiguiente, cercana a los problemas del arte (ver FRITH; HORNE, 1987).

Las tendencias de vanguardia de la época enfatizaban la *experiencia* como el fin último del arte, y el derribo de la cuarta pared –usando un concepto teatral–, cuestionando la división entre performer y audiencia. Todo esto fue absorbido por la contracultura musical de los años sesenta en Chile, estableciendo una relación entre evento comunitario con ritual indígena y de *experiencia* con trance chamánico. Es así como el mundo indígena americano ingresaba a la contracultura de la época, dejando de ser un referente lejano a rescatar, reivindicar o representar. Este nuevo indigenismo, era practicado, vivido y construido desde la experiencia. Al mismo tiempo, era actualizado mediante su contacto con la vanguardia.

Músicos, artistas y hippies, vieron incrementados sus espacios de libertad bajo el gobierno socialista y democrático de Salvador Allende, participando del cuestionamiento de lo establecido sin sentirse llamados a proponer nada a cambio. Había que olvidar todo lo aprendido, como dice Mario Mutis, bajista de Los Jaivas, para poder encontrar algo nuevo. Olvidar escalas, modos de tocar, forma de sonar y manejar del sonido.¹⁹ Luego de este necesario período de amnesia contra-cultural, Los Jaivas empezaron a recordar, a vincular pasado con presente. De este modo encontraron su propuesta musical más duradera.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis. *La idea de América: origen y evolución*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

BARR-MELEJ, Patrick. Hipismo a la chilena: juventud y heterodoxia cultural en un contexto transnacional (1970-1973). In: PURCELL, Fernando (ed.); RIQUELME, Alfredo (ed.). *Ampliando miradas: Chile y su historia en un tiempo global*. Santiago: Ril Editores, 2009.

BUCKLEY, David; SHEPHERD, John. Drugs and Addiction. In: *CONTINUUM Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume I Media, Industry and Society*. Shepherd, J. et al editores. Londres: Continuum, 2003.

¹⁹ Mario Mutis en <http://www.youtube.com/watch?v=-Wn2mEOVR4> [6/2012]

CAMERON, Juan. A propósito de Eduardo Parra y un libro reciente. El espíritu de la pata de palo. *Liberación*, 13 mayo 2005. Disponible en: <<http://www.liberacion.press.se/anteriores/anteriores2/050513/notas/cameron.htm>>. Consultado el: 02 jun. 2012.

EHERMAN, J. Country Joe. Canciones y anarquía, *Ercilla* 36(1843), p. 72-73, 1970.

FERNÁNDEZ, Marcos. *Drogas en Chile (1900-1970): mercado, consumo, representación*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.

FORTUÑO, Sérgio. El sentido manifiesto de la música. *La Panera*: periódico mensual de arte y cultura, n. 11, p. 20-22, nov. 2010.

FRITH, Simon; HORNE, Howard. *Art into Pop*. Londres: Methuen and Co., 1987.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GUTIÉRREZ, L. Historia de Los Jaivas. *Rock Clásico*, n. 20, p. 3-1933, 1993.

ORTEGA, Hernán. Ludwig Zeller en Chile. *Crítica.cl*, 9 nov. 2009. Disponible en: <<http://critica.cl/biografias/ludwig-zeller-en-chile>>. Consultado el 4 jun. 2012.

PINTO, Manuel. *Proyecto editorial: carátulas del grupo musical Los Jaivas. Testimonio histórico, reflejo de identidad e imagen de marca. Memoria (para optar al título de Diseñador gráfico) - Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago, 2007.*

PLANET, Gonzalo. *Se oyen los pasos: la historia de los primeros años del rock en Chile*. 2. ed. Santiago: Capsula libros, 2007.

PONCE, David. *Prueba de sonido: primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago: Ediciones B., 2008.

SALAS, Fabio. *La primavera terrestre: cartografía del rock chileno y de la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.

SHAPIRO, Harry. *Historia del Rock y las Drogas*. Barcelona: Robin Book, 2006.

STOCK, Freddy. *Los caminos que se abren: la vida mágica de Los Jaivas*. Santiago: Editorial Grijalbo, 2002.