

Canto por travesura: *folclore y picaresca* *en un disco de Víctor Jara*

Canto por Travesura: *the folklore and bawdy humor* *on a Víctor Jara album*

por

Daniel Party

College & Instituto de Música,

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)

dparty@uc.cl

Juan Eduardo Wolf

School of Music and Dance,

University of Oregon, Estados Unidos

ewolf2@uoregon.edu

El objetivo central de este artículo es aportar a una mejor comprensión del rol de Víctor Jara como intérprete de folclore. Es decir, cómo abordaba procesos de selección, musicalización e interpretación de repertorios folclóricos, asuntos que han sido eclipsados por el interés en su labor como cantautor. Para este fin analizamos *Canto por travesura* (1973), su elepé dedicado a temas humorísticos y picarescos recopilados del folclore del centro-sur chileno. En la primera parte consideramos su proceso de recopilación y comparamos las versiones del elepé con fuentes documentales. Luego abordamos el proceso de grabación, su organización, la manera idiosincrática en que Jara y sus músicos interpretan el canto a lo poeta. Concluimos que *Canto por travesura* fue concebido como un espectáculo folclórico y que Jara no buscó una reproducción fidedigna de la sonoridad rural, sino una evocación de la ruralidad para una audiencia urbana y cosmopolita. En la segunda parte, exploramos el significado del humor sexual presente en las letras de las canciones desde una perspectiva de género. Observamos que la mayoría de las canciones del elepé provienen de repertorios masculinos y expresan ansiedades masculinas. Dos canciones, sin embargo, provienen de repertorios femeninos y tienen una mujer como personaje principal. Nos interesa particularmente la resignificación que se produce cuando canciones de repertorio picaresco femenino son interpretadas por hombres. Nuestro estudio incorpora material original resultante de una entrevista que nos otorgó Pedro Yáñez, destacado folclorista que colaboró con Jara en el elepé.

Palabras clave: folclore, humor, *performance*, canto a lo poeta.

This article's main objective is to contribute to a better understanding of Victor Jara's role as performer of folklore. This role includes the ways in which he collected, musicalized, and performed folk repertoires, matters which have been eclipsed by an interest in his songwriting. To this end, we analyze Canto por travesura (1973), his LP dedicated to humorous and bawdy folklore collected from Chile's south-central region. In the first part, we consider his collecting process and compare the versions on the LP with documentary sources. We explore the recording process,

the album's organization, and the idiosyncratic way Jara and his musicians perform canto a lo poeta. We conclude that Canto por travesura was conceived as a folkloric performance and that Jara did not seek to authoritatively reproduce a rural sound but to evoke rurality for an urban and cosmopolitan audience. In the second part, we explore the meaning of the LP's sexual humor from a gender perspective. Most of the album's songs come from male repertoires and express male anxieties. Two songs, however, come from female repertoires and feature a woman as the main character. We are particularly interested in the resignification that occurs when women's bawdy repertoire is performed by men. Our study incorporates original material resulting from an interview we conducted with Pedro Yáñez, the renowned folklorist who collaborated with Jara on the LP.

Keywords: folclore, humor, performance, canto a lo poeta.

En mayo y junio de 1973, Víctor Jara grabó *Canto por travesura* (DICAP DCP-47), su séptimo elpé como solista y el último que alcanzó a completar antes de ser detenido y asesinado por agentes del Estado días después del golpe militar¹. El disco es inusual dentro de su discografía debido a que incluye solo una canción atribuida a su autoría y ninguna con letra socialmente comprometida, contingente o militante. *Canto por travesura*, cuyo nombre refiere a uno de los fundamentos de la poesía popular, consiste en un grupo de canciones humorísticas y picarescas, recopiladas del folclore del centro-sur chileno. Su lanzamiento estaba programado para las festividades patrias de septiembre, por lo que Jara alcanzó a promocionarlo en algunas entrevistas, pero el disco no llegó a ser distribuido.

Aunque *Canto por travesura* fue reeditado póstumamente en Chile y en varios países europeos, este ha sido considerablemente menos difundido y estudiado que el resto de su discografía. Ninguna de las tonadas y cuecas del disco ha tenido el impacto mediático de canciones como “Te recuerdo Amanda”, “Plegaria a un labrador” o, sobre todo, “El derecho de vivir en paz”, canción-himno del estallido social que comenzó en octubre de 2019. Libros biográficos y artículos científicos acerca de Jara y la Nueva Canción Chilena mencionan al *Canto por travesura*, pero ninguno le dedica más que unas pocas líneas para describir su contenido y preguntarse por las posibles motivaciones que Jara, entonces un artista militante comunista, habrá tenido para grabar un disco de repertorio picaresco en un momento histórico tan complejo como lo fue el primer semestre de 1973 (Jara 1984; Kósichev 1990; Acevedo *et al.* 1996; Torres 1998; McSherry 2015; Bowen Silva 2008; Chaparro, Seves y Spener 2013).

Nuestros objetivos en este artículo son dos. El primero es aportar a una mejor comprensión del rol de Jara como intérprete de folclore. Es decir, cómo abordaba procesos de selección, musicalización e interpretación de repertorios folclóricos. Consideramos necesario poner más atención a su labor como folclorista a causa de la centralidad de este rol en su vida artística, desde sus años en Cuncumén hasta 1973, cuando grabó *Canto por travesura*, y porque en la extensa bibliografía disponible acerca de Jara, su rol como folclorista ha sido eclipsado por su labor como cantautor. Por ejemplo, cuando Juan Pablo González estudia la *performance* de Víctor Jara y concluye que Jara “encarna” al campesino chileno, lo hace utilizando una docena de ejemplos de canciones, todas composiciones de Jara (González 1997).

Más allá del caso particular de Víctor Jara, la musicología chilena tiene una deuda histórica con el estudio de la interpretación del folclore. Consideremos, por ejemplo, la figura de Violeta Parra: los estudios acerca de la obra musical de Parra reconocen ampliamente su labor como folclorista, pero al momento de escuchar detenidamente su obra

¹ Este trabajo fue realizado con apoyo del Proyecto ANID-Fondecyt Regular folio 1220146 “Gender Performance in the Music of Víctor Jara”, del Instituto de Estudios Globales de la Universidad de Oregón, EE.UU., y del Proyecto ANID-Programa Iniciativa Científica Milenio-NCS2022_016.

y analizarla, el foco recae en su obra autoral, no en sus grabaciones de folclore. Aunque Paula Miranda identifica la importante y variada labor de Violeta Parra como folclorista, listando cintas, cuadernos, libros y discos, su conclusión es que “la característica esencial de esta labor, es que todo impactó de manera determinante en su obra de creación” (Miranda 2019: 3). Cuando Rodrigo Torres propone que Violeta Parra es “un modelo de interacción de lo rural con lo urbano, de reciclaje de tradiciones vernáculas en la creación artística”, sus ejemplos son todos de canciones propias de Parra (Torres 2004). En estos ejemplos la interpretación de repertorios folclóricos pareciera no ser considerada una expresión artística o el resultado de un acto de creación.

En el caso de Margot Loyola, Premio Nacional de Artes Musicales en 1994 y probablemente la intérprete de folclore chileno más destacada del siglo veinte, la situación es aún más dramática. La bibliografía acerca de Loyola es minúscula en comparación con la dedicada a las y los grandes cantautores chilenos, y en su mayoría refiere a su labor como recopiladora y educadora, no a su aporte como intérprete de folclore, ya sea expresada en su extensa discografía (Ruiz Zamora 1995) o en presentaciones en vivo².

Aunque se podría estudiar el rol de Jara como intérprete de folclore mediante toda su discografía, para mayor coherencia en este artículo nos enfocamos solo en el elepé *Canto por travesura*. Esta elección responde a que es el único dedicado por completo a repertorio folclórico, y el único que Jara presentó como resultado de un proceso de recopilación. En la primera parte del artículo consideramos su proceso de recopilación y comparamos las versiones incluidas en el elepé con textos y grabaciones disponibles en fuentes documentales. Luego abordamos el proceso de grabación del elepé y las decisiones musicales que se tomaron. Con relación a estos temas, concluimos que *Canto por travesura* fue concebido como un espectáculo folclórico y que Jara no buscó una reproducción fidedigna de la sonoridad rural, sino una evocación de la ruralidad para una audiencia urbana y cosmopolita. Esto lo proponemos basados en la organización del elepé y a la manera idiosincrática en que Jara y sus músicos interpretaron el canto a lo poeta.

En segundo lugar, nos interesa explorar el humor sexual presente en *Canto por travesura* desde una perspectiva de género. Observamos que la mayoría de las canciones del elepé provienen de repertorios masculinos y expresan ansiedades masculinas en torno a asuntos como el tamaño del pene o la expectativa de poder satisfacer sexualmente a una o más mujeres. Dos canciones, sin embargo, provienen de repertorios femeninos y tienen una mujer como personaje principal. En nuestro análisis nos interesa particularmente la resignificación que se produce cuando canciones de repertorio picaresco femenino son interpretadas por hombres, en este caso Jara y sus músicos.

Tanto para el análisis de los aspectos folclóricos como los humorísticos, fue crucial una entrevista otorgada en 2017 por Pedro Yáñez, destacado folclorista que colaboró con Jara en la ideación, gestión y grabación de *Canto por travesura*³. En la entrevista le pedimos a don Pedro escuchar el disco con nosotros. El reencuentro con el registro sonoro generó recuerdos y reflexiones ricas en detalles que aquí compartimos.

² Un artículo que sí aborda la práctica interpretativa de Loyola es Ruiz Zamora (2006).

³ La entrevista fue realizada por la musicóloga Laura Jordán (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), quien participó de la investigación en calidad de personal técnico.

ANTECEDENTES GENERALES DEL ELEPÉ

Para la realización de *Canto por travesura* Jara contó con la colaboración de tres músicos: Pedro Yáñez en guitarrón chileno y guitarra, Santos Rubio en arpa y Fernando Rodríguez en acordeón. Aunque el elepé no lo consigna, el rol de Pedro Yáñez fue más que el de un mero acompañante. En la entrevista que le hicimos, nos narró la primera conversación que tuvo con Jara acerca de este proyecto. En un almuerzo en las dependencias de la Universidad de Chile (donde Yáñez era estudiante), Jara le pidió asistencia en la preparación y grabación de un nuevo disco de música tradicional centrina chilena. Yáñez era un músico catorce años más joven que Jara, pero que desde 1971 estudiaba canto a lo poeta y guitarrón chileno con varios referentes nacionales, Santos Rubio entre ellos. Yáñez había grabado décimas como solista y también varios discos con Valericio Leppe (Dúo Coirón). Con anterioridad a *Canto por travesura*, Yáñez ya había colaborado con Jara en la grabación del elepé *La población* (1972).

Según Yáñez, Víctor Jara concebía este nuevo proyecto como un disco transicional, una suerte de preparación para un proyecto de mayor envergadura; a saber, una cantata popular acerca de la masacre de Ránquil (Klubock 2022). En sus palabras, “Víctor me explicó que él quería hacer ese trabajo, pero que estaba muy alejado de la raíz provincial, campesina, y para empezar a volver, le parecía conveniente grabar este tipo de cosas, como un puente para llegar al trabajo de Ránquil” (Yáñez 2017)⁴. En 2019, en el marco del evento *Mil Guitarras para Víctor Jara*, Yáñez también se refirió a esta solicitud: “cuando me pidió que le acompañara, yo le dije, tú tienes mucha experiencia, ya has grabado esas cosas. Y me dice, “sabís Pedro, esas cosas, a mí, se me han olvidado”.

Cuando Jara mencionó su deseo de incluir arpa en el disco, Yáñez sugirió y gestionó la participación de su maestro Santos Rubio. Los ensayos se realizaron durante abril, en la casa de Rubio en Pirque. Grabaron tres temas con arpa, aunque en la versión final solo se escucha en las dos cuecas⁵. El acordeón de Rodríguez aparece solo en la polca “La beata”. La grabación del elepé tomó cuatro sesiones de estudio, realizadas durante mayo y junio, y Yáñez estuvo presente en todas ellas. El ingeniero de sonido a cargo fue el prolífico Luis Torrejón (Araya Alfaro 2017) y en el estudio se utilizaron tres micrófonos. En general, grabaron juntos en vivo, aplicando efectos como *reverb* en el momento de grabar. Después se ajustaron algunos detalles como el equilibrio entre graves y agudos y en algunos casos se grabaron pistas adicionales de animación y percusión menor.

Además de ser músico, asesor, y una especie de contratista en el elepé, Yáñez fue quien le propuso a Jara el título para el disco. Nos contó que inicialmente a Jara no le gustó el nombre, posiblemente porque asociaba “Canto por travesura” con una categoría específica dentro de la práctica del canto a lo poeta y el repertorio de este disco era más diverso. Aunque incluye repertorio de canto a lo poeta, la mayor parte del elepé consiste en tonadas y cuecas –géneros más a menudo asociados con cantoras que con cantores a lo poeta–. En último término, Jara utilizó el título sugerido por Yáñez sin dar mayores explicaciones.

⁴ En preparación para el lanzamiento del disco, Jara dio dos entrevistas promocionales en la revista *Ramona* y en Radio Magallanes, dos medios del Partido Comunista de Chile (ver García 1973 y Chaparro, Seves y Spener 2013). En ellas es evidente la presión del partido hacia Jara por justificar la producción de un elepé como este a mediados de 1973. En las entrevistas Jara no menciona el proyecto sobre Ránquil y hace un esfuerzo no del todo satisfactorio por defender el elepé como un proyecto aún más comprometido que uno de canción contingente.

⁵ Rubio también grabó en “La edad de la mujer”, pero a Jara no le gustó cómo encajaba con el ritmo que él quería para la canción.

ACERCA DE LA RECOPIACIÓN

La etiqueta del elepé *Canto por travesura* anuncia que este contiene “Recopilaciones del folklore” y la contratapa dice “Cantos entregados por:”, seguido por los nombres de siete personas, cada una asociada a una localidad chilena. A diferencia de la práctica tradicional utilizada en antologías académicas de folclore, de identificar cada texto con un o una informante, en *Canto por travesura* los nombres de las pistas no están vinculados con los de sus informantes.

La imprecisión en la documentación no es inusual en el trabajo de Jara como folclorista, y nosotros no somos los primeros en observarlo. El estudio más extendido acerca de Jara como recopilador de folclore es el libro *Víctor Jara: Cancionero tradicional*, un proyecto de la Fundación Víctor Jara y realizado por Gabriela Pizarro y Carlos Martínez (Jara 1997). El objetivo de la Fundación era proponer “un ordenamiento y análisis de los manuscritos existentes en [el archivo Víctor Jara], con canciones recopiladas por él en algunas regiones de Chile” (1997: 9). La organización del material fue un proceso particularmente complejo, ya que muy pocos de los textos recopilados por Jara identifican al cultor o cultora o la localidad, y ninguno tiene fecha. Como reconoce abiertamente Martínez en su ensayo introductorio, “Poco sabemos de las fuentes precisas de su recolección” (1997: 11).

En cualquier caso, sabemos que cuando Jara recopiló material este fue registrado como texto, no como sonido o partitura. Esto distingue su práctica como folclorista de la de sus mentoras Violeta Parra y Margot Loyola, quienes sí realizaron registros musicales. Los manuscritos disponibles en el archivo reflejan esta metodología, en cuanto consisten solo de textos. No incluyen transcripciones musicales ni tampoco grabaciones de audio.

De la revisión bibliográfica que hemos realizado, observamos que Jara utilizaba los conceptos de recopilación y de entrega de manera amplia y no con el rigor académico que hoy se podría sugerir. Siguiendo a folcloristas como Margot Loyola, Jara denominaba “recopilaciones” a versos que él mismo recibió de cultores, sugiriendo la realización de un trabajo de campo⁶. Pero Jara también usaba el término para describir canciones que él conoció por otros artistas, en persona o por medio de la industria del disco, es decir, de elepés grabados por esos músicos⁷. Es importante destacar que en sus declaraciones Jara no exageraba su rol como folclorista o recopilador. En *Canto por travesura*, por ejemplo, él describe las canciones como “recopilaciones del folklore”, sin especificar quién hizo el trabajo de recopilación. Cuando incluye una lista de fuentes en la contratapa del disco, los presenta como “Cantos entregados por”. No detalla a quién se los entregaron ni de qué modo.

Con la intención de identificar posibles fuentes, hemos revisado múltiples antologías de folclore en busca de versiones de las canciones del elepé. En la Tabla 1 se puede ver, para cada pista del disco, el nombre de una o más antologías donde aparece ese texto y observaciones referentes a diferencias entre versiones y nombres de informantes y lugar de recopilación, si son conocidos (ver Tabla 1). A pesar de que hemos podido encontrar fuentes para todas las pistas, la información que tenemos no nos permite identificar con certeza la proveniencia de las canciones incluidas en *Canto por travesura*. Excepto un caso, por ejemplo, los nombres de los siete informantes que aparecen en la contratapa del disco no coinciden con los nombres que se incluyen en las antologías que hemos podido consultar.

⁶ Cuatro canciones folclóricas que Jara incluyó en sus primeros dos elepés provienen del disco *Entre valles y quebradas*, de Leda Valladares y María Elena Walsh.

⁷ Algo similar hizo Violeta Parra, quien grabó dos canciones en rapanui, que aprendió no directamente de cultores, sino de Margot Loyola (Miranda 2017: 87).

TABLA 1. PISTAS DEL DISCO EN EL ORDEN EN QUE APARECEN EN LA VERSIÓN DE 1973. LA IDENTIFICACIÓN DE GÉNEROS ES LA INCLUIDA EN LAS ETIQUETAS DEL DISCO

Pista y título	Género	Antologías	Observaciones
A1. Brindis	Brindis	Jara 1997: 57	La versión recopilada en el libro presenta once versos, mientras que la versión del elepé presenta diez. Jara eliminó uno para que funcionara como décima.
		Loyola y Cádiz 2010: 143	Versión de diez versos, idéntica a la grabada por Jara en el elepé.
A2. "La Palmatoria"	Tonada chicoteada	Jara 1997: 29	Editores proponen una organización de la tonada en forma de cuartetos con estribillo.
A3. "Vengan a mi casamiento"	Versos por ponderación	Jara 1997: 27	Editores describen la canción como décima por ponderación con "pie forzado", y notan la presencia de la despedida con cogollo. Versos III-V salen del esquema de rima tradicional.
		Astorga 1994: 89	Editor describe la canción como un verso con redondilla, del repertorio de Luis Cantillana Muñoz (La Punta de Codegua). Esquema de rima se conserva por todo el poema y tiene una despedida con cogollo diferente.
A4. "La fonda"	Tonada	Jara 1997: 31	Editores la identifican como "Estaba un roto un día" y la describen como "verso o décima". Se encuentra incompleta.
A5. "La edad de la mujer"	Tonada	Loyola 2007: 232	Editora la identifica como "Los cuatro amores de una mujer" y la describe como tradicional del repertorio de Las Caracolito (Hermanas Acuña).
A6. "La cafetera"	Cueca	Jara 1997: 34	Editores la identifican como "Mi mamá me mandó un día". La versión del elepé abre con dos versos de otra cueca recopilada por Jara (ver Jara 1997: 39).
		Claro, Peña y Quevedo 2012: 335	Editor la identifica como "Mi madre me mandó al fuego".
B1. "La diuca"	Tonada	Letra y música de Víctor Jara	
B2. "Iba yo para una fiesta"	Tonada punteada	Jara 1997: 36	Editores la identifican como verso por travesura, sugiriendo que puede ser glosada de una cuarteta.
		Chavarría 1998: 89	Editora identifica la última décima como una despedida.
B3. "Por un pito ruín"	Verso a lo humano	Chavarría 1998: 90	Editora la identifica como "Por un pito ruseñor" con fuente "Anónimos, Lira Popular. Taller Lican-Rumi. Santiago, noviembre 1987". Denomina la última décima como despedida.

Pista y título	Género	Antologías	Observaciones
B4. "La beata"	Polca		En una entrevista de 1966, Jara dijo que fue recopilada por Mireya Solovera, "de labios de una anciana campesina" (Acevedo <i>et al.</i> 1996: 34).
		Chavarría 1998: 66	Editora la identifica como "La monja" con fuente "Informante Nazarina del C. Gutiérrez, Coronel. Recopiladora Patricia Chavarría".
B5. Adivinanzas	Adivinanzas	Jara 1997: 42	Dos de las tres adivinanzas fueron utilizadas en la obra de teatro <i>La remolienda</i> (1965).
B6. "El Chingolito"	Cueca	Jara 1997: 30	Editores la identifican como "Chincolito se voló".
		Chavarría 1998: 62	Editora la identifica como "Chincolito se voló" con fuente "Inf. Adriana Ríos. Hualqui. Col. Patricia Chavarría".
		Claro, Peña y Quevedo 2012: 497	Editor la identifica como "El Chincolito se voló".
		Loyola y Cádiz 2010: 118	Editores la identifican como "Chincolito" con fuente "Registrada a Alejandro González, Toconao, 1967". Incluye transcripción a partitura (p. 214).

Elaboración propia.

La excepción sí es digna de consideración. En la lista de informantes de la contratapa aparece el nombre de Amanda Acuña. Acuña no era una cantora desconocida, sino una destacada folclorista que, junto con su hermana Elsa, grabaron bajo dos nombres, Las Caracolito y Las Hermanas Acuña. La evidencia disponible nos hace pensar que Acuña fue la fuente para la canción "La edad de la mujer".

En su libro *La tonada*, Margot Loyola explica que ella conoció a las hermanas Acuña en 1946 como colegas en el mundo de la música. En el libro, Loyola antologizó "La edad de la mujer" con letra y música y la identificó como del repertorio de Las Hermanas Acuña. Loyola dio como referencia para esta canción una grabación de Las Caracolito realizada en 1960 (Loyola 2007: 268), pero esta fecha no coincide con el hecho que la canción recién apareció en un disco grabado por las hermanas en 1965, titulado *Ña Amanda y Ña Elsa* (bajo el título "Los cuatro amores de la mujer"). Víctor Jara pudo haber aprendido la canción de Loyola cuando estaba con Cuncumén, del disco *Ña Amanda y Ña Elsa*, o directamente de Las Caracolito, ya que ellas compartieron escenario con Jara en la peña "Chile ríe y canta".

La hipótesis de que Jara la aprendió de Loyola nos parece particularmente sugerente, por una alusión que él hace en su grabación de "La edad de la mujer". En la mitad del tema, Jara incluye la narración de un chiste que no está en la versión de Las Caracolito ("Esta toná' me la enseñó una tía mía que me decía, "La esperanza es lo último que se pierde", y murió soltera fíjense"). Este gesto nos hace pensar en que la supuesta tía podría referir de forma metafórica y "travesía" a Loyola, por la diferencia generacional entre ellos, por el rol de mentora que ella tuvo en la carrera de Jara (Ruiz Zamora 2006), porque ella le había entregado otras canciones de su repertorio (Ruiz Zamora 2006), y por el hecho de que en ese tiempo Loyola era una mujer soltera de más de cincuenta años. Retomaremos esta canción y sus implicancias de género en la sección final acerca del humor en el disco.

MUSICALIZACIÓN COMO TRADUCCIÓN: ENTRE LO RURAL Y LO COSMOPOLITA

Juan Pablo González ha propuesto que la Música Típica Chilena presenta una “evocación” del folclore (González 1996), mientras que un artista como Víctor Jara lo “encarna” (González 1997). La escucha atenta a *Canto por travesura* nos lleva a discrepar de González, en cuanto el disco se nos presenta como un proyecto de proyección folclórica. Jara adaptó un repertorio rural para un público urbano y cosmopolita, como lo era tanto su audiencia en la Peña de los Parra como la que escuchaba los discos de DICAP. Consideramos que en este elepé Jara no intentó una reproducción fidedigna de la sonoridad rural, sino un punto intermedio entre ruralidad y cosmopolitismo. A continuación, detallamos algunas de las decisiones estratégicas que tomó Jara para producir un disco que evoca lo rural, pero que no pierde de vista las expectativas que su audiencia citadina tenía acerca del folclore centrino.

En primer lugar, la estructura de las pistas sugiere que el elepé fue concebido como un espectáculo de proyección folclórica. La primera pista de la cara A abre la presentación con un brindis y establece un espacio tímbrico para el disco. Aprovechando el formato de elepé, el espectáculo se presenta en dos partes, una por cara. Cada cara incluye un tema declamado, un tema del repertorio de canto a lo poeta, varias tonadas, y culmina con la ejecución de una cueca –el ritmo más característico y vivaz dentro del formato de un espectáculo folclórico chileno–. Esta estructura dramática habría sido familiar a un público urbano acostumbrado a ver espectáculos de Música Típica Chilena en los medios masivos.

El carácter de espectáculo también se aprecia en el hecho que, en varios temas, Jara y sus músicos se dirigen a una audiencia colectiva. Tres canciones incluyen cogollos (dedicatorias tradicionales del folclore centrino) dirigidos a “toda la compañía”. Adicionalmente, Jara incluye algunos comentarios espontáneos y picarescos en que se dirige de manera directa a una audiencia grupal. Estos “gritos de animación y modos de hablar campesino”, sugiere González, son “un intento de evocar el ‘sabor típico’ de la música folclórica” (González 1996: 26).

En segundo lugar, consideremos la manera en que Jara evocó el folclore centrino mediante una aproximación idiosincrática a la vocalidad del canto a lo poeta y a la interpretación de su principal instrumento acompañante, el guitarrón chileno. En *Canto por travesura* aparece la primera y única grabación como solista en la que Jara canta acompañado por un guitarrón, el tema “Por un pito ruin”. Aunque Jara utiliza una melodía tradicional (“entonación”) para interpretar este tema, tanto en la manera en que Jara canta como en la que Yáñez acompaña en guitarrón existen diferencias importantes con la tradición de cultores como Santos Rubio.

Yáñez nos explicó que en esos años él afinaba su guitarrón en sol. El tono de afinación del guitarrón es clave para la interpretación del canto a lo poeta, ya que determina el rango vocal que deberá utilizar el poeta. Los guitarroneros de Pirque, como su maestro Santos Rubio y Manuel Saavedra, lo afinaban en la, un tono más alto. Esto se traducía en un canto agudo y exigido, característico de los cultores de Pirque.

El etnomusicólogo José Pérez de Arce, estudiante también de Santos Rubio, sintetiza así las enseñanzas de su maestro: “La voz tradicionalmente es forzada, aguda, tensa, no “gruesa” (“entubada”); se apreciaba el “pito”, esto es la tesitura aguda y fuerte” (Pérez de Arce 2007: 24). Yáñez afinaba su guitarrón en sol precisamente por la dificultad de cantar tan agudo: “no me daba para cantar en la”, nos explicó. Esto en sí no era excepcional, ya que cultores como Manuel Ulloa también lo afinaban en sol. De hecho, con los años la afinación en sol es la que se ha vuelto más común (Pinkerton 2007; Pérez de Arce 2007). Los primeros sonidos que el oyente escucha al empezar *Canto por travesura* son los de Yáñez tocando una pequeña introducción tradicional en el guitarrón, afinado en sol. Sin

embargo, en esa pista Jara no canta. En esa primera pista, una vez que el guitarrón termina su introducción, Jara recita un brindis.

Jara y Yáñez ensayaron “Por un pito ruin” con el guitarrón afinado en sol, pero el cantante consideró que incluso ese tono era demasiado agudo. Jara le pidió a Yáñez que buscara una manera de tocar el guitarrón en un tono más grave. La solución más simple –afinar todas las cuerdas un tono más bajo– no era posible, ya que la pérdida de tensión en las cuerdas hacía que estas trastearan. Por este motivo, Yáñez resolvió inventar una afinación. Bajó algunas cuerdas y subió otras, para terminar con una afinación que, en sus palabras, “es como un fa o algo así”.

Esta afinación inventada tiene implicancias importantes en la interpretación del acompañamiento que realizó el guitarrón. El motivo es que esta nueva afinación no permitía interpretar los patrones melódicos tradicionales que se utilizan en el acompañamiento al canto a lo poeta, denominados “toquíos” (Astorga 2000). Aunque estas diferencias no son evidentes para un oído alejado de la tradición (como la mayoría de los auditores urbanos de Jara), estas afinaciones inusuales y los toquíos que derivan de ellas resultan sorprendentes o incluso problemáticas para los cultores tradicionales.

En nuestra entrevista con Yáñez, le pedimos escuchar juntos la grabación de “Un pito ruin”. Su primera reacción al escuchar la introducción en el guitarrón fue, “¡Oy!, esto es muy especial, porque el guitarrón no suena así”. Luego agregó, “Esta afinación es única. Yo ni me acuerdo cómo la hice. No existe en la tradición”. La reacción de Yáñez demuestra la relación profunda que existe entre el guitarrón y su afinación. Pérez de Arce es aún más radical en este punto. El etnomusicólogo opina que, afinado de manera inusual, “yo no lo considero guitarrón sino otro instrumento” (Pérez de Arce 2007: 25).

El impacto de esta afinación más baja en la voz es también profundo, ya que modifica la vocalidad aguda y tensa que privilegiaban los cultores. Santos Rubio, en particular, era crítico de “una generación de guitarroneros que ha ejercitado una voz cuidada, gruesa, impostada, que más tiene que ver con la ciudad que con la tradición campesina” (Pérez de Arce 2007: 24; ver también Pinkerton 2007: 97-98)⁸. El ideal vocal al que apunta Rubio dista considerablemente, por ejemplo, de la ejecución del Conjunto Cuncumén cuando ellos interpretan el tema de canto a lo divino “Adiós, adiós mundo indino” en el disco *El Folklore de Chile IX* (Odeón). En su estilo coral uniforme, Cuncumén, con la participación de Jara, interpreta esta canción con acompañamiento de una guitarra en un tono cercano a do, en un timbre suave, dulce, casi murmurado. Jara, en su segundo elepé, incluye “Despedimento del angelito” también en un estilo que Rubio consideraría ciudadano. Utiliza un tono cerca de si y el rango más bajo de su voz.

En comparación con estas grabaciones es que podemos aseverar que en “Un pito ruin”, de *Canto por travesura*, Jara buscó una sonoridad intermedia entre ciudad y tradición campesina. Durante la ejecución de las partes altas de la melodía su voz se escucha esforzada, pero solo levemente, gracias a la tonalidad más baja. Además, en la grabación el timbre forzado se suaviza con el uso de *reverb*. En cualquier caso, Jara suena menos como un cantor a lo poeta y más como cantautor urbano.

Otra manera en que Jara evocó de manera idiosincrática una sonoridad rural fue por medio de la utilización de una guitarrilla, propiedad de Yáñez. El folclorista nos cuenta

⁸ El *cuequero* Fernando González Marabolí también era crítico frente a quienes modificaban las tradiciones: “el músico y el poeta culto se creen con el derecho de innovar o arreglar la instrumentación, las entonaciones y el canto del pueblo, porque lo consideran malo debido a que este no sabe y le falta mucho. Pero ¿qué es lo que le falta, ser más europeo o norteamericano?” (citado en León y Ramos 2011: 36).

que él había comprado una guitarra pequeña de juguete en la estación de ferrocarril de Parral en la Región del Maule. La arregló poniéndole trastes adicionales, clavijeros, y una mezcla de cuerdas, algunas de nailon y otras de metal, afinadas en un acorde abierto de sol mayor. Yáñez se la mostró a Jara, a quien le encantó, bautizándola como “la celesta”, por el parecido que tenía su sonido con el de ese instrumento. En el disco *La población* (1972), Jara ya había invitado a Yáñez a tocar la celesta, afinada en menor, en el tema “Herminda de la Victoria”.

Aunque “la celesta” no era un instrumento tradicional, su sonoridad aguda y brillante es consistente con la preferencia por acompañamientos agudos que existía en zonas rurales centrinas. La folclorista Gabriela Pizarro cuenta de su experiencia con la cantora campesina Olga Niño, quien decía que “la guitarra tiene que hablar, tiene que decir clarito”. Cuando Pizarro le ofreció su guitarra con cuerdas de nailon, Niño la rechazó, diciendo, “saque p’allá su guitarra sorda”. La guitarra de la cantora, Pizarro describe, “era pequeña con cuerdas de alambre” (Pizarro y Chandía 1993: 66-67).

Para el segundo tema de *Canto por travesura*, “La palmatoria”, Yáñez tocó la guitarrilla afinada en mayor, mientras que Jara acompañaba en una guitarra con cuerdas de metal. De cierto modo la presencia del instrumento agudo en este segundo tema ayuda a mantener la calidad de sonido del guitarrón del brindis que abre el disco, y sirve como una transición al sonido más grave de dos guitarras en el tercer tema.

En el cuarto tema, “La fonda”, reaparece la guitarrilla de Yáñez. En nuestra entrevista, Yáñez nos contó que Jara se la pidió prestada y a los pocos días volvió con “La fonda” compuesta. El texto recopilado se encuentra en el archivo Víctor Jara, pero incompleto (Jara 1997: 31). Los editores del libro postulan que originalmente debió haber sido un verso en cuatro décimas con cogollo. Esto parece lógico porque hay una décima completa documentada y dos otras estrofas de ocho líneas que pueden constituirse en la estructura rítmica de una décima espinela. Sin embargo, Jara no hizo intento de agregar líneas para llenar la estructura, aunque parece haber eliminado una de las décimas incompletas. Yáñez subrayó el hecho de que Jara no tenía experiencia escribiendo en décima, por lo que probablemente no se sintió cómodo en rellenarlos. En su musicalización del texto de “La fonda”, Jara escribió una melodía que servía para cantar cuartetos, que repitió de manera estrófica en toda la canción, pero cuando llegó a cantar la única décima entera tuvo que agregar dos frases melódicas adicionales para terminar de cantar el texto.

En la grabación de “La fonda” Jara se acompañó solo con la guitarrilla, haciendo más notable el contraste del timbre agudo del instrumento con el de su voz. El uso de la guitarrilla le permitió evocar un sonido rural agudo y brillante, quizá como el del charrango (Loyola y Cádiz 2010: 127) y no tener que cambiar su estilo vocal. El hecho que Jara integrara un instrumento que no existe en la música tradicional chilena refuerza la idea que Jara se aproximaba al folclore de una manera libre. No se sentía obligado a reproducir temas en la forma exacta como los aprendió y hasta podía introducir novedades, como afinaciones o instrumentos nuevos.

Por último, consideremos la musicalización que hizo Jara de los otros versos a lo poeta presentes en el disco, “Vengan a mi casamiento” e “Iba yo para una fiesta”. El primero es un “verso por ponderación” (Jara 1997: 27) y el segundo un “verso por travesura” (Jara 1997: 36). A diferencia de cómo interpretó “Un pito ruin”, para estos textos Jara no recurrió a una “entonación” tradicional del canto a lo poeta. Ambos textos fueron interpretados en estilo de tonada, resultando en lo que se conoce como “tonada en décima” o “tonadita larga”, por su extensión (Loyola 2007: 98).

Yáñez nos cuenta que él compuso las líneas melódicas de la guitarra para “Vengan a mi casamiento”, salvo lo que él describe como un “puente”, algunos compases entre los versos que curiosamente evocan el acompañamiento del canto de poeta con su ritmo y armonía

modal (I-bVII-I). Algo parecido ocurre con “Iba yo para una fiesta”, que en la musicalización de Jara se presenta como una “tonada punteada”. Su introducción, interpretada por Jara, nuevamente invoca líneas de un *toquío* del canto a lo poeta. Al momento de comenzar el canto, sin embargo, el acompañamiento cambia a un rasgueo de tonada.

Es importante reconocer que Jara no fue el primero ni el único cantautor urbano en musicalizar versos a lo poeta como tonada, Violeta Parra siendo el caso más conocido (para otros ejemplos ver Loyola 2007: 45, 98, 99). Es muy probable que Jara optase por una musicalización de tonada para hacer la extensa estructura de las décimas más accesibles a su audiencia, que era mayoritariamente urbana y desacostumbrada al canto a lo poeta. Tampoco podemos pasar por alto que Jara se sentía más cómodo y tenía más experiencia con la interpretación de tonadas que con el canto a lo poeta.

PICARESCA Y GÉNERO

El humor utilizado en *Canto por travesura* es representativo de una categoría del folclore chileno conocida como picaresca. Principalmente, la picaresca o humor picaresco se articula mediante el uso de palabras o frases de doble sentido erótico y sexual. Pero también incluye historias que reflejan astucia y sentido del humor frente a situaciones trágicas o difíciles. Por ejemplo, la excelente antología de picaresca chilena compilada por la folclorista Patricia Chavarría incluye desde adivinanzas de doble sentido sexual hasta historias acerca de la astucia del personaje popular Pedro Urdemales (Chavarría 1998)⁹.

A pesar de la popularidad de la picaresca, su estudio se ha visto limitado por la resistencia a incluir repertorios con contenido sexual en antologías, por ser considerado inapropiado¹⁰. La historiadora Karen Donoso documenta cómo en 1911 se produjo un rotundo rechazo en la prensa chilena a una antología de adivinanzas que contenía algunas de doble sentido sexual (Donoso 2009). En defensa de la decisión de haberlas incluido, Rodolfo Lenz y Eliodoro Flores argumentaron en el diario *El Mercurio* que este humor era esencial a la idiosincrasia chilena, por lo que no correspondía censurar “ese lado del alma popular” (Donoso 2009: 30).

Apologías como la de Lenz y Flores se repitieron duante todo el siglo veinte. En la contratapa de *Canto por travesura* Jara explica que las canciones del disco expresan el “saber popular” del chileno y que “callarlos es callar un pedazo de alegría”. Incluso en 1999 Chavarría se vio en la necesidad de justificar la publicación de su antología de picaresca chilena con un argumento similar: “la picardía es parte inherente de nuestra idiosincrasia. Es un lenguaje presente en nuestra cultura que está oficialmente vedado, pero al mismo tiempo está tan vivo. Porque la picaresca está totalmente vigente en las fiestas, en los brindis, en los velorios, en la calle” (Rajevic 1999: 4).

La mayoría de las letras de las canciones de *Canto por travesura* son narrativas y cuentan historias de aventuras sexuales: entre una beata y un cura (“La beata”), entre un joven y una sirvienta (“La cocinera”), entre un rotito y una cantora (“La fonda”) y entre un hombre y una mujer sin especificar sus ocupaciones (“La palmatoria”, “Iba yo para una fiesta”, “La diuca”, “El chingolito”). El contenido sexual de las canciones es sugerido mediante el uso humorístico del doble sentido, siendo los más recurrentes los que refieren al pene (fruto, diuca, vela, polluela, chincolito, gordo, palito). En menor medida aparecen doble sentidos

⁹ Para un estudio histórico del humor y la risa en Chile, recomendamos Salinas (2010).

¹⁰ La biografía del investigador del folclore experto en humor erótico y sexual Gershon Legman demuestra ampliamente que la dificultad de antologizar estos repertorios no estuvo limitada al caso chileno (Brottman 2013).

para referir a actos sexuales (la guaraca, polvo, soplar), a los senos (melones, sandías) y a la vagina (la palmatoria, la pájara).

Diez de las doce pistas del disco presentan perspectivas y experiencias masculinas. Esto se establece ya desde el brindis que abre el disco. El personaje que brinda es un chacarero, un hablante masculino, que celebra el tamaño de los senos (“melones y sandías”) de “las cauras de mi tierra” y el hecho que múltiples mujeres (“las chiquillas”) lo satisfacen sexualmente (“me saborean el fruto”). Las canciones del disco que utilizan primera persona están narradas desde un rol masculino (un campesino, un novio) y las que utilizan un narrador omnisciente tienen como personaje principal al hombre de la historia (el rotito, el joven de la palmatoria) y no al personaje femenino (la cantora, la novia).

En estas canciones de perspectiva masculina coincide el sexo de los personajes de las canciones con el sexo del cantante. Esta coincidencia es importante en la recepción de una interpretación, ya que permite que la audiencia entienda a los personajes de las canciones como proyecciones de la persona que canta. Esto es aparente en las canciones en primera persona, donde escuchamos a Jara como el novio que invita a su casamiento (“Vengan a mi casamiento”) o como el hombre que se jacta de haber tenido sexo con una sirvienta en el baño, con una cocinera en la cocina (“La cafetera”) o con su “negrita” al aire libre (“La diuca”).

Aunque es menos evidente, algo similar ocurre en las canciones en tercera persona en que el personaje es masculino. En varias de ellas Jara encarna brevemente al personaje gracias al uso de citas directas, como “Soy un chacarero astuto” (“Brindis”) o “Amada mía, en tus brazos me durmiera” (“La fonda”). De este modo, la audiencia puede imaginar a Jara como el chacarero astuto, el rotito que embriaga y seduce a una cantora (“La fonda”), o el joven que quiere poner su vela en la palmatoria (“La palmatoria”).

En este punto se hace necesario reconocer que el humor sexual utilizado en varias canciones del disco no ha envejecido bien. En el siglo XXI y, especialmente, después de los movimientos feministas surgidos en los años 2010, es difícil encontrar canciones divertidas que celebran la violencia de género. Desde esta perspectiva, probablemente las canciones más ofensivas del disco son “La fonda” y “La cafetera”. En “La fonda” la estrategia del rotito para tener sexo con la cantora es embriagarla con vino, una copa primero y luego “media ‘ocena ‘e botellas”. En la versión que aparece en *Canto por travesura*, la cantora se presenta como receptiva a los avances y besos del rotito (le sonríe, se ríe, le devuelve el beso). Nos llama la atención, sin embargo, que al grabarla Jara dejó fuera una cuarteta que aparece en la versión que él mismo recopiló. A diferencia del resto de la canción, la cuarteta que Jara dejó fuera sugiere que la cantora no está cómoda con la situación (“Ándale borracho leso / le respondió la dama / que güeno andarís del seso / me ‘tarís en la cama”) (Jara 1997: 31).

En “La cafetera”, el personaje principal es un “muchacho diablo” que se jacta de sus múltiples aventuras sexuales. En la cocina tiene sexo con la cocinera y en el baño con una sirvienta. Esta canción es problemática tanto por el utilitarismo con que se presenta a la mujer como por el hecho que sugiere un abuso de poder por parte del hijo de los patrones (su mamá es quien lo manda a la cocina) hacia mujeres que trabajan en la casa familiar. En nuestra entrevista con Pedro Yáñez, él nos describió el contenido de “La cafetera” como “horrible”. Probablemente esta apreciación está influenciada por medio siglo de logros del feminismo. Sin embargo, Yáñez nos contó que incluso en 1973 la letra de “La cafetera” le pareció inapropiada: “Yo en ese tiempo lo encontré inadecuado. Era como clasista y machista también. [...] Pero yo no me atreví a decirle nada al Víctor”.

Creemos que Jara estaba consciente de que en *Canto por travesura* estaba interpretando un repertorio picaresco masculino. En un párrafo firmado por él que aparece en la contratapa del elepé, Jara remarca que este folclore picaresco es masculino: “*El cantor* siempre cantó a lo divino, a lo humano y por travesura. *El hombre* de nuestro pueblo come ají cacho’e

cabra y toma ponche'n culén por eso sus cantos salen aliñaos. Esto es un poquito no más de todas las travesuras *del chileno* y de todo su saber popular" (énfasis nuestro).

Dos canciones del elepé, sin embargo, no calzan con esta descripción, ya que no provienen de repertorios masculinos ni presentan perspectivas masculinas. "La edad de la mujer" es una tonada humorística acerca de la soltería femenina. A diferencia de las otras canciones del disco, esta no cuenta una historia, sino que presenta reflexiones en torno a las implicancias que la soltería supuestamente tiene en el cuerpo de la mujer, en particular en sus genitales. "La edad de la mujer" tematiza el tabú patriarcal de la soltería femenina y la normatividad del matrimonio y la heterosexualidad.

La otra canción que pone énfasis en la experiencia de una mujer es "La beata". Esta canción narrativa se enfoca en el deseo sexual que siente una beata por el fraile confesor, deseo que, la canción deja en claro, ya ha sido consumado. De manera ingeniosa, este deseo se presenta metonímicamente hacia objetos del fraile, como sus sandalias, su sotana, y, para el remate, su "vela corta". A diferencia de las otras canciones narrativas del elepé, en esta el foco no está puesto en el personaje masculino. El centro de la canción es el deseo sexual de la beata, el personaje femenino de la canción.

Nos parece particularmente significativo que estas dos canciones, las únicas del disco que se centran en experiencias femeninas, son canciones que provienen del repertorio de cantantes mujeres. Como mencionamos anteriormente, tanto Jara como Margot Loyola conocieron "Las edades de la mujer" del repertorio de las hermanas Acuña, y "La beata" es una canción que tanto Jara como la folclorista Patricia Chavarría aprendieron de cantoras mujeres¹¹. Cantadas en voz de mujer, "La edad" y "La beata" son canciones en que el sexo del personaje de la canción y el de la cantante coinciden. Esto habilita que el personaje femenino de las canciones funcione como proyección de la cantante. Dicho de otra manera, interpretadas por mujeres, en estas canciones el chiste es sobre sí mismas, no necesariamente de manera autobiográfica, sino en el sentido de ser acerca de la condición femenina. El reírse de sí misma permite tematizar las presiones del patriarcado, como aquellas a favor del matrimonio y la heterosexualidad. Es razonable pensar que esto es lo que buscaba Margot Loyola cuando cantaba "La edad de la mujer" a mediados de los años sesenta, siendo una mujer soltera de casi cincuenta años.

El reírse de un otro o una otra es un proceso humorístico cualitativamente distinto, ya que puede ser interpretado como un gesto agresivo. Podemos observar que Las Hermanas Acuña están consientes de esta distinción. En el mismo disco en que ellas grabaron "La edad de la mujer" (bajo el nombre "Los cuatro amores de la mujer"), las hermanas incluyeron una tonada picaresca análoga, titulada "Los tres amores del hombre". El humor de esta tonada radica en la comparación entre el sexo con un "jovencito", un "hombre casado" y un "hombre viejo". Esta tonada, en que una cantante mujer se ríe de la sexualidad masculina potencialmente puede ser percibida como agresiva, por lo que Las Caracolito abren con un aviso, "Señoras y caballeros, no se vayan a ofender". Esta preocupación por ofender a la audiencia no está presente en la versión de Las Hermanas Acuña de "La edad de la mujer", tonada donde se ríen de la sexualidad femenina.

La práctica de que cantantes hombres como Jara interpretaran canciones del repertorio femenino no era inusual¹². Desde fines de la década de 1930, grupos profesionales de huasos

¹¹ La temática y estilo musical de "La beata" es similar a "El sacristán", canción tradicional que Violeta Parra grabó en disco en 1957. Al igual que "La beata", "El sacristán" también era originalmente repertorio femenino.

¹² Otro ejemplo de Jara interpretando repertorio de cantoras es la tonada-chapecao "La flor que anda de mano en mano", recopilada por Margot Loyola de la cantora Francisca González, y que Jara incluyó en su primer disco solista (Ruiz Zamora 2006: 49).

construyeron su repertorio con canciones que tradicionalmente cantaban señoras patronales, para luego incorporar repertorio de cantoras campesinas (González y Rolle 2005: 378). La transición a poner el foco en la cantora fue clave para “la construcción de un *performance* que buscaba representar lo más genuinamente posible las prácticas del Chile profundo” (Contreras Román 2016: 210). Sin embargo, merece atención especial el proceso que Jara realizó en este disco, de trasponer canciones *picarescas* femeninas a una voz masculina.

Como hemos visto, en la mayoría de las canciones de *Canto por travesura*, Jara canta desde y acerca de la condición masculina. El sujeto que canta se ríe de personajes hombres, que de una u otra forma Jara personifica (el rotito, el joven de la palmatoria). Es decir, en ellas se ríe, simbólicamente, de la condición masculina y de sí mismo. Al interpretar “La edad de la mujer” y “La beata”, en cambio, el blanco del chiste no es él, sino que es evidentemente una mujer.

En voz de hombre, chistes referentes al deseo sexual, la soltería o la homosexualidad de la mujer se pueden volver agresivos y denigrantes. Como argumentan Martin y Ford (2018: 29), “el humor y la risa pueden ser utilizados con el propósito de menospreciar o denigrar a otros o de castigar a personas que violan las normas sociales de un grupo”. En el caso de “La edad de la mujer” esto se ve claramente, ya que el chiste radica en burlarse de una mujer que no cumple con la expectativa patriarcal de un matrimonio heterosexual.

Como mencionamos arriba, en su versión de “La edad de la mujer” Jara agrega un chiste en medio de la canción (“Esta tona’ me la enseñó una tía mía que me decía, ‘la esperanza es lo último que se pierde’/y murió soltera, fíjense”). Este chiste es significativo por varias razones. Primero, identifica correctamente la canción como aprendida de un repertorio femenino. Segundo, refuerza el imperativo de que la mujer debe desear siempre un matrimonio heterosexual. Por último, el remate del chiste radica en que no lograr este objetivo es una falla a la norma social. Así, el chiste remarca el contenido normativo de la canción, un mensaje que ya estaba presente al venir de un hombre.

Aunque estas articulaciones de género no se explicitaran en 1973, hay rastros de que no pasaban inadvertidas. En una entrevista que Jara realizó a comienzos de septiembre, para promocionar el lanzamiento del elepé, el destacado e influyente periodista Ricardo García puso especial atención en “La beata” y “La edad de la mujer” (García 1973). Estas son las únicas dos canciones que la entrevista identifica por sus títulos, las únicas en las que García hizo preguntas específicas y le pidió a Jara justificaciones y aclaraciones.

El interés de García por “La beata” era esperable. En 1966 Jara ya la había grabado y utilizado como segundo sencillo de su carrera solista. En esa oportunidad la canción generó controversia cuando varias radioemisoras se negaron a reproducirla (ver recortes de prensa en Acevedo *et al.* 1996: 33, 34 y 37). En la entrevista con García, Jara explica que “La beata” no es una canción mal intencionada, sino que “representa un auténtico sabor popular, una manera de sentir y decir auténticamente campesina” (García 1973: 12). Con este gesto Jara se distanciaba del contenido de la canción y de la actitud que se esperaba tradicionalmente de un cantautor con su propio repertorio, en cuanto a ser un reflejo de su posición personal.

En la entrevista Jara explica que su interés no es burlarse de la Iglesia. “La religión me merece un profundo respeto”, dice. De hecho, es posible que Jara haya modificado la versión recopilada para hacerla menos controversial para la Iglesia católica. No podemos saber esto con certeza, ya que la antología de sus recopilaciones del folclore no incluye “La beata”. Sin embargo, es iluminador comparar su grabación con la versión recopilada por Chavarría de la cantora Nazarina del C. Gutiérrez (Chavarría 1998: 66). En primer lugar, la versión que recopiló Chavarría tiene como personaje principal no a una beata, sino a una monja. Esto hace que el deseo sexual expresado en la canción sea doblemente prohibido, ya que involucra a dos personajes con voto de castidad. En segundo lugar, en la versión

entregada por la cantora, el contenido sexual es considerablemente más explícito que en la grabada por Jara. Es decir, en voz de mujer, el deseo sexual femenino es abordado de manera más abierta y desenfadada que en la versión grabada por Jara.

El intercambio entre Ricardo García y Jara en torno a “La edad de la mujer” fue aún más incisivo que el que se produjo en torno a “La beata”. En respuesta a una canción en que un hombre se ríe de la soltería femenina en distintas etapas de su vida, García le pregunta, “¿cuál es la mejor edad de la mujer?”. Al igual que en su respuesta acerca de “La beata”, Jara se distancia del mensaje de esta canción. Deja de lado el aire jocoso del elepé (“Esto en serio”, dice), celebrando que “cada etapa [en la vida de una mujer] tiene cosas maravillosas”. Pareciera decir: “la canto, pero no refleja mi pensamiento”. En sus respuestas frente al cuestionamiento respecto del contenido de estas dos, Jara en efecto se retracta. Como observan Martín y Ford (2018: 29), esta posibilidad es una cualidad del discurso humorístico: “El humor permite burlarse de otros sin miedo a una sanción social. De hecho, si un chiste denigrante no es recibido favorablemente, una persona puede retractarse diciendo ‘era solo un chiste’”.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

Desde la teoría, sabemos que la subjetividad y preferencias estéticas de las y los folcloristas determinan los repertorios que deciden recopilar y también las maneras de interpretarlos. Sin embargo, aún sabemos muy poco de las maneras concretas en que estos interpretan los repertorios recopilados. De nuestro estudio de *Canto por travesura* podemos concluir que, al momento de interpretar repertorio folclórico, Víctor Jara tomó decisiones estratégicas para construir un mundo sonoro que evocara lo rural pero no se alejara demasiado de la noción de folclore que tenía su audiencia ciudadina. El elepé fue concebido como un espectáculo folclórico para una audiencia urbana y cosmopolita, y Jara no intentó reproducir la manera tradicional de interpretar estos repertorios, sino que los adaptó a su propio estilo. Esta adaptación creativa incluyó cantar en un registro más bajo que el tradicional, afinar y tocar el guitarrón de una manera inusual, incorporar un instrumento no tradicional y combinar melodías y géneros sin pretensiones de autenticidad.

Estas adaptaciones no fueron el resultado de errores o de un desconocimiento de las prácticas tradicionales. Si Jara hubiese querido interpretar el canto a lo poeta de manera tradicional, podría haber solicitado la asesoría de Santos Rubio, en cuya casa ensayaron para el elepé. Más bien, son decisiones artísticas centrales a su concepción de cómo mejor comunicar estos repertorios por medio de una grabación musical, en este caso un elepé editado por DICAP, el sello discográfico de las Juventudes Comunistas.

Escuchar la interpretación de un o una folclorista requiere una escucha doble. Por una parte, está el material recopilado y por otra el aporte que él o ella hace desde su propia creatividad artística. Aunque muchas veces los mismos folcloristas sugieren lo contrario, esta interpretación nunca es transparente, sino que refleja un entendimiento subjetivo tanto del material recopilado como de las expectativas de la audiencia. Adicionalmente, es importante que la interpretación de folclore no se considere necesariamente un primer estadio antes de la cantautoría. La grabación de *Canto por travesura* demuestra que, en el caso de Víctor Jara, no existe una teleología que vaya de folclore a cantautoría. En su carrera artística, el repertorio folclórico estuvo presente en casi todas sus grabaciones y presentaciones en vivo. Su visión artística se expresó no solo en sus propias composiciones, sino también en la interpretación creativa del repertorio folclórico.

Acerca del humor, destacamos que en la interpretación de estos repertorios picarescos el sexo del cantante, si es mujer u hombre, hace una diferencia sustancial en cuanto al mensaje que comunican. Esto es especialmente relevante cuando el chiste o el humor es de

un otro u otra. Es posible pensar que Jara incorporó canciones picarescas femeninas con la intención de reflejar que tanto chilenos como chilenas cantan por “travesura”, y así plasmar en el disco “un poquito” del “saber popular” de hombres y de mujeres. Sin embargo, sus interpretaciones de picaresca femenina presentan un humor con una cualidad distinta, más agresiva e incluso denigrante. Esta aseveración podría ser considerada presentista, en el sentido de ser un juicio relativo al pasado con criterios del presente. Para mitigar esto es que hemos puesto especial atención a documentos contemporáneos al disco (grabaciones similares y un artículo de prensa) y a los recuerdos de un músico que participó de la grabación.

En cuanto a proyecciones, nos parece importante promover el estudio de Víctor Jara desde la perspectiva del humor, ya que este fue una constante en el transcurso de toda su carrera artística. En la Peña de los Parra era conocido por su gusto por canciones folclóricas de doble sentido (Manns 1987: 34), y al momento de grabar su primer sencillo como solista, no dedicó la Cara A a una de sus composiciones, sino a la divertida “La cocinerita” (Demon SD-0132), una canción del folclore argentino que aprendió de un elepé de Leda Valladares y María Elena Walsh.

Durante el gobierno de Allende Jara intensificó su militancia política y por esta razón disminuyó el número de canciones folclóricas humorísticas en sus discos. El humor, sin embargo, siguió siendo una herramienta central en su militancia artística. Los ejemplos son múltiples, desde “Las casitas del barrio alto” y “Ni chicha ni limoná” hasta “Oiga pues m’hijita” y “El desabastecimiento”. Creemos que una futura área de investigación podría considerar el uso del humor de manera transversal en su carrera, tanto en teatro como en música. Las circunstancias trágicas de su muerte han eclipsado este importante aspecto de su persona artística. Esperamos que este trabajo contribuya a abrir nuevas aristas para su estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, CLAUDIO, RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO
1996 *Víctor Jara: obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara
- ARAYA ALFARO, SERGIO
2017 “Entrevista con Luis Torrejón, técnico de grabación: ‘El ingeniero de grabación es el hombre que inicia y termina una grabación’”, *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 10, pp. 27-41.
- ASTORGA, FRANCISCO
1994 *Veinticinco poetas populares*. Rancagua: Alerce.
- 2000 “El canto a lo poeta”, *Revista Musical Chilena*, LIV/194 (julio-diciembre), pp. 56-64. DOI: 10.4067/S0716-27902000019400007
- BOWEN SILVA, MARTÍN
2008 “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante al Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: 10.4000/nuevomundo.13732
- BROTTMAN, MIKITA
2013 *Funny Peculiar: Gershon Legman and the Psychopathology of Humor*. Nueva York: Routledge.
- CHAPARRO IBARRA, MOISÉS, JOSÉ SEVES Y DAVID SPENER
2013 *Canto de las estrellas: un homenaje a Víctor Jara*. Santiago: Ceibo.
- CHAVARRÍA, PATRICIA
1998 *Vamos gozando del mundo: La picaresca chilena: Textos del folklore*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL, CARMEN PEÑA FUENZALIDA Y MARÍA ISABEL QUEVEDO CIFUENTES
2012 *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

CONTRERAS ROMÁN, RAÚL

2016 “El pueblo creador representado por Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile”, *Cuicuilco*, XXIII/66 (mayo-agosto), pp. 197-221.

DONOSO, KAREN

2009 “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990”, *Revista Musical Chilena*, LXIII/212 (julio-diciembre), pp. 29-50. DOI: 10.4067/S0716-27902009000200004

GARCÍA, RICARDO

1973 “Víctor Jara Canta Por Travesura (En su último disco)”, *Ramona*, 98, pp. 11-13.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1996 “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la *performance*”, *Revista Musical Chilena*, L/185 (enero-junio), pp. 25-37.

1997 “Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena”, *Resonancias*, I/1, pp. 60-68.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE

2005 *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

JARA, JOAN

1984 *Victor: An Unfinished Song*. Londres: Bloomsbury.

JARA, VÍCTOR

1997 *Victor Jara. Cancionero tradicional*. Gabriela Pizarro y Carlos Martínez (investigadores). Santiago: Fundación Víctor Jara.

KLUBOCK, THOMAS M.

2022 *Ránquil: Rural Rebellion, Political Violence, and Historical Memory in Chile*. New Haven: Yale University Press.

KÓSICHEV, LEONARD

1990 *La Guitarra y el poncho de Víctor Jara*. Isabel Pozo Sandoval (traductora). Moscú: Editorial Progreso.

LEÓN VILLAGRA, MARIANA E IGNACIO RAMOS RODILLO

2011 “Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile”, *Revista Musical Chilena*, LXV/215 (enero-junio), pp. 23-39. DOI: 10.4067/S0716-27902011000100002

LOYOLA, MARGOT

2007 *La tonada: Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

LOYOLA, MARGOT Y OSVALDO CÁDIZ

2010 *La cueca: Danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

MANNS, PATRICIO

1987 *Violeta Parra: La guitarra indócil*. Concepción, Chile: Ediciones Literatura Americana Reunida.

MARTIN, ROD A. Y THOMAS FORD

2018 *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Londres: Academic Press.

MARTÍNEZ MIRANDA, CARLOS

1997 “Prólogo”, *Victor Jara. Cancionero tradicional*. Santiago: Fundación Víctor Jara, pp. 11-12.

McSHERRY, J. PATRICE

2015 *Chilean New Song: The political power of music, 1960s-1973*. Philadelphia: Temple University Press.

MIRANDA, PAULA

2017 “Violeta Parra, Creative Researcher”, *Violeta Parra: Life and Work*. Lorna Dillon (editora). Woodbridge, Suffolk: Tamesis Books, pp. 83-104.

- 2019 “Interculturalidad y proyectos alternativos en Violeta Parra: su encuentro con el canto mapuche”, *Artelogie*, 13, pp. 1-20. DOI: 10.4000/artelogie.2794
- MONTERO, GONZALO
2018 “Entre campo y grabación”: Violeta Parra y las tecnologías migrantes”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 36, pp. 128-44. DOI: 10.7560/SLAPC3608
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ
2007 “El guitarrón chileno y su armonía tímbrica”, *Resonancias*, XI/21, pp. 22-55.
- PINKERTON, EMILY
2007 “The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument”. Tesis doctoral: University of Texas.
- PIZARRO SOTO, GABRIELA
2007 “Comentario”, *Víctor Jara. Cancionero tradicional*. Santiago: Fundación Víctor Jara, pp. 99-100.
- PIZARRO SOTO, GABRIELA Y ROMILIO CHANDÍA
1993 *Veinte tonadas religiosas*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.
- RAJEVIC, PÍA
1999 “La Picaresca”, *Rocinante*, 4 (febrero), pp. 4-7.
- RUIZ ZAMORA, AGUSTÍN
1995 “Discografía de Margot Loyola”, *Revista Musical Chilena*, XLIX/183 (enero-junio), pp. 42-59.
- 2006 “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción chilena”, *Cátedra de Artes*, 3, pp. 41-58. Disponible en: http://www.pucv.cl/uuaa/site/docs/20171005/20171005170733/03_margot_loyola_from_catedra_3_62.pdf [acceso: 14 de mayo de 2021]
- SALINAS, MAXIMILIANO
2010 *La risa de Gabriela Mistral: Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica*. Santiago: LOM.
- TORRES ALVARADO, RODRIGO
1998 “Calló Su Voz, Mas No Su Canto”, *Revista Musical Chilena*, LXII/190 (julio-diciembre), pp. 11-14. DOI: 10.4067/S0716-27901998019000003
- 2004 “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, *Revista Musical Chilena*, LVIII/201 (enero-junio), pp. 53-75. DOI: 10.4067/S0716-27902004020100003

Discografía

- CARACOLITO, LAS
1965 *Ña Amanda y Ña Elsa*. RCA Víctor CML-2331-X.
- CONJUNTO CUNCUMÉN
1962 *El folclore de Chile, Vol. IX*. Odeón LDC-36369.
- JARA, VÍCTOR
1972 *La población*. DICAP JJJL-14.
- 1973 *Canto por travesura*. DICAP DCP-47.
- LEDA Y MARÍA
1973 *Entre valles y quebradas*. Disc-Jockey LD 15017.

Entrevista

- YÁÑEZ, PEDRO
2017 Entrevista realizada por Laura Jordán González. La Florida, Región Metropolitana, 19 de abril.