

¿Ser o no ser? ¿Es o se hace?

La musicología latinoamericana y los
paradigmas disciplinares



Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de
Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del
Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

¿Ser o no ser? ¿Es o se hace?

**La musicología latinoamericana y los
paradigmas disciplinares**

Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de
Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología
del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

16 al 19 de agosto de 2012 - Buenos Aires - Argentina



Sammartino, Carlos Federico; Pedrotti, Clarisa; Escalante, Fernanda
¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? la musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares: actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. - 1a ed. - Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, 2013.
E-Book.
ISBN 978-950-99271-1-7
1. Musicología. 2. Música Argentina. I. Título
CDD 780.9
Fecha de catalogación: 01/10/2013



Esta obra está licenciada bajo la Licencia Creative Commons
Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported. Para ver una copia de esta
licencia, visita [http://creativecommons.org/licenses/by-
sa/3.0/deed.es_AR](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.es_AR).

aamusicologia.com.ar

La Asociación Argentina de Musicología es una asociación civil sin fines de lucro,
fundada el 5/10/1985 y constituida legalmente el 19/12/1986.
Obtuvo su personería jurídica en abril de 1988 por Resolución 268/88 de la
Inspección General de Justicia, número de identificación 360.1 09.
Dirección postal: México 564, (At. Omar García Brunelli) CP 1097, Ciudad
Autónoma de Buenos Aires
E-mail: info@aamusicologia.com.ar

Indice

Introducción	
Fernanda Escalante, Clarisa Pedrotti y Federico Sammartino	7
Musicología, revuelta multidisciplinar y nuevas preguntas sobre la música en América Latina	
Juan Pablo González	15
Musicólogos sin fronteras: el estudio de la interrelación música/plástica y sus posibles aportes a la disciplina	
Cintia Cristiá	27
Tango y disco en los comienzos de la globalización: la voz "extraña y familiar" de Gardel para el sello francés Odéon	
Marina Cañardo	39
Investigación de contrasentidos en las premisas estéticas de la música armorial	
Carlos Eduardo Amaral	55
Una compleja reconstrucción sociohistórica: mirada caleidoscópica a la cumbia chilena	
Alejandra Vargas, Eileen Karmy, Antonia Mardones y Lorena Ardito	67
Estilo y ganancia: Estrategias semióticas de diferenciación intracampal en el Pop Femenino del Siglo XXI	
Guido Saá	81
¿Devoción o espectáculo? La performance de las "adoraciones" en la Navidad jujeña.	
Graciela Beatriz Restelli y Héctor Luis Goyena	95
María Isabel Curubeto Godoy y su ópera Pablo y Virginia: una consagración personal, pública y política	
Romina Dezillio	105
Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910)	
José Ignacio Weber	119
La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880)	
Daniela A. González	135

Música para tecla del Chiquitos jesuítico: la composición musical in situ	
Carlos Fabián Campos	159
A Investigação sobre Instrumentos Musicais em documentos	
Alfandegários: uma pauta da alfândega do Rio de Janeiro Colonial	
Mayra Pereyra	175
Entre el hallazgo y la formación de un estilo. Procesos creativos en los	
cuartetos de cuerdas de los becarios del Centro Latinoamericano de	
Altos Estudios Musicales (CLAEM)	
Hernán Gabriel Vázquez	183
Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin	
Carlos Mastropietro	191

Una compleja reconstrucción sociohistórica: mirada caleidoscópica a la cumbia chilena

Alejandra Vargas, Eileen Karmy, Antonia Mardones y Lorena Ardito
Colectivo de Investigación “Tiosos pero
cumbiancheros” www.tiososperocumbiancheros.cl

“¿Qué clase de idea podemos formarnos de una época, si no vemos gente en ella? Si sólo podemos ofrecer descripciones generales, nos limitamos a crear un desierto y a llamarlo historia”

Peter Burke, ¿Qué es la historia cultural?

Esponáneamente, el son de la cumbia chilena se convirtió en sinónimo de salir a bailar. Las pistas de baile se llenaban y alcanzaban su clímax cuando alguno de los improvisados bailarines tomaba por la espalda a alguna compañera, poniendo las manos en su cadera y haciéndola seguir el juego con otro compañero, que a su vez repetía esto, hasta formar un *trencito* que arrastraba los pies al ritmo de la música. En algún momento, el que iba en la delantera no encontraba a nadie más a quien tomar y, con pánico escénico por ser el protagonista, incentivaba a la *locomotora* a gritar *vueeeelta*, para quedar en la trastienda de este peculiar y colectivo baile. Todos alzando las manos se volteaban, entonando enérgicamente el coro de la canción de turno.

Tanto el repertorio musical como la performance coreográfica eran conocidas por todos, más aún por quienes podían en ese instante desviar la atención de sus poco agraciadas caderas, como sucedía con el mencionado *trencito*. Era el comienzo del nuevo milenio.

En la medida en que Chile se acercaba al Bicentenario¹ las discusiones se centraron en el debate en torno a la identidad nacional y la relevancia de identificar y ensalzar “lo chileno”, cultural, histórica, social, folclórica y musicalmente. Sin

embargo, había una invitada (o *colada*², como dirían algunos) a estas celebraciones que complejizaba el debate. Ya fuera por su origen, su llegada, su asimilación y la apropiación que tuvo, resultaba difícil de dilucidar, por un lado, porque aparentemente no era considerada un objeto de estudio válido, y por otro, porque su simpleza rítmica, su vinculación al mercado y su pasaporte extranjero cuestionaban su inclusión en el debate.

Nuestra investigación comienza desde esta contradicción. La cumbia estaba aquí, pero ¿qué sabíamos sobre ella?, ¿por qué formaba parte de la memoria musical colectiva de nuestra generación, de la de nuestros padres, de nuestros abuelos?, ¿había una *cumbia chilena*?

La escena musical local de los 2000 vio florecer bandas provenientes del rock que revivían repertorios cumbiancheros tanto extranjeros, llegados a Chile en la década de los '60, como de cultores nacionales que comenzaron a cultivar la cumbia por esos mismos años. Lo singular de este *revival* es que mantenía un repertorio con más de 50 años de vigencia, aunque con nuevos arreglos e influencias (desde el rock, el ska, el punk, entre otros) que sugerían nuevas texturas sonoras para seguir entonando y bailando las canciones que desde nuestros abuelos hacen gozar a chilenos y chilenas. El resultado de este fenómeno ha sido ver en un mismo escenario a bandas emergentes con otras, ya consolidadas, agrupaciones cumbiancheras.

Nos planteamos entonces una investigación que se hiciera cargo de escarbar en el proceso en que la cumbia llega a Chile, se apropia y chilena, a través de una reconstrucción sociohistórica. Para desarrollarla, ha sido necesario un trabajo transdisciplinario, que articula miradas académicas distintas, trascendiendo las construcciones interpretativas meramente disciplinares. Las herramientas metodológicas de las distintas áreas han resultado, entonces, aisladamente insuficientes pero al mismo tiempo en conjunto indispensables, más aún cuando la cumbia es el testigo presente de las generaciones que nos anteceden y que nosotras significamos como una síntesis de época.

Nuestro punto de partida fue una extensa revisión bibliográfica, que permitió conformar un corpus relevante de conceptos y categorías de análisis, al tiempo que comprobar la escasez de estudios que abordaran en Chile la importancia de la cumbia y sus particularidades históricas, estéticas y sociales. La cumbia nos interroga, planteándonos dilemas identitarios, étnicos, clasistas, políticos y de procesos socio-musicales de inclusión, conflicto e inclusión.

Por otro lado, por las particularidades de estos procesos consideramos que no es posible llevar a cabo una reconstrucción lineal de éstos, por lo que nuestra propuesta apunta a entender las rupturas y continuidades tanto como su relevancia social, con todas las contradicciones identitarias que confluyen, especialmente, si la consideramos en su espacio festivo.

La bibliografía, tanto histórica como musicológica, ha dejado invisibilizada esta temática, por lo que para lograr una reconstrucción del proceso de consolidación de la

cumbia chilena en un género popular y reconocido como propio, proponemos la oralidad como estrategia central. Y es que en esta investigación, la palabra principal la tienen los propios cultores, testigos vivos del patrimonio sonoro y de época que nos entregan luces del estudio de caso en que nos hemos enfocado. Sin embargo, la historia oral presenta también las debilidades propias de cualquier ejercicio de memoria (colectiva, individual, emotiva, etc.), principalmente cuando se intenta hurgar en imágenes y recuerdos que se conservan desde hace más de media década, como es el caso de los abuelos cumbiancheros que en los años 50 y 60 presenciaron la llegada y transformación de este género en nuestro país.

Además, hemos notado una tendencia a idealizar la época³ en la cual la cumbia llega al país - de ahí su denominación de “época de oro de la bohemia chilena”. Esta idealización proviene tanto de sus propios testigos protagonistas, como de investigadores que han abordado el período desde temáticas atingentes al tiempo que tangenciales, como el mundo del vedetismo o las sonoridades tropicales en general. La idea de que “todo tiempo pasado fue mejor” se encuentra totalmente instaurada al revisar la *bohème*.

Dado aquello, el establecimiento de un marco temporal para nuestra investigación, pasa por considerar las temporalidades braudelianas: como un proceso de mediana duración que inicia con la llegada de la música tropical, donde se enmarca la cumbia, una migrante de segunda generación antecedida por la rumba, el mambo y otros ritmos tropicales, pero que a su vez se enmarca en un proceso mayor, de larga duración, que comienza a inicios del siglo XIX con la emergencia del ideario nacional blanqueado.

Su trayectoria nos remonta a los anales de nuestra historia republicana, donde se cristaliza el constructo identitario que desde el Estado occidentalizado, blanqueado e ilustrado se impuso, y en muchas de las dimensiones de la conformación de “lo chileno”, que se consolidó como referente eficiente de imaginario nacional. Punto que desarrollaremos más adelante.

Dentro de proceso de mediana duración aludido, debemos considerar dos ejes importantes: por una parte, la internacionalización de las musicalidades afrodescendientes que se desarrollaron en América Latina en un formato orquestado y blanqueado, de acuerdo a las necesidades y gustos de las élites de los salones de los años '30 en adelante (inspiradas en los formatos europeos) y, por otra, se enmarca en un proceso de latinoamericanización de la propia cumbia desde Colombia, que se produce desde la década del '50, y cuyos ecos en el territorio nacional se alcanzan a sentir una década más tarde, con la llegada de cultores cumbiancheros extranjeros⁴ y la emergencia local de agrupaciones que cultivan exclusivamente su ritmo como repertorio⁵.

Por otra parte, entender la cumbia en contexto, en su relevancia social, nos interroga también sobre el ámbito festivo y carnavalesco chileno, punto en el que nuestra reconstrucción adquiere ribetes históricos de larga duración, que trascienden la

instauración de la República – aunque con ésta se acentúan- y que, desde la llegada de los españoles, establecieron cánones en detrimento de nuestras propias prácticas. Al respecto, el historiador chileno Maximiliano Salinas plantea que:

“... al fin de cuentas, la historia de la música, o la musicología histórica, debe abrirse más claramente a la diversificación de los lenguajes multiculturales. Al fin, somos excesivamente herederos de la historiografía ‘euro céntrica’, donde todavía no se logra ver en pie de igualdad a las diversas manifestaciones culturales y musicales de los pueblos. Parece que todavía al momento de crear un relato histórico nuestro discurso y nuestra forma de pensar es aun monológico, o monocorde, no dialógico, o polifónico, para decirlo de una manera sonora. Aun parece que operamos con las categorías occidentales de civilización- barbarie’, que nos hacen ver a los otros como seres no del todo humanos”⁶.

Así, aunque estas categorías todavía tienen vigencia en la academia local, son cada vez más los esfuerzos de investigadores de las humanidades y las ciencias sociales por entender la significación de las músicas populares, poniendo énfasis en la pluralidad y, en este caso particular, comprender la relevancia social de la cumbia en la idiosincrasia chilena que ha traspasado las barreras sociales por su arraigo en los espacios festivos, convirtiéndose de este modo, en un ámbito de reflexión sobre nuestra identidad. El musicólogo alemán Nils Grosch se ha preocupado de plantear hipótesis que explican el recorrido y arraigo de las músicas populares en América Latina y, al mismo tiempo, da cuenta de la dicotomía existente entre una historia larga y otra corta. De paso, Grosch establece la relación entre esa dicotomía y la jerarquización de las músicas doctas en perjuicio- o prejuicio- de las músicas populares:

“...desde el nacimiento de las jerarquías sociales han existido prácticas musicales ligadas al ‘pueblo’ junto a aquellas sostenidas por las élites. Por otra parte, lo que entendemos por ‘música popular’ es una categoría mucho más reciente, culturalmente problemática, que se encuentra en una relación de tensión con las formas musicales ‘superiores’ y marca un ámbito atravesado por conflictos sociales”⁷.

La revisión historiográfica nos da cuenta de la negación constante de las festividades del bajo pueblo y del esfuerzo que se hacía por parte de las autoridades políticas, eclesíásticas e intelectuales, por coartar las manifestaciones populares. Se intentó imponer un modelo civilizado-blanco, culto e ilustrado, al mismo tiempo que se invisibilizó lo indígena, lo negro y lo popular.

Sin embargo, en varios momentos de la historia, se han producido desbordes que aunque la historiografía tradicional ha intentado invisibilizar o lisa y llanamente, negar, hoy son el testimonio que nos entregan antecedentes y “otra” comprensión de las festividades y prácticas culturales nacionales, tanto en los procesos de larga como de corta duración. En este sentido, resulta relevante considerar los hitos que debimos establecer para abordar la investigación de la cumbia chilena, relacionada con los contextos sociopolíticos e histórico-culturales relevantes de la historia reciente.

Tomando la herramienta que propuso Eric Hobsbawm⁸ al establecer “tiempos cortos y largos”, que rompen con la temporalidad lineal y matemática, relevando los procesos en contexto, proponemos como herramienta metodológica para el estudio de la cumbia chilena, en su dimensión de fenómeno de corta duración pero de profundo arraigo, la siguiente cronología a partir de “décadas contextuales”: albores de la cumbia chilena (década de los '40 hasta 1962); arraigo y apropiación (desde 1962 hasta 1973); repliegue de los músicos, cierre de espacios y apagón cultural (desde 1973 hasta 1990); reconocimiento de los músicos y de la necesidad festiva (desde 1990 hasta 1999) y movimiento de la Nueva Cumbia Chilena (desde 1999 a la fecha).

Es necesario detenerse, especialmente, en el quiebre sucedido a partir de la dictadura militar que va de 1973 a 1990 - “apagón cultural” - por las prácticas violentas que obligaron a la población (músicos de la bohemia y públicos, entre ellos) a replegarse a otro tipo de espacios, como la televisión y las fiestas privadas, quedando en una nebulosa las prácticas festivas y populares, que sólo con el retorno a la democracia reaparecen en los espacios públicos, pero que los músicos, cultores nostálgicos del “tiempo de oro”, están ávidos de entregar, contar y cantar.

Además de hacer de la oralidad la principal fuente de reconstrucción, hemos recurrido a las fuentes tradicionales, tales como la revisión de archivos de diversa índole, entre los que cabe señalar la prensa, las revistas especializadas⁹, discografía y rankings de los sellos musicales, principalmente para contrarrestar información y contextualizar el relato de los cultores y sus archivos personales (fotos, grabaciones, autógrafos, etc.) que en ocasiones han cuestionado los pocos consensos existentes y que nos han planteado un trabajo dialógico, incluso, con los silencios y/u omisiones.

En la actualidad el debate sobre la festividad, la ausencia de carnaval, el reconocimiento de la pluralidad étnica o la reconstrucción (y deconstrucción) de lo popular, han llevado a ir escarbando en la historia nacional, especialmente desde las generaciones que crecieron con la influencia directa de la Dictadura, pero que al salir a la luz nuevas y variadas fuentes, han encontrado que las manifestaciones de alegría han sido perseguidas y negadas desde mucho antes. Cabe, entonces, hacerse la pregunta ¿qué nos dice la fiesta sobre las identidades que se quiere invisibilizar?

La cumbia chilena nos entrega algunas respuestas de nuestro contexto, pero a la vez, nos sumerge en el contexto regional donde la cumbia se anidó casi como una planta vascular, con raíz latinoamericana. Sergio Pujol, explica al respecto:

“En todos esos casos la cumbia se hace presente como música emblemática de los excluidos, si bien cada músico hace su

propia lectura o su propio uso de la especie. (...) Quizá sea esta variedad de referencias y de intereses, siempre a partir del sobreentendido tropical, lo que le permite a la cumbia ser tan ubicua, tan francamente latinoamericana, un poco de todos, un poco de nadie. Su elocuencia musical no pertenece al orden de las identidades locales, ni al de las nacionales: su identidad es la de los pobres, la de los pibes chorros y la de las damas gratis, estén donde estén. A diferencia de casi todos los géneros de música popular constituidos en América Latina entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la cumbia carece de abolengo patrio. Como dijimos, los propios colombianos sólo se reconocen en ella parcialmente; prefieren hablar del vallenato y el pasillo a la hora de citar sus músicas vernáculas, y de champeta, currulao y tambora, para nombrar los ritmos que bailan en la actualidad. (...) Con tan pocos historiadores y exégetas que se ocupen de ella, la cumbia parece estar presa de un presente continuo, sin historia, sólo viva en los cuerpos que la bailan y las voces que la frasean. En ese aspecto, su situación se asemeja a la de las músicas anónimas, y no debe sorprender que el aprendizaje de su danza pueda tener como primer ámbito las cunas de lo tradicional. Por ejemplo, en la Argentina es común encontrar pasión por la cumbia allí donde se frecuente el chamamé o la chacarera, como si el tránsito de las especies telúricas a lo tropical fuera una consecuencia natural. Algo similar sucede con los bailes folclóricos en Bolivia, Perú y más al norte. En esos ámbitos, nadie se pregunta cuánto de auténticamente tropical tiene ese baile que desborda las pistas de tierra en alianza con los estilos del folclore.”¹⁰

De este modo, queda evidenciada la complejidad del objeto de estudio propuesto, la deuda pendiente que existe aun impaga desde la musicología local por abordarlo de manera múltiple, y las potencialidades interpretativas y dialogantes, en tanto transdisciplinarias, que propone a la investigación musical.

Revisemos entonces algunos de los avances presentes en la literatura académica chilena.

Literatura cumbianchera: ¿Qué hay sobre cumbia en la historiografía musicológica en Chile?

En Chile, la musicología ha concentrado tradicionalmente sus esfuerzos en indagar sobre las músicas llamadas doctas, y cuando se ha acercado a la música popular, ha sido el folclor el objeto predilecto de las publicaciones. Esto se debe, en parte, a que el interés de la musicología chilena ha estado centrado fundamentalmente en sus vertientes más tradicionales, como la musicología histórica y la

etnomusicología, las cuales se interesaron tardíamente por el estudio y rescate de las músicas populares, entendidas como aquellas que se desarrollan en el marco de la industria cultural.

Han sido otras disciplinas en Chile, como el periodismo y la historia, las que se han acercado en mayor medida a las músicas populares con un interés investigativo. Por ello, cuando la musicología finalmente se decidió a ingresar a estas aguas llenas de vaivenes, se encontró con que ya había un camino trazado con anterioridad.

Dentro de estos estudios sobre músicas populares (no folclóricas) –tanto desde la musicología como desde la historia y el periodismo– nos encontramos con un fértil desarrollo investigativo sobre géneros como el rock, el pop y la Nueva Canción Chilena, entre otros, pero son muy pocos aquellos estudios dedicados a géneros tropicales, y especialmente escasos en el caso de la cumbia chilena.

Al comenzar esta investigación sobre la llegada, arraigo y chilenización de la cumbia, nos acercamos a la bibliografía existente en Chile al respecto y nos encontramos con algunas sorpresas. En la bibliografía historiográfica, periodística y musicológica que revisamos, identificamos fundamentalmente 3 tipos de acercamientos a la cumbia chilena.

Por un lado, están los grandes relatos historiográficos sobre músicas populares enmarcados en una “historia de”¹¹, donde la llegada, arraigo y presencia de la cumbia en Chile se encuentra condicionada exclusivamente a una cultura de masas, donde los medios de comunicación masivos son parte fundamental de este proceso. El acercamiento de estos estudios a la cumbia se hace a partir de la prensa y los archivos discográficos, dejando fuera de la reconstrucción histórica el relato de los propios cultores. Son los periódicos, las revistas, los discos y los rankings los que relatan esta historia, pero en la voz de los investigadores, con todas las interpretaciones y silencios que eso conlleva.

En segundo lugar, nos encontramos con un acercamiento a la cumbia chilena a partir de investigaciones centradas en otros temas y otras músicas, pero que se acercan a ella por la existencia de aristas comunes. Podemos citar por ejemplo los estudios del rock en Chile¹², que abordan algunos aspectos de la cumbia chilena, exclusivamente por las influencias musicales que ambos géneros tuvieron en común, como por ejemplo la influencia de la Orquesta Huambaly, una de las orquestas más destacadas del periodo de los albores de la cumbia¹³, bisagra entre el jazzailable, el rock y la música tropical.

Asimismo, pueden señalarse algunas investigaciones que a partir de crónicas de la historia de la música chilena¹⁴ dan cuenta de algunas características y funciones sociales de la cumbia, pero sin abordar esta música directamente, sino que a su relevancia social en tiempos particularmente complejos de nuestra historia nacional.

En tercer lugar, pueden considerarse acercamientos recientes de investigadores jóvenes, los cuales generalmente no publican sus reflexiones en revistas académicas

sino que utilizan otros formatos de difusión de los resultados y avances de sus investigaciones, como por ejemplo sitios webs (blogs y otros), videos documentales y charlas. La particularidad de este tipo de investigaciones es que se desarrollan muchas veces desde la interdisciplina y en diálogo con otros investigadores. No obstante, pocas de ellas han logrado consolidarse como reconstrucción sociohistórica, en tanto aluden a territorios específicos, como son las tesis de pregrado que hemos encontrado sobre cumbia y específicamente, cumbia coquimbana¹⁵, o a partir de géneros o subgéneros dentro de la propia sonoridad cumbianchera, donde destaca el trabajo aun en desarrollo del bloggero Cristian Peñaloza.

Pero, ¿qué debates propone esta literatura cumbianchera al encontrarse con las versiones orales del proceso?

Consensos y cuestionamientos: mitos de la historiografía y la historiografía musicológica.

Tal vez por lo escasa que ha sido la indagación respecto a la cumbia chilena por parte de la academia, se han establecido ciertos consensos respecto a los procesos que han llevado a la cumbia a constituirse en una música popular a la que podemos agregar el adjetivo de chilena, con el riesgo de construir mitos que invisibilizan procesos fundamentales, empobreciendo la riqueza y complejidad del fenómeno.

Los principales consensos con que nos hemos encontrado a lo largo de la investigación tienen que ver con los procesos de llegada de la cumbia a Chile y su conformación como una musicalidad propia a la que podemos llamar cumbia chilena. Se ha planteado que la cumbia se instala en Chile producto de una combinación de elementos, fundamentalmente relacionados a la industria cultural de la época: la moda radial de Mike Laure y sus cometas y de las cumbias de Tulio Enrique León, las giras a Chile de Los Wawancó, y la llegada a nuestro país de cultores extranjeros que se transformaron en estrellas de la industria local, como el venezolano Luisín Landáez y la colombiana Amparito Jiménez.

Se habla de ellos como parte de una industria musical en crecimiento, pero no se desarrolla un tratamiento profundo respecto a por qué estos cultores llegaron a tener el éxito que tuvieron en Chile. Tampoco se indaga en las circunstancias sociales y las particularidades culturales existentes en nuestro país que ayudaron a que esta música se anidara aquí, ni en la relación que tenemos los chilenos con nuestro cuerpo y el baile.

Pero ¿qué había en Chile antes de la llegada de la cumbia? Es la llamada *época de oro* o la *bohemia chilena* la que cristaliza el escenario sonoro que desde los años sesenta fue fecundado por la cumbia. Entre los años '30 y '50 se va gestando en Chile el escenario propicio para la llegada y arraigo de la cumbia en nuestro país.

En la bibliografía musicológica e historiográfica se ha planteado que a partir de los años 60 (después de la Revolución Cubana) disminuye drásticamente el flujo de

músicas afrocubanas (que eran las que constituían la escena musical de los años dorados de la bohemia) hacia el resto del mundo. Este espacio que dejan las músicas afrocubanas en Chile es ocupado por la cumbia, que enmarcada en un proceso de internacionalización de la cumbia colombiana de salón, llega a Chile para quedarse.

¿Pero qué más se ha historizado de estos años dorados de la bohemia chilena?, ¿solamente se desarrolló el baile negro de salón estilizado y blanqueado al interior de los locales de esta época de oro?, ¿hubo en los salones otro tipo de musicalidades no señalada en la historiografía?

Los acercamientos musicológicos e historiográficos tradicionales han omitido ciertas apreciaciones fundamentales del contexto sociocultural chileno, especialmente aquellas relativas al cuerpo y al baile. Para comprender a cabalidad el proceso de llegada, arraigo y conformación de la cumbia como “chilena” es necesario considerar que durante esta época de bohemia, el repertorio llamado tropicalailable, compuesto fundamentalmente por ritmos afrocubanos, no era bailado por el grueso del público chileno, sino que más bien éste era concebido como un espectáculo que se miraba y no se practicaba. El peso histórico de la moralidad eclesiástica de la mano al constructo nacional que determina la dicotomía de lo correcto / incorrecto, de lo visible / invisible, de lo prohibido / permitido, han provocado una especie de atrofia en la zona pélvica de los chilenos, que concentran los movimientos en las extremidades superiores (mover el pañuelo, alzar las manos, “picar cebolla”, etc.) y que niegan el erotismo que el baile representa. Esto no quiere decir que en Chile no se bailara, si no que al hacerlo, los cuerpos estaban mucho más constreñidos.

También es importante considerar que junto a la fiesta, espacio de baile y conquista por excelencia, se ha coartado la espontaneidad y soltura corporal, lo que se traduce en nuestro baile tieso pero cumbianchero, bastante alejado de sus raíces afrocolombianas como si en Chile la africanía no fuera un constituyente relevante.

En los años dorados de la bohemia chilena, bajo el deslumbramiento por la fastuosidad de las orquestas tropicales, se ha planteado que el espectáculo, las plumas y los brillos llenaban todos los escenarios nocturnos. Pero esta bohemia de los años dorados tuvo matices afros que no han sido considerados en los estudios musicológicos ni historiográficos anteriores. Si no fuera por la voz y el registro de sus propios cultores, estos quedarían invisibilizados dentro de la historia. Iván Díaz¹⁶ nos cuenta a través de sus propios recuerdos y fotografías personales que hubo tambores batá, atabaques, bailes afroyorubas y montajes percusivos de tintes afros en medio de esta bohemia de los años dorados que pretendía mostrar en sus salones solamente ritmos estilizados y blanqueados.

Tal como la cumbia llega a Chile para quedarse, sus cultores más importantes también lo hacen. Es sabido - y difundido por la bibliografía musicológica e historiográfica - que Luisín Landáez decidió hacer su carrera de cantante en nuestro país. De hecho, se convirtió en uno de los artistas más carismáticos y queridos durante los años de la Unidad Popular, estableciendo un compromiso claro con este

movimiento político y cultural al hacer bailar en las marchas y congregaciones populares por Salvador Allende. Se cuenta también de lo complicada que se volvió su carrera durante la dictadura militar de Pinochet, cuando debió pasar algunas temporadas en Venezuela debido a que su nombre se encontraba fuertemente vinculado al gobierno socialista. Finalmente, la muerte lo encuentra en nuestro país a inicios de los 2000, sin nunca haber recibido el reconocimiento que amerita su papel en la historia de la música nacional, salvo la grabación que realizó del tema “Macondo” junto a Sexual Democracia en el año 1993¹⁷.

De Amparito Jiménez se cuenta que, al igual que Luisín Landáez, llega durante la primera mitad de los años 60 a Chile, cantando cumbias colombianas en programas de televisión. Se habla de su primer disco y su alta popularidad de esos primeros años. Y especialmente se considera lo importante y fundamental de su influencia para el desarrollo de la cumbia en nuestro país. ¿Pero su influencia cumbianchera sólo se remite a ese primer disco? ¿Amparito Jiménez es solamente la voz que trajo a Chile la “Pollera Colorá”?

Hablar con los cultores vivos se torna así en una herramienta de indagación y profundización de significaciones interpretativas y matices históricos que la Gran Historia y la alusión tangencial a la cumbia no logran visibilizar. Pero al mismo tiempo, se transforma en un ejercicio de valorización patrimonial y compromiso investigativo que rompe la relación sujeto-objeto de investigación, para edificar discursos y relatos donde la subjetividad adquiere un papel central, no como elemento de invalidación en la construcción del conocimiento sobre esta peculiar sonoridad, sino justamente como instancia de acercamiento a su naturaleza cotidiana, festiva y arraigada característica.

Nuestro enfoque metodológico y propuesta investigativa

Como generalmente las reconstrucciones historiográficas y musicológicas se basan en los archivos de prensa y discográficos, sucede que la información invisibilizada por los medios de comunicación se transforma también en un silencio en la documentación. Remitir a un solo tipo de fuente la reconstrucción histórica y musicológica de un género musical no sólo implica la omisión de cierta información, sino que también puede generar complicaciones mayores. La consideración de las fuentes escritas como “datos duros”, superiores en rigurosidad a otras fuentes como la entrevista es un error, ya que estos éstos pueden estar tan llenos de rugosidades, fallas y omisiones como cualquier otra fuente de información que esté sujeta a la fragilidad de la memoria y a las decisiones humanas.

Consideramos también que estas omisiones anidan una mirada despectiva sobre la simpleza de la cumbia chilena, que no reconoce que esa misma simpleza es la que le da forma y carácter, y al mismo tiempo, la hace ampliamente apropiable desde el baile y desde la fiesta, espacios con los cuales la academia muchas veces mantiene una relación romántica y nostálgica, manifestada en su lectura de las fuentes desde las cuales reconstruyen algunos capítulos del pasado festivo de nuestra cultura popular.

Nuestra propuesta investigativa responde precisamente a estas falencias metodológicas, inspirándonos a crear y sostener un modelo integral y transdisciplinario de recolección de información, de manera dialogante con los cultores y protagonistas de la historia de la cumbia en Chile. Con esto buscamos hacer hablar a los silencios y especialmente relevar los aspectos menos conocidos por la historiografía tradicional.

Este diálogo con los cultores resulta fundamental puesto que han sido ellos quienes han sido testigos de la llegada, la transformación y el arraigo de la cumbia a Chile y pueden contar de primera fuente su visión sobre este proceso. Sin embargo, el paso de los años y la fragilidad de la memoria hacen que muchas veces estos relatos se vean confundidos con otros, entregándonos el desafío de establecer de modo comparativo y complementario un diálogo con otras fuentes y otras disciplinas.

Este trabajo dialogante nos ha permitido develar ciertas preguntas que surgían al revisar la historiografía musicológica tradicional. La entrevista, y muchas veces la sola conversación con los cultores cumbiancheros, nos ha regalado la fortuna de no encontrar respuestas cerradas sino que siempre ventanas abiertas a nuevas preguntas que nos han permitido poco a poco marcar los surcos por donde puede ir el camino de una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena .

En 3 años continuos de estudio, este camino nos ha sido fructífero, pues el enfoque testimonial ha permitido cubrir puntos ciegos y estimular el habla de algunos de los silencios con los que la cumbia interrumpe su propia sonoridad históricamente considerada.

El bongosero Iván Díaz ha sido un cultor transcendental en la historia previa a la llegada de la cumbia, principalmente por su acercamiento a la música afro, de inspiración yoruba, que según los relatos historiográficos y musicológicos no existía en Chile aún.

Amparito Jiménez ha sido mucho más que la voz que trajo a Chile “La pollera colorá”, fue quien enseñó a bailar cumbia colombiana a los chilenos por medio de fotonovelas y programas de televisión. También fue quien enseñó a muchos músicos, como fue el caso del connotado José Arturo Giolito (quien formó Giolito y su Combo), a tocar este ritmo y adaptarlo a los instrumentos que teníamos en Chile por medio de los discos que ella traía a nuestro país en cada uno de sus viajes.

Marty Palacios, fundador de la Sonora Palacios, al ser entrevistado señaló la importancia que tuvieron Luisín Landáez y Amparito Jiménez en el transito del repertorio cumbianchero, además de la influencia de la industria que le permitió conocer el estilo de la Sonora Matancera (Cuba) y la Sonora Santanera (México) y que tan fuertemente calaron en el estilo que adoptaron en su trabajo, al igual que la influencia musical de Los Wawancó, que estuvieron en Chile en 1960.

Pero además, Marty Palacios señaló la visita de la agrupación colombiana Los Hermanos Ferreira al restaurante El Pollo Dorado (en mayo de 1962), la cual traía un repertorio que incluía la fusión de cumbia y rock, en el momento en que la discusión

académica se centraba en la contraposición del rescate folclórico nacional o la adopción del rock fuertemente impulsado por la industria musical. Se produce aquí un nuevo destello dentro de nuestra investigación que abre la puerta a otra posible entrada de la cumbia a Chile y que no ha sido trabajada hasta ahora. Otro consenso que se nos viene abajo.

Estos hallazgos solamente han sido posibles por medio del enfoque testimonial, al hacer hablar a los protagonistas de esta historia y ponerlos en diálogo con las otras fuentes historiográficas y musicológicas con que nos hemos encontrado.

Los cultores que siguen vigentes haciendo música no son difíciles de encontrar, pero sí muchas veces de acceder a entrevistarlos, pues su tiempo es escaso. Pero en el caso de aquellos que por su avanzada edad, o bien por otro tipo de factores, se encuentran relegados al mundo privado, sin mantener una vigencia sobre los escenarios, muchas veces ha resultado toda una osadía su búsqueda, y el encontrarlos se transforma en un descubrimiento.

Pero no ha bastado con encontrarlos. Ha sido necesario lograr su confianza y hurgar en los capítulos, imágenes o preguntas que estimulan en ellos un ejercicio de memoria para construir oralidad de episodios o procesos muchas veces guardados en su propio olvido. Nuestra propuesta es seguir propiciando el relato de esa memoria, que es a fin de cuentas, de todos quienes alguna vez gozamos de la cumbia “a la chilena”.

Además, este trabajo nos obliga a permear las formaciones académicas y profesionales para poner nuestro conocimiento a disposición de un diálogo y aprendizaje constante, que traspasa y resignifica los tiempos históricos, que nos entrega una nueva visión del presente y que, principalmente, llena de sonidos nuestra heterogénea identidad.

Notas

- 1 Celebrado cada año el 18 de Septiembre rememorando la formación de la Primera Junta de Gobierno de 1810 la que, paradójicamente, se constituyó para guardar fidelidad al rey Fernando VII de España.
- 2 Término comúnmente utilizado en Chile para denominar a quienes llegan a un lugar sin haber sido invitados formalmente.
- 3 O “historia impresionista” como la llama Peter Burke en *La historia cultural* (Madrid: Paidós, 2006).
- 4 Como Amparito Jiménez desde Colombia o Luisín Landáez desde Venezuela.
- 5 El caso que nos entrega el puntapié inicial es la conformación de la Sonora Palacios.
- 6 Maximiliano Salinas. “Toquen flautas y tambores: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI- XX.” *Revista Musical Chilena*. (193), 2000. P. 2
- 7 Nils Grosch. “¿Música popular en la galaxia Gutemberg?: un intento de una reinterpretación desde la perspectiva de la historia de los medios.” *Música popular, exclusión / inclusión*

- social y subjetividad en América Latina. Actas del VI Congreso de la IASPM-AL*, 2005. P. 61.
- 8 Eric Hobsbawm. “¿Qué deben los historiadores a Karl Marx?” En *Sobre la Historia* (Barcelona: Editorial Crítica), 1998, Pp. 148-162.
 - 9 Tales como: Ritmo y Juventud, Ecrán, El Musiquero, entre otras.
 - 10 Sergio Pujol. “Los caminos de la cumbia”. *Revista Todavía* (13) 2006.
 - 11 Como por ejemplo en *La Historia Social de la Música Popular* de Juan Pablo González, Claudio Rolle y Óscar Ohlsen, editado en 2009, hay un capítulo sobre música tropical, dentro del cual hay un apartado sobre la cumbia en Chile.
 - 12 Como por ejemplo, David Ponce. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956 – 1984)*. (Santiago: Ediciones B / Comisión de Publicaciones de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, SCD, 2008).
 - 13 Con los albores de la cumbia nos referimos al período previo de la llegada de la cumbia a Chile, en el cuál se dieron ciertas condiciones que permitieron la proliferación de orquestas tropicales que abonaron el terreno para que más adelante la cumbia llegara y se arraigara en el país. Para más información sobre este tema consultar Alejandra Vargas, Mardones, Karmy y Ardito “Los Albores de la cumbia chilena”, *Tiesos pero cumbiancheros*, 2012. Disponible en:
http://tiesosperocumbiancheros.cl/PDF/Los_albores_de_la_cumbia_chilena_Actas_ASEMP_Ch.pdf.
 - 14 Por ejemplo, la crónica de José Miguel Varas y González. *En busca de la música chilena. Crítica y antología de una historia sonora*. (Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2005) que habla de la “cumbiaterapia” para contextualizar la situación de los exiliados chilenos en Europa.
 - 15 Como los trabajos de Sebastián Clavero o el de Aquiles Tolosa.
 - 16 Músico percusionista de sesión, bongosero de la Orquesta Los Caribes, fue uno de los principales músicos que indagó y popularizó las músicas de origen afro durante la bohemia de la llamada época de oro. Para mayor profundidad recomendamos revisar su reseña de entrevista en: <http://tiesosperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=541>
 - 17 En el disco “Sudamérica Suda”. De gran importancia ha sido en nuestra investigación ir rescatando estos hechos aislados que dan cuenta de la importancia que ha tenido la cumbia en la sociedad chilena y que ha desembocado en el movimiento de la nueva cumbia, de ahí que por ejemplo, Sexual Democracia en su biografía señale ““Macondo” es la primera cumbia hecha por una banda de rock en Chile, y su proyecto de colaboraciones transgeneracionales fue una apuesta muy visionaria y es la base, con la cual operan actualmente las bandas juveniles tropicales, fiesteras y pachangueras.” Sitio web oficial <http://www.sexualdemocracia.cl/index.php/historia>.