

Himnos cumbiancheros: repensando mitos y paradojas de lo nacional, lo local y lo festivo en Chile

Antonia Mardones, Eileen Karmy, Lorena Ardito, Alejandra Vragas¹

¹ Colectivo integrado por cuatro investigadoras dedicadas al estudio de músicas populares y estudios culturales latinoamericanos; Antonia Mardones (Antropóloga y becaria Fulbright), Eileen Karmy (Socióloga y Magíster en Artes, mención Musicología), Lorena Ardito (Socióloga, Magíster © en Estudios Latinoamericanos) y Alejandra Vargas (Historiadora y Postítulo © en Restauración), quienes han conformado el Colectivo de Investigación *Tiesos pero Cumbiancheros* (www.tiesosperocumbiancheris.cl) y la Consultora *Crisol Estudios Sociales*.

Resumen: Junto con la modernidad, surge el Estado Nación como modelo unívoco y legítimo de organización macro-social. La superación de regímenes monárquicos, feudales y esclavistas se erigió así tras el mito de la igualdad ciudadana, encontrando, al mismo tiempo, sus primeros dilemas: ¿cómo construir sentimientos de pertenencia y reconocimiento entre pares materialmente desiguales, distantes, desconocidos entre sí? Lo nacional se volcó entonces a la cuestión de la unificación, hegemonizando o negando culturas, y generando emblemas exaltantes del orgullo patrio, tales como los himnos, que lograron permear la ritualidad oficial de la vida civil y militar. Sin embargo, la parca formalidad de estos emblemas ha impedido su apropiación cotidiana, extrainstitucional. En Chile, muchos de los himnos nacionales, locales y festivos del cotidiano suenan en ritmo y letra de cumbia. Pero, ¿cómo ha sido ello posible y qué paradojas oculta?

Palabras claves: Identidad, himno, cumbia chilena

1. Prefacio

El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia, a través de la cual el Colectivo interdisciplinario de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros ha intentado dar cuenta del proceso de *chilenización de la cumbia*, es decir, de apropiación de este género colombiano por parte de músicos, productores, difusores y públicos locales, hasta dar origen a la denominada *cumbia chilena*, sonoridad con características propias que se ha arraigado en nuestro imaginario colectivo, pasando a formar parte indiscutible de nuestra identidad nacional.

Miradas múltiples han confluído en esta reconstrucción, que es a la vez histórica, musical, étnica y social, privilegiando siempre el diálogo con los testimonios de los cultores protagonistas del proceso de apropiación de la cumbia, que lleva vivo poco más de medio siglo, derribando simbólicamente

fronteras ideológicas y desigualdades étnico-sociales en diversas escalas de nuestra cartografía nacional.

Pero la transversalidad de la cumbia “a la chilena” es un rasgo complejo y paradójico. Es por ello que las siguientes páginas intentan rastrear su especificidad a través de canciones que devienen en himnos, entendidos estos como textos sonoros alegóricos, que evocan sentimientos de pertenencia y conmemoración, siendo capaces de generar y reafirmar sentidos de pertenencia, unidad e identificación dentro de un colectivo social, tanto a nivel nacional como a nivel local. Entendemos entonces al himno como un emblema que desborda su significación únicamente oficial de “lo patrio”, institucionalizada en la imagen de izar la bandera.

2. Lo nacional, lo musical y lo popular en perspectiva

Las naciones son comunidades imaginarias construidas socialmente (Anderson, 2003). En ellas,

la cultura ha sido la gran materia prima utilizada como instrumento para instituir nociones de homogeneidad entre sus miembros. Es por esto que el análisis de la cultura y particularmente de la música en su contexto, representa un lugar privilegiado para el estudio de la conformación de visiones en torno a lo nacional.

Según Ochoa y Gragnolini (2002), desde la consolidación de los Estados Naciones como entidades públicas predominantes, han sido las expresiones folclóricas las responsables de canalizar los sentimientos nacionalistas, a través de procesos de jerarquización de expresiones culturales, lo que en el caso de la música se expresa en la tendencia a elegir un único género musical como el representativo de lo nacional.

En América Latina, los procesos de edificación de lo nacional con posterioridad a las guerras de independencia, condujeron a la elección de géneros “patrios” que excluían rasgos indígenas y afroamericanos, pues de lo que se trataba era de consolidar modelos europeos de civilidad blanqueada, que habían permeado la idiosincrasia de nuestras clases dominantes.

Durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el mosaico de musicalidades nacionales

en el paisaje latinoamericano fue así efectivo en excluir lo popular. En Colombia, por ejemplo, aun cuando la cumbia ya daba sus primeros y cadenciosos pasos por el Caribe, se ensalzó al *pasillo* y luego al *bambuco* como sonoridades representativa de lo nacional, y no fue sino hasta la década del '30 que fue reconocida como género nacional por excelencia, de la mano de reconocidos cultores como Lucho Bermúdez y Pacho Galán, quienes logran conquistar a las élites de su tiempo con una cumbia estilizada y adaptada para los salones de baile.

En el caso de Chile, es la *cueca* la que, históricamente, ha cumplido el papel de representar la “esencia sonora” de lo nacional, rol que fue reafirmado en 1979 por el gobierno militar de Augusto Pinochet, en su búsqueda de legitimación social a través de políticas nacionalistas. Mediante un decreto por fuerza de ley, el dictador declaró a la cueca como único baile nacional oficial, “realzándose la figura del huaso-campesino como símbolo de una *chilenidad* conservadora, terrateniente y blanqueada, que estilizó el baile, el canto y la instrumentación de su musicalidad característica, negando sus modalidades populares tanto rurales como urbanas” (Karmy, Ardito y Vargas, 2011: 409).

Pero a la par del proceso de enaltecimiento oficial de ciertos géneros musicales que se pretenden puros, elevados y representativos de la identidad nacional - cómo la cueca en Chile- se generan desde el pueblo y desde la industria otros lenguajes musicales, que conforman un universo musical nacional y popular. Dicha música popular, aunque constantemente ninguneada desde las esferas doctas y los espacios que detentan el poder simbólico, suele tener una enorme incidencia en la definición y afirmación de un perfil musical propio, configurando identidades nacionales, regionales, locales, de clase y de sectores sociales diversos.

En este sentido, desde hace algunas décadas nuestro sureño terruño ha visto cómo la cumbia logra conquistar espacios festivos y cotidianos hasta consolidarse como uno de los géneros más representativos de esa “chilenidad popular”, a pesar de los vaivenes históricos y prejuicios en los que estuvo inmersa durante las primeras décadas de su chilenización, su repliegue hacia espacios privados en los años setentas debido a la instauración del toque de queda, su paso hacia el escenario televisivo en los ochentas a través de exponentes como Pachuco y la Cubanacán, y el menosprecio histórico del que ha sido víctima, por su simplicidad rítmica y su asociación a un público masivo y subalterno, como reflejo de una sociedad marcadamente clasista.

No obstante, pese a éstos y otros vaivenes históricos y prejuicios de los que ha sido objeto, hoy la cumbia es protagonista indiscutible de fiestas patrias, aniversarios, celebraciones de año nuevo, cumpleaños y matrimonios, por mencionar sólo algunos de sus contextos. Su contagiosa alegría y la temática de sus letras -relacionadas a lo festivo y a lo cotidiano- han permitido que el público cumbiero genere un sentido de pertenencia, que hace de algunas de sus canciones más emblemáticas, verdaderos *himnos*, reconocidos, cantados y bailados con alegría en los más diversos espacios y contextos.

Muchos de los *himnos* nacionales, locales y festivos no oficiales en Chile, suenan hoy en ritmo y letra de una cumbia chilenezada. Pero, ¿cómo se da este proceso?

3. El arraigo transversal de la cumbia chilena

La década del cincuenta en Chile se caracterizó por la llegada primero de ritmos bailables afroestadounidenses (tales como el foxtrot y el swing) quienes se tomaron los salones y espectáculos, para ser posteriormente desplazados por sonoridades afrocubanas tales como la rumba, el mambo y el cha cha cha, que llegaron de manera tardía al país

tras tener una amplia difusión global durante los años treinta (González, 2003).

Bajo estas nuevas influencias, se formaron importantes orquestas tropicales que combinaban en sus repertorios esta diversidad de nuevos géneros, presentándose en un creciente número de *boites*, quintas de recreo, parrilladas bailables y salones que caracterizaban la vida nocturna de esta década dorada de música y bohemia. De estas orquestas saldrían luego muchos de los músicos que son protagonistas del proceso de *chilenización* de la cumbia.

La posterior entrada de la cumbia al país fue cimentándose mediante el desarrollo paralelo y complementario de dos grandes procesos: Por una parte, la internacionalización de la cumbia, con posterioridad al bloqueo de Estados Unidos sobre el lagarto verde de Rubén Darío -post revolución cubana- que interrumpe su fecundo fluido de formas culturales y musicales al resto de la región. Desde aquí, la internacionalización de la cumbia es deudora del camino previamente abonado por las músicas afrocubanas de salón, tales como el *mambo* y la *rumba*. La ruta aprovechada por la cumbia colombiana para su propia proyección internacional, será transitada en un formato de orquesta estilizada y de salón. A nivel regional, este proceso adquirirá

el carácter de latinoamericanización (Ardito, 2007), es decir, de apropiación local en países tales como México, Panamá, Venezuela, Perú, Argentina y Chile. En cada uno ellos, la cumbia tomará entonces características particulares, mezclándose con las músicas locales y generando diferentes formatos instrumentales, tímbricos y escénicos.

Por otra parte, otro proceso irá cimentando la chilenezación de la cumbia: el desarrollo de la industria fonográfica y radial, que permite a nivel local un mayor acceso a la músicaailable colombiana de orquesta, en especial a la cumbia. Las orquestas chilenas comienzan entonces a incorporar las cumbias a las cuáles acceden a través de la radio como parte de su repertorio, a la vez que llegan cultores extranjeros de cumbia a vivir al país -como Amparito Jimenez y Luisín Landaez- y a presentarse en giras -como Los Wawancó-. Comienza entonces un proceso continuo y creciente de apropiación cumbianchera, que ya a finales de los años sesenta lograba colonizar el gusto popular (Aguilera, 2006). Musicalmente, la apropiación y adaptación local de la cumbiaailable orquestada, tuvo su primera expresión en los años sesentas, mediante la utilización de la modalidad de *sonoras*, un formato cubano tradicionalmente utilizado para la interpretación del *cha cha cha*. De este modo, pese a que tanto el repertorio (colombiano) como el formato (cubano)

resultaban foráneos, su articulación desarrollada por la Sonora Palacios², como un intento por imitar las sonoridades de la Sonora Matancera de Cuba y de la Sonora Santanera de México, va cristalizando la *chilenización* de esta música popular a partir de lo que más adelante será catalogada como “cumbia de sonora”.

Desde nuestro punto de vista, varios son los factores que nos ayudan a comprender el por qué la cumbia colombiana penetra tan fuertemente en la vida sonora *chilensis*, mutando y transversalizando hasta consolidarse, hacia la década de los ´90 en lo que hoy se denomina “cumbia chilena”, cuyo sitio en el imaginario nacional es, como ya se ha dicho, indiscutible.

La pregunta por las especificidades del caso chileno frente a otros casos nacionales de la región tiene también rasgos peculiares, que hacen del proceso de chilenización un modo sumamente *sui generis* de apropiación cumbianchera y que vale la pena señalar antes de recorrer algunos de los factores que van conformando la “cumbia chilena”; la

cumbia en Chile atraviesa fronteras sociales, territoriales, musicales y en general culturales, es decir, ha tenido la capacidad para penetrar las diferentes capas de la sociedad -sectores sociales, grupos étnicos, etarios y zonas geográficas- y parece ser que es éste el único país en el que la cumbia es adoptada con el gentilicio nacional de “cumbia chilena”. Esta apropiación presenta también un rasgo peculiar, cual es, su institucionalización homogénea en el formato de “cumbia de sonora” hecho cumbia nacional, construcción imaginaria y centralista que obvia la diversidad de expresiones cumbiancheras existentes a lo largo y ancho de nuestro paisaje socio-territorial, tales como la cumbia balada, la cumbia ranchera o la cumbia sound. Así, a diferencia de Perú, donde se habla de cumbia chicha o cumbia amazónica, o de Argentina, donde encontramos ejemplos tales como la cumbia villera, la diversidad de estilos adoptados y recreados en Chile bajo la noción de cumbia, son muchas veces invisibilizados por su proceso de apropiación nacional, el que además, tiene otra particularidad: su multidimensionalidad. La cumbia chilena no sólo aparece entonces como transversal y centralista, sino además, como una sonoridad que es a la vez práctica social y narrativa imaginaria de nuestra identidad festiva, cotidiana, local y nacional.

Inevitablemente, este carácter nacional de la apropiación de la cumbia en Chile, entra en tensión con la institucionalidad de la cueca como baile nacional oficial por excelencia, tanto en el discurso frontera sobre lo propio y lo ajeno, como en la presencia o ausencia de estas musicalidades en contextos festivos y cotidianos.

En este sentido, uno de los ejemplos que fundamentan la idea de transversalidad en el proceso de chilenización de la cumbia, es el hecho de que durante las fiestas patrias, ya sea en hogares privados, en fondas o en la misma calle, hay un predominio casi pleno de su sonido. Desde los años ´60, la cumbia ha ido desplazando a la cueca de las festividades de conmemoración patria, sin dejar de causar cierto conflicto *moral* entre sus cultores, como se aprecia en la siguiente cita de una entrevista realizada a Marty Palacios (2011), integrante de la emblemática Sonora Palacios:

Para mí la cumbia es, bueno, primero es un ritmo alegre, es un ritmo que a la gente le ha contagiado, algo que está pero en pleno apogeo en estos momentos y siempre ha sido la cumbia como un ritmo principal, a pesar de que llega a dar cosa un poquito decirlo, siempre ha desplazado a la cueca. Eso nos daba mucha pena

² _ La Sonora Palacios es considerada la primera agrupación cumbianchera en Chile, ya que fue la primera en dedicarse exclusivamente a tocar cumbias. Además, fue la creadora del estilo clásico de la cumbia chilena, con un repertorio en gran medida colombiano y con un formato al estilo de *big band* cubana, a la que denominamos “cumbia de sonora”.

a nosotros porque la cueca tiene que estar en primer lugar, y sobre todo para las fiestas patrias. Nosotros nos acordamos siempre pal 18 de la cueca y deberíamos acordarnos todo el año de la cueca, deberíamos sentirnos orgullos, a pesar de que hay muchos que no les gusta la cueca, que la encuentran fea, pero es lo que nos tocó y hay que hacerlo bien. Tratar de tocarla, bailarla, cantarla bien.

Su arraigo transversal está íntimamente ligado a la posibilidad de expresión corporal que la cumbia ha otorgado al chileno, en gran parte gracias a la apropiación rítmica y a la adecuación tímbrica desarrollada por los cultores locales, de acuerdo a sus gustos, posibilidades e influencias musicales. Para una sociedad que histórica y sistemáticamente ha prohibido y perseguido las manifestaciones culturales de los sectores populares³, la cumbia ha sido una suerte de catarsis amorfa que poco a poco posibilita la recuperación de lo festivo y de la expresividad corporal a través del baile, pues su simpleza permite a nuestra rígida corporalidad nacional, bailar masivamente, con una libertad que otros géneros *afrolatinoamericanos* dificultaban por su soltura rítmica y excesiva sensualidad.

³ _ Como sucedió con las chinganas, legalmente prohibidas en 1906 con la aprobación (o más bien, desaprobación) de las elites políticas, eclesíásticas y los medios escritos de opinión hegemónica.

Junto a ello, otro rasgo que permite comprender la peculiar chilenezación de la cumbia es su aparente apoliticidad. La larga trayectoria de casi medio siglo de *cumbia chilena*, prácticamente no incluye texto político⁴, lo que le ha permitido permanecer en el tiempo sin censuras ni proscripciones, a pesar de los vaivenes de la contingencia nacional. Esta aparente neutralidad política en la poética de sus letras, ha permitido además la identificación de públicos y cultores de los más diversos orígenes étnico-sociales y posiciones ideológicas, permitiendo que audiencias ampliamente disímiles bailen fervorosos en un mismo contexto festivo a Pachuco –explícito adherente a la dictadura militar de Pinochet- y a Tommy Rey –identificado desde los ´90 con el Partido Comunista-.

De este modo, pese a que en la última década la denominada Nueva Cumbia Chilena ha ido construyendo un repertorio cumbianchero altamente politizado, con contenido crítico, a veces de izquierda, a veces autonomista, la cumbia chilena parece haber logrado -por medio de su simpleza rítmica y su aparente neutralidad política explícita- un arraigo sin precedentes en su proyección regional.

⁴ _ Salvo las excepciones del repertorio de algunas Nuevas Cumbias Chilenas.

4. Himnos cumbiancheros e identidad nacional

Como ya se ha planteado, en los procesos de conformación de *lo nacional* se utilizan diversas estrategias de homogeneización sociocultural, entre las cuales destacan los *himnos*, por su implacable capacidad para exaltar orgullos patrios.

Los *himnos* nacionales son enseñados -en mayor o menor medida, según el país- en instancias de socialización primaria tales como las escuelas, así como también, en una amplia diversidad de eventos oficiales, políticos, deportivos o culturales. Pero a esta identificación forzada desde la oficialidad, se contraponen la capacidad que tiene la música popular para generar sentimientos de adherencia y construir comunidades imaginadas no necesariamente oficiales, no obstante expresivas de lazos comunitarios locales y nacionales.

La cumbia chilena no ha sido la excepción, pues ha logrado nutrir la vasta y compleja escucha nacional de diversos himnos que representan otra ruta de construcción de chilenidad, al tiempo que evidencia contradicciones y ambivalencias propias de las formas oficiales y hegemónicas de edificación del imaginario nacional. La mutación de cumbias en himnos cumbiancheros, y más aun, en himnos cumbiancheros nacionales, evidencia con ello una

dimensión, también otra, de la propia noción de himno, como una música popular que deviene en expresión ampliada de identidad.

Es en este marco que presentamos los siguientes ejemplos de canciones que, después de años de hacer gozar a la sociedad chilena, se han institucionalizado como *himnos cumbiancheros*, a partir de lo cual se abren nuevas interrogantes e interpretaciones sobre la compleja y peculiar chilenización de la cumbia.

a) “Un año más”

“Un año más” es sin duda alguna una de las canciones más transversales del repertorio cumbianchero nacional. Elemento de identificación popular, infaltable en celebraciones privadas de cumpleaños y conmemoraciones de fin de año, e himno emblemático que se resignifica en cada contexto festivo donde es jocosamente bailado y cantado, representa una de las canciones nacionales más connotadas, tanto por su nivel de difusión mediática como por la significación y arraigo nacional que ha alcanzado a través de los años.

Pero aunque esta canción se popularizó como cumbia, no nació como tal. Su origen se encuentra en una balada triste escrita por Hernán Gallardo Pavéz

tras el reciente fallecimiento de su padre, un día de diciembre de 1977. Fue el mismo autor quien buscó darle vida por medio de músicos que la recrearan en ritmos más alegres, presentándosela en primera instancia a una agrupación coquimbana en la que había participado como compositor y pianista: Los Cumaná. Sin embargo, ante la falta de interés de este grupo por hacer una versión festiva, Hernán Gallardo recurre a Los Viking 5, agrupación coquimbana que en 1978 graba su primera versión en cumbia (Clavero, Collado y Álvarez Priscila, 2010).

Posteriormente fue la Sonora Palacios quien hiciera la versión más conocida de “Un año Más”, incorporando sus actuales arreglos de bronces, sello indiscutible de la cumbia de sonora. Esta versión fue finalmente apropiada por La Sonora de Tommy Rey, responsable de su popularización por todo el territorio nacional. El siguiente extracto de una entrevista realizada a Leo Soto (2010), percussionista de la Sonora de Tommy Rey, da cuenta de la relevancia y popularidad de esta canción.

Claro, yo te puedo decir que la canción que no va a morir nunca es Un año Más, que los primeros que la grabaron fueron Los Viking 5, de los años 60, después la grabó La Sonora Palacios, y bueno, siempre, en la voz del Tommy es lo que más

se ha caracterizado. O sea, nosotros la hemos grabado 2 o 3 veces más. Pero es algo que siempre te van a pedir, es algo que siempre vai a tener que tocar. (...) Un año más es algo que te lo piden en todas partes, sobre todo en Año Nuevo, cumpleaños, aniversario (...) Pero es una de las canciones, yo creo que no va a pasar nunca de moda.

Por su amplia difusión y proyección a nivel nacional e internacional, la versión de la Sonora Palacios se constituye en la versión de referencia de “Un Año Más”, sobre la cuál será reinterpretada y regrabada hasta el día de hoy, invisibilizando de alguna manera a quienes la llevaron a sonar en ritmo de cumbia, Los Vikings 5, y a su compositor, Hernán Gallardo Pavéz, aún anónimo para la mayor parte de la población.

Paradójicamente, mientras que las sonoras que han popularizado este himno son ampliamente reconocidas y queridas por el público nacional, el aporte creativo de quienes le dieron vida, siguen invisibilizados. Este es el caso de don Hernán Gallardo, quién casi al llegar a los 90 años de edad sigue esperando un reconocimiento contundente de su aporte al patrimonio musical y festivo en Chile, gracias a su profética canción.

Pero ¿a qué se debe el éxito de la versión de la Sonora Palacios?, ¿será que la cumbia de sonora es la cumbia “chilena” por excelencia?, ¿podemos pensar las representaciones sociales asociadas a la cumbia con guitarra eléctrica -como la de los Vikings 5- como atribución de un sonido más “nortino” que “nacional”?, ¿son las trompetas -como las de la Palacios- las que le dan adjetivo de chilenidad a nuestra cumbia?

b) “El Negro José”

Como ya hemos visto, la cumbia se ha convertido en Chile en una música que se entona como expresión de festejo patrio y sentimientos ampliados de pertenencia a la comunidad. Sin embargo, gran parte del repertorio que compone a la cumbia chilena no ha sido compuesta por cultores locales, sino que remite a otras localidades del continente, desde donde se han apropiado y transformado para su uso local. Así, clásicos infaltables en nuestros eventos festivos como “El Galeón Español”, “La Medallita”, “La Escoba” y “La Cosecha de Mujeres”, provienen de otros países en los que así como en Chile, se ha cultivado la devoción cumbianchera.

El caso del “Candombe para José” es especialmente emblemático, ya que a pesar de ser uno de los principales himnos festivos nacionales, no sólo fue

compuesto en tierras foráneas, sino que además, su origen se encuentra lejos de la versión cumbianchera con que ha conquistado la fiesta chilena. En efecto, esta canción fue compuesta por el argentino Roberto Ternán y su primera versión fue grabada por el grupo argentino Los Tucu Tucu, e incluida en su disco *De cara al sol*, del 1973, “en una versión que fusionaba el ritmo de candombe, con la sonoridad de las cuerdas, el bombo y los arreglos corales propios de la agrupación” (Karmy, Ardito y Vargas, 2011:399).

La rápida popularización de esta canción, especialmente en el norte argentino, permitió que en una peña folclórica la conociera a inicios de los setentas el grupo chileno Illapu, quién hizo su propia versión el año 1973, manteniendo su ritmo de candombe pero incorporando los tintes andinos característicos de la agrupación, heredera de las musicalidades aymaras y quechuas del altiplano.

Con el golpe de estado de Augusto Pinochet en 1973, la música de raíz folclórica, especialmente ligada a la Nueva Canción Chilena, fue perseguida y silenciada, encerrándose a muchos de sus cultores y proscribiéndose sus instrumentos. Illapu inicialmente logró eludir tales proscripciones e incluyó “Candombé para José” en el disco *Despedida del pueblo*, editado en 1976. El mismo año, Los Vikings

5 graban su propia versión, por primera vez en ritmo de cumbia.

Gracias a estas grabaciones, el “Candombe para José” se populariza rápidamente en Chile, transformándose en un himno. No obstante, el nivel de referencia de este nuevo himno cumbianchero no se dará sólo a nivel nacional, sino que será entonado una y otra vez al interior de los centros de tortura y detención política, como gesto de apoyo a los compañeros que llegaban, a los que eran torturados, y a los que finalmente lograban salir, cambiando la letra del texto original “Arriba Negro José” por “Ánimo Negro José” (Chornik, 2005), y con ello, resignificando su sentido poético como un himno de solidaridad política entre sectores perseguidos por la dictadura.

Pero luego de que el régimen militar prohibiera el regreso de Illapu al país en 1978 (Varas y González, 2005), la popularidad de “El Negro José” no decaerá. Por el contrario, ese mismo año, la canción es incluida por la Sonora Palacios en su disco *Lo Mejor de la Sonora Palacios*⁵, con la cual logró una masiva proyección a nivel nacional, quizás gracias nuevamente a la incorporación de los bronces y la instrumentación propia de las sonoras.

⁵ _ Que permitió a La Sonora Palacios obtener “Disco de Oro”, tras superar las 50 mil copias vendidas (www.sonorapalacios.cl)

Su popularidad y capacidad de arraigo a la vez nacional y local, han permitido incluso a las *hinchadas* de equipos de fútbol, su incorporación dentro del repertorio de canciones de *barra*, las que creativamente, mantienen la herencia de su melodía, pero intervienen su letra para expresar la devoción futbolera en ritmo de cumbia:

Vamos, vamos (nombre del equipo) vamo'
a ganar,
que esta hinchada no te deja de alentar,
yo te sigo a todas partes a dónde vas,
Cada vez te quiero más...
Y más y más

El “Negro José” evidencia así la transversalidad de la cumbia chilena, desdibujando fronteras entre países, géneros musicales, sectores sociales y posiciones ideológicas, pero ¿cómo es que una misma musicalidad puede albergar tan diversos sectores sociales?, ¿qué permite a un ritmo como la cumbia colonizar otros repertorios musicales?, ¿cómo comprender que bajo la noción de “cumbia chilena” conviva tal diversidad de expresiones políticas y contextuales?, ¿es posible pensar la diversidad homogeneizada que alberga la cumbia chilena como una metáfora de la diversidad homogeneizada que configura la propia noción de chilenidad?

c) “De Coquimbo soy”

Una de las canciones que permite comprender estas interrogantes es “De Coquimbo soy”, pues se trata de un himno cumbianchero que pone en cuestión la existencia de *una* cumbia chilena, revelando la existencia de las muchas cumbias que la conforman.

El estilo de la cumbia cultivada por los Viking 5, aparentemente inspirada en la cumbia chicha (peruana) -que reemplaza los instrumentos de viento por una guitarra eléctrica con *delay*- ha sido fuente de inspiración para otras agrupaciones cumbiancheras tanto en la región de Coquimbo como en otras regiones del país. Esta otra de muchas maneras de tocar cumbia en Chile, sin embargo, no responde necesariamente al afán de creatividad y apropiación, sino que es explicada por los integrantes de los Vikings 5 (2010) por la falta de recursos económicos para comprar instrumentos de bronce, lo que habría finalmente definido su particular estilo:

Nosotros no teníamos como para comprar trompetas ni nada, sino que guitarras no más y ahí empiezan a crear el grupo. Después hay un hito muy importante que es que traen guitarras eléctricas y viajan al norte y de allá traen una cámara de eco,

que era un efecto, que era como la novedad, un efecto para la guitarra y de ahí viene el sonido que es el estilo de Los Vikings, se compró al azar, y como son norteros, crearon sus canciones y ahí viene todo el fenómeno Vikings 5.

La perspectiva de necesidad y condiciones materiales del acontecer social y musical, cobra así una relevancia central para comprender la especificidad y complejidad del proceso que hemos denominado *chilenización de la cumbia*.

En este contexto, destacamos “De Coquimbo soy” dentro del repertorio de los Vikings 5, por su marcada connotación local, al tiempo que por su amplio arraigo en la región de Coquimbo, donde es, efectivamente, reconocida como un himno, como evidencia el testimonio de uno de sus cultores:

Si nosotros no les tocamos el ‘De Coquimbo soy’ se enojan. Un año no lo tocamos, y nos criticaron... pero por qué no tocaron ‘De Coquimbo soy’, en serio. No, al tiro, es muy localista la gente. Además es como, nosotros decimos, es como el Himno Nacional de Coquimbo, la gente más se sabe por ejemplo, no se sabe el himno de Co-

quimbo propiamente tal, pero la gente se sabe ‘De Coquimbo Soy’. (Vikings 5, 2010)

Paradójicamente, la canción es una adaptación de la canción “De Colombia soy”, es decir, se trata de una musicalidad que nace ensalzando la colombianidad, y es transformada mediante una sencilla intervención en la letra –cambiando “Colombia” por “Coquimbo”– en emblema popular e identitario local.

Un nuevo rasgo queda evidenciado, entonces, en el proceso de chilenización cumbianchera, cual es, la continua influencia de repertorios extranjeros, aun cuando se trate de cristalizar repertorios emblemáticos que se configuran como himnos.

Es interesante notar además que, más allá del estribillo de la canción, la letra de sus estrofas permanece intacta, haciendo referencias ambiguas a elementos muy lejanos de la realidad coquimbana, como Cuba y la sonoridad afrocubana del *güanaco*, no obstante lo cual, ha logrado reivindicar la identidad localista de la ciudad de Coquimbo, presentándose en el imaginario colectivo local como parte de una historia en que se entremezclan elementos culturales como el puerto, los piratas, la minería y la pampilla.

En este sentido, aunque históricamente la noción de músicas locales o de folclore, se ha construido en torno a la idea de una territorialidad delimitada, con los nuevos modos de circulación de la música, estas dimensiones entran en cuestión, y es cada vez más difícil postularlas como ámbitos que definen, a priori, lo sonoro local (Ochoa, 2002).

Nuevas preguntas se abren entonces en torno a esta reflexión sobre la cumbia, los himnos, lo nacional, lo popular y lo regional ¿Por qué se instauró la idea de que la cumbia chilena es la cumbia sonora?, ¿qué otras identidades sociales, étnicas y territoriales se ocultan tras esta noción unívoca de cumbia chilena a nivel nacional?, ¿qué papel juegan entonces en la construcción sonora de “lo chileno” las cumbias balada, sound y ranchera?, ¿qué nuevas interrogantes abre la emergencia de una Nueva Cumbia Chilena?

5. De la chilenización de la cumbia a la emergencia de la “cumbia chilena”

En nuestro país, la *latinoamericanización* de la cumbia presentó ciertas especificidades que trascienden las meras consideraciones musicales de esta sonoridad popular. Como ya se ha señalado, su particular vínculo con lo festivo y con lo corpóreo, posibilitó su temprana y progresiva apropiación

por parte de diversos sectores sociales a nivel nacional. Ya fuera como un trabajo para sus cultores, como un negocio para locatarios, productores y difusores, como un espacio de afirmación para los sectores populares o como una instancia de evasión para las elites y sectores medios, se consolidó como un lugar de encuentro y celebración capaz de reconstruir lazos comunitarios erosionados por el orden social, expresando aspectos identitarios invisibilizados, negados o prohibidos por las elites nacionales.

Sus rasgos estilísticos evidencian así mucho más que particularidades sonoras. Su repertorio foráneo al tiempo que local, sus diversos estilos y timbres (que van desde la orquesta hasta la balada romántica, pasando por la sonora, la banda rock y el sonido electrónico), y su convivencia con otras sonoridades populares tales como la *ranchera* y el *merengue*, permiten la construcción de sentido a sectores sociales sumamente diversos. Pero junto a esta heterogeneidad, su invariable vinculación con lo festivo y con lo cotidiano, la escueta lista que conforma su repertorio, y el particular estilo que caracteriza su baile cumbianchero “a la chilena”, en cualquiera de sus modalidades, van reflejando la homogénea edificación del “nosotros nacional”.

La *cumbia chilena* aparece así como una construcción social, cuya comprensión política y cultural no puede agotarse en la sola consideración de lo musical. Lo evidencia su repertorio *cumbianchero*, no exclusivamente chileno ni únicamente en ritmo de cumbia. Lo afirma también el hecho de que la propia noción de *cumbia chilena* comienza a legitimarse tardíamente (en los años ´90), luego de una larga y despectiva negación de su relevancia y arraigo social. Pero además lo ratifica la forma en que transversalmente la sociedad chilena ha incorporado esta música en sus espacios cotidianos, festivos, íntimos, colectivos, laborales, improductivos, masivos, privativos, corporales y discursivos. Tiene además una amplia relevancia social, en un doble sentido (Marti, 1995): tanto por su capacidad de aglutinar identidades en torno a una misma musicalidad -en cuanto a su repertorio y forma *tiesa* de bailarlo- como por las representaciones y significaciones que esta música es capaz de generar en lo identitario, ya sea reconfigurando lazos comunitarios a pequeña escala -como es el caso de “De Coquimbo soy” y “El Negro José”- o bien a nivel nacional, como es posible constatar con la canción “Un año más”.

Como es posible apreciar en los ejemplos señalados, el juego de construcción identitaria propuesto por la cumbia en Chile, a veces resultado de la

casualidad, es siempre trazado por la necesidad. Necesidad de expresión festiva, de movilidad corporal, de trabajo, o de participación en un imaginario nacional tradicionalmente caracterizado por la negación de la diversidad popular.

Su simpleza, su aparente neutralidad política, su transversalidad y capacidad de evocar sentimientos de pertenencia a la colectividad social, aun cuando esta tenga un carácter elitista y excluyente, van así conformando a las canciones más emblemáticas de la cumbia chilena en *himnos*, capaces incluso de trascender sus propias fronteras de referencia.

Los himnos *cumbiancheros* evidencian así la profunda y paradójica ambigüedad que está presente en la edificación de lo nacional; mientras que “De Coquimbo soy” expresa en el norte la identidad regional local hablando de Cuba y el guaguancó, será una colombiana, Amparito Jiménez, la “Reina de la cumbia” en Chile, quien componga y grabe la primera cumbia con pretensión de himno nacional:

También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia chilena

Habla de una cordillera y de gente muy buena

Chile, Chile, Chile, país de sol y donde la

luna

Baila una cueca con la laguna...

(“Cumbia chilena”, Amparito Jiménez)

Paradójicamente, la única cumbia chilena titulada justamente “cumbia chilena”, es una de las pocas canciones *cumbieras* que no logró traspasar las fronteras de su tiempo y de su origen, para nutrir nuestro imaginario sonoro nacional, tal como sucediera con la cueca, que no fuera apropiada popularmente sino hasta ser reconstruida coquetamente “desde abajo” como baile popular, lejos del modelo hacendal y pacato impuesto por la dictadura militar.

Referencias

Aguilera, Claudio. 2006. “Las dos caras de la moneda”, en *Revista Patrimonio Cultural*, DIBAM (38):18-19.

Anderson, Benedict. 1993. “Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo”. México. Fondo de Cultura Económica.

Ardito, Lorena. 2007. *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericanas*. Tesis para optar al título de socióloga. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Chornik, Katia. 2005. *Canto cautivo: la música en los campos de de prisioneros de Pinochet*. BBC mundo.com. [Consulta 12 Agosto de 2011]

Clavero, Sebastián, Collado Verónica y Álvarez Priscila. 2010. “Hernán Gallardo Pavez: el músico detrás de ‘Un año más’. Reconstrucción biográfica y análisis social de su obra más famosa”. Conferencia presentada el 28 de agosto de 2010 en las IV Jornadas Musicológicas de Jóvenes Investigadores, Universidad de La Serena, Chile.

García Canclini, Néstor. 1999. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.

González, Juan Pablo. 2003. “El trópico baja al sur: llegada y asimilación de la música cubana en Chile, 1930 – 1960”, en *Revista “Boletín Música” Casa de las Américas*, n° 11-12.

Karmy, Ardito y Vargas. 2011. “Tiosos pero cumbiancheros: perspectivas y paradojas de la cumbia chilena”. En Araujo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom. *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. ISBN 978-9974-98-282-6. Pp. 389 – 4133. Disponible en <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

Martí i Pérez, Josep. 1995. “La idea de la ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, N° 1, (www.sibertrans.com/trans/trans1).

Ochoa, Ana María. 2002. *Músicas locales en tiempos de globalización*, Bogotá: Grupo editorial Norma.

Ochoa y Gragnolini (coord.). 2002. *Músicas en transición*. Bogotá: Cuadernos de la Nación, Ministerio de Cultura.

Varas, José Miguel y González, Juan Pablo. 2005. *En Busca de la Música*

Chilena. Crónica y Antología de una historia sonora. Santiago: Cuadernos Bicentenario. Presidencia de la República, Publicaciones del Bicentenario.

Entrevistas realizadas

Jiménez, Amparito. Entrevistada el 4 de septiembre de 2011 y el 7 de enero de 2012, La Serena.

Nuñez, Edson y Cortés, Franco (Los Vikings 5). Entrevistados el 28 de Agosto de 2010, Coquimbo.

Palacios, Marty (Sonora Palacios). Entrevistado el 21 de julio de 2011, Santiago.

Soto, Leo (Sonora Tommy Rey). Entrevistado el 21 de abril de 2010, Santiago.

Zuñiga, Patricio (Tommy Rey) entrevistado el 30 de abril de 2011, Santiago.

Discos referidos

Los Tucu Tucu. 1973. *De cara al Sol*. Polydor Records.

Illapu. 1976. *Despedida del Pueblo*. Sello Arena.

La Sonora Palacios. 1978. *Lo Mejor de la Sonora Palacios*. Sello Philips