



Los albores de la cumbia chilena¹

Alejandra Vargas, Antonia Mardones, Eileen Karmy, Lorena Ardito.

Colectivo de Investigación “*Tiosos pero cumbiancheros*”

tiososperocumbiancheros@gmail.com

www.tiososperocumbiancheros.cl

Resumen

El trabajo que sigue es resultado de un proceso de reconstrucción sociohistórica sobre la llegada, apropiación y desarrollo de la cumbia en Chile, que el Colectivo de Investigación “*Tiosos pero cumbiancheros*” (CITCh) viene generando desde el año 2010, con un enfoque predominantemente interdisciplinario y testimonial. En esta síntesis del que hemos llamado “Capítulo I” de la investigación, son nuestros abuelos *tropicalones* quienes tienen la palabra, para sumergirnos en ese tiempo pre-cumbianchero de nuestra vida festiva y ayudarnos a comprender cómo es que fueron dándose esos primeros años de conquista entre la cumbia, la fiesta, la corporalidad y la cotidianeidad *chilensis*.

Abstract

The following paper is the result of extensive research that the research group “*Tiosos pero Cumbiancheros*” has developed since 2010. This is a sociohistorical and interdisciplinary research that has the main objective of understanding the

¹ Cómo citar este artículo: Vargas, Alejandra; Mardones, Antonia; Karmy, Eileen y Ardito, Lorena. 2011. “Los albores de la cumbia chilena”. Ponencia presentada en el I Congreso de la Asociación Chilena de Estudios de Música Popular, ASEMPCH, a ser publicado en las actas de dicho Congreso (www.asepmch.cl). Versión *on-line*: www.tiososperocumbiancheros.cl (Consultado o descargado [Día / Mes / Año]).

process by which the Colombian “cumbia” music, arrived and was transformed in Chile. Its principal approach lies in the testimony of those that were main actors in this process. This paper can be understood as the first chapter of this research, in which we rescue the voice of our grandfathers who cultivated “tropical music”. In this way we can go in greater depth into the period before the “cumbia” arrived in Chile, and understand how this music was able to conquer Chilean parties, body movements and daily life.



1. La antesala de la cumbia “chilena” y sus muchas posibilidades de reconstrucción

Es complejo historizar un género musical y más aun, cuando se trata de musicalidades que han nacido lejos de nuestros territorios de referencia. El problema del origen, tanto de la emergencia de la propia cumbia en Colombia, como de su proceso de *chilenización* y arraigo, abre un abanico de entradas posibles, cada una de las cuales, conduce a caminos también diversos para seguir la pista al *trencito cumbianchero*.

En Chile, la pregunta por el origen remite a la llegada y apropiación de un género musical extranjero, que en corto tiempo logró dar forma y sonido a nuestra disciplinada vida festiva y cotidiana. En este marco, nuestra reconstrucción sociohistórica trasciende la pregunta por la aparición de la primera agrupación de cumbia chilena - hito fundamental que se encarna en la Sonora Palacios (1962) - y se remonta a tiempos previos de la historia festiva local. Por una parte, nos remite a los antecedentes de larga duración que conforman las especificidades y necesidades de nuestra cultura en torno al cuerpo, el baile y la fiesta, es decir, a la

larga tradición de prohibiciones festivas y carnavaleras² que han conformado parte importante de nuestra historia cultural a nivel nacional. Por otra parte, nos conduce a la cuestión de los antecedentes específicamente musicales de la llegada y asimilación de la cumbia en Chile, las influencias del contexto mundial y las dinámicas locales que cristalizan el escenario sonoro que más tarde será fecundado por la cumbia.

Esta última entrada es lo que reconocemos como la antesala de la cumbia chilena, sus albores, pues ahí están los sonidos y cultores tropicales de los '50 que abonaron el terreno para que la cumbia echara raíces, poniendo a bailar a *tiesos* y *cumbiancheros*.

La reconstrucción de esta antesala es un proceso complejo, donde confluyen disciplinas y puntos de vista, problematizando metodologías, aprendizajes y resultados, se cuestionan consensos y estrategias de investigación tradicionales, y se abren una y otra vez nuevas interrogantes. Por ello, nuestro abordaje se plantea como investigación dialogante, proponiendo nuevas miradas conceptuales y testimoniales que enriquecen el panorama, en un continuo juego de de-construcción y re-construcción.

Creemos que en esta reconstrucción sociohistórica, la palabra central no la tienen los expertos ni la industria, sino fundamentalmente los propios cultores vivos del proceso, que después de medio siglo, siguen siendo protagonistas. Su memoria y sus archivos personales son así nuestra principal referencia, la que desde el relato vivencial cuestiona cualquier intento por una reconstrucción objetiva y lineal.

² Para mayor profundidad en este tema, recomendamos revisar Salinas, Prudent, Cornejo y Saldaña, 2007

Sus testimonios, sus fotografías personales, el *tarareo*, sus ensayos musicales, entre otros, hacen de este diálogo un documento sociohistórico y etnomusicológico de enorme valor, al tiempo que va desatando nudos y abriendo nuevas aristas de investigación.

Los testimonios individuales se suman a los hallazgos musicológicos tradicionales y periodísticos, transformándose en experiencias que traspasan generaciones y se vuelven hechos simbólicos de validez mucho más amplia en “el punto de conjunción de lo individual y de lo colectivo, del tiempo largo y del tiempo cotidiano, de lo inconciente y de lo intencional, de lo estructural y de lo coyuntural, de lo marginal y de lo general.” (Mellafe, 2004).

Entender la relevancia social³ que tiene la cumbia actualmente en Chile nos plantea la pregunta sobre nuestra identidad y patrimonio, pero de manera polémica y a la vez lúdica, propiciando quiebres, cruces y continuidades que se instalan en el centro del imaginario nacional homogeneizante e idealizado, para soltarle la corbata, cuestionar sus formas y develar festivamente sus matices.

Lo que se ha llamado Nueva Cumbia Chilena, aparece como un crisol que permite vislumbrar una síntesis de época, nos remonta a esta antesala tropical, y da coherencia a nuestra búsqueda. La influencia del rock and roll, la asimilación de la percusión afrolatina, la importancia de la industria⁴, el uso de espacios festivos dentro y fuera de los márgenes del casco histórico de la capital, la diversidad de estilos dentro de la misma sonoridad, las complejas relaciones entre centralismo y regionalidad, la diversidad de imaginarios nacionales, regionales, sociales,

³ Entendida en el sentido propuesto por Martí, 1999.

⁴ Como los medios de comunicación masivos, de los sellos discográficos, de las presentaciones en vivo, entre otros escenarios.

generacionales, étnicos y corporales. La cumbia en su perspectiva histórica nos habla así también de lo que somos, de lo asumimos como propio y de lo que aunque nos conforma, negamos ser⁵.

Aflora así un esquivo contenido histórico, que poco a poco refleja las contradicciones y paradojas de una construcción identitaria desde arriba, interrogando desde un espacio pocas veces relevado - la vida musical y festiva - la complejidad que habita bajo el paraguas de nuestra aparente homogénea *chilenidad*.

2. Paternidad y maternidad de la cumbia chilena

La pregunta sobre los albores de la cumbia chilena podemos sintetizarla en tres entradas centrales. La primera de ellas corresponde a su origen, condiciones y especificidades de emergencia en la costa atlántica colombiana, cuando en un rústico formato y ritual contexto, comienza a gestarse el género que viajará por el continente con una insospechada proyección y capacidad de anidación. Esta entrada, explorada vastamente por la musicología colombiana, no es la temática que nos convoca en este trabajo.

Una segunda entrada para reconstruir la antesala *cumbianchera*, tiene que ver con caracterizar su trayectoria desde este origen aun en reconstrucción hasta su llegada y asimilación en el territorio nacional. Se trata del proceso de *internacionalización* de la cumbia colombiana, en un formato orquestado y estilizado, que en América Latina tiene a Lucho Bermúdez como protagonista.

⁵ Para profundizar en este punto se recomienda revisar Karmy, Ardito y Vargas, 2011: 389 – 413.

Hacia finales de los ´50, la cumbia aprovecha los espacios conquistados por las músicas afrocubanas en escenarios europeos, estadounidenses y latinoamericanos, cuando después de 1959, la Revolución Cubana comienza a derrumbar su identidad burdelesca construida desde EE.UU. aprovechando su presencia colonial en la Isla.

En este contexto, América Latina presenta ciertas especificidades en el proceso de internacionalización de la cumbia colombiana en su formato orquestado y blanqueado *made for export*. La cumbia llega, se instala y arraiga en distintos contextos nacionales, sociales y territoriales, abriendo nuevas posibilidades sonoras y festivas dentro del mismo género, cuestión que va gestando su *latinoamericanización*, y que para nosotras, constituye la tercera entrada para reconstruir su antesala local.

¿Cómo se desarrolla entonces este proceso en el caso chileno?, ¿cómo es que llega el sonido cumbianchero a nuestras tierras y de la mano de qué cultores?, ¿cómo se arraiga, dónde y por qué?, y más ampliamente, ¿cómo se cristaliza una cumbia “chilena”?

Explorar estas interrogantes en la historiografía y en la documentación musicológica local, nos lleva a consensos que se han establecido articulados en dos procesos fundamentales. Por una parte, frente a la pregunta sobre la llegada de la cumbia a Chile de mano directa de cultores, se plantea que fueron Amparito Jiménez y Luisín Landáez los responsables de su llegada y difusión. Por otra parte, en las indagaciones sobre el desarrollo de la industria musical y la proyección mediatizada de la cumbia a la escena local, son Tulio Enrique León y Mike Laure los señalados como principales referentes.

[Amparito Jiménez](#) comienza a actuar en Chile a partir de 1964 (González, Ohlsen, Rolle, 2009: 596) con un estilo cumbianchero muy cercano al de la cumbia tradicional colombiana, pero al mismo tiempo, haciendo guiños a la imagen de las vedettes de los '50, y posicionando su rol de mujer en un contexto fundamentalmente masculino, donde no era fácil la entrada a las mujeres. Bautizada “Reina de la Cumbia”, popularizó canciones emblemáticas como “La pollera colorá”, acompañada de maracas, timbaletas y un clarinete solista⁶, que diferenciaban sus sonos de los arreglos de saxos y trompetas característicos de las orquestas tropicales entonces vigentes.

Por su parte, Luisín Landáez se inició como bongosero del sexteto Monterrey y llegó a ser *crooner* de la Billo's Caracas Boys. Con esta orquesta tocó en Colombia desde fines de los cincuenta “integrando música costeña colombiana a su repertorio” (González, Ohlsen, Rolle, 2009: 594). Llegó a Chile en 1962, pero no fue hasta 1966 que se decidió a grabar cumbias, confiando en la popularidad que estaban teniendo el mexicano Mike Laure y el venezolano Tulio Enrique León, de quienes tomó parte de su repertorio.

Las cumbias de Mike Laure y Tulio Enrique León llegaron a Chile por medio de radios y discos. Mike Laure fue pionero en montar cumbias en un formato rockero, inspirado en Bill Halley y sus Cometas, mientras que Tulio Enrique León imprimía un sello psicodélico a la cumbia, con el sonido característico del órgano *Hammond*⁷.

⁶ En reemplazo de la gaita, que puede interpretarse como el último resabio de la presencia indígena en la cumbia colombiana.

⁷ Cabe mencionar que gran parte de una de las agrupaciones más importantes de la llamada Nueva Cumbia Chilena, Chico Trujillo, basa su repertorio fundamentalmente en estos dos cultores cumbiancheros, dando cuenta de una mirada hacia el pasado, reviviendo musicalidades centrales en la constitución de la cumbia chilena.

Otra de las agrupaciones relevantes de esta escena, poco reconocida por el público local, pero ampliamente referida por los cultores entrevistados⁸ y las investigaciones sobre música tropical en Chile, es el grupo formado en Argentina [Los Wawancó](#). Su carácter académico, la prolijidad de sus arreglos y el origen sudamericano de sus miembros, son algunas de las características que les han permitido ganar un espacio en los relatos históricos sobre la música tropical y la cumbia en Chile. Sin embargo, hay aun en este relato algunos silencios y aportes insuficientemente relevados.

En la bibliografía musicológica⁹ se habla de Los Wawancó como un grupo que surge en Buenos Aires a finales de los años '50, integrado por estudiantes de distintas nacionalidades –incluyendo a un chileno en la guitarra, Sergio Solar– quienes internacionalizan su carrera rápidamente haciendo de su música un gran éxito para la industria trasandina, especialmente por sus participaciones cinematográficas¹⁰.

Además del carácter creativo de este grupo¹¹ es importante destacar su rol de “pasadores” (*passieur*), concepto utilizado por Gabriel Castillo, como referencia a quien “pasa y hace pasar consigo entre un territorio y otro” (2003: 39) pero no como un transeúnte sino más bien “establecido entre dos lugares que no pueden ya ser percibidos como lo serían si no hubiese un vínculo entre ellos” (2003: 39).

⁸ Tales como Marty Palacios (director de la Sonora Palacios), Patricio Zúñiga (cantante de la Sonora de Tommy Rey) y Jaime Fredes (director de la Orquesta de Los Rumberos del 900).

⁹ Para mayor especificidades recomendamos revisar: González, Ohlsen, Rolle: 2009, 593.

¹⁰ “El gordo Villanueva” (1964), “Viaje de una noche de verano” (1965), “Un italiano en Argentina” (1965), “El romance del Aniceto y la Francisca” (1967) y “Villa Cariño” (1967).

¹¹ A partir de su primer disco (*El pescador*, 1958) donde se incluía la canción homónima del colombiano José Barros, adaptada al estilo de Los Wawancó, la mayoría de las canciones que integraron su repertorio fueron canciones originales, la mayoría de ellas compuestas y arregladas por S. Solar, M. Loubet y J. Castellón.

Los Wawancó cumplieron un rol de “pasadores” en la conformación del repertorio cumbianchero chileno, en varios sentidos. Sus canciones traspasaron la Cordillera de Los Andes, arraigándose en Chile desde mediados de los sesenta hasta el día de hoy, como parte fundamental del repertorio local, ni tan propio ni tan cumbia¹².

Muchas de las canciones que hoy reconocemos como clásicos de la cumbia “chilena” llegaron a nuestro país por medio de esta agrupación, incluso aquella que pareciera ser “la segunda canción nacional”¹³, como relata el propio Sergio Solar refiriéndose a “El galeón español”¹⁴. Apropriadamente por cultores¹⁵ y públicos locales, “El galeón español” es hace varias décadas un infaltable de nuestra vida festiva, aun cuando se desconoce el origen de su composición en Los Wawancó.

Otra de las influencias relevantes de Los Wawancó fue su formato instrumental de inspiración rockera¹⁶, que a partir de los ‘70 hará eco en agrupaciones de amplio reconocimiento nacional, tales como Los Vikings 5, con quienes se encuentran en Argentina en festivales y conciertos.

Pero entonces, ¿fueron Luisín, Amparito, Mike, Tulio Enrique y Los Wawancó, las únicas referencias que incidieron en el surgimiento de la Sonora Palacios, la primera sonora de cumbia “chilena”?

¹² Para profundizar más en este tema, se sugiere revisar Karmy, Ardito y Vargas, 2011: 389 – 413.

¹³ Sergio Solar entrevistado por Eileen Karmy, CITH, 8 de abril 2011.

¹⁴ Compuesta por M. Loubet, J. Castellón, y J.O Morales.

¹⁵ Como la Sonora Palacios y la Sonora de Tommy Rey.

¹⁶ Utilizando piano, guitarra eléctrica, contrabajo, bongó y timbaletas (con platillo y cencerro).

3. La escena tropical y la irrupción de la Sonora Palacios

Para comprender como la cumbia logró en poco tiempo tal arraigo en Chile, debemos observar cuidadosamente el contexto social, cultural y musical que había en nuestro país a su llegada, lo que implica retroceder a los años *dorados* de los '50. En este período, surgen un importante número de orquestas las cuales incluían en su repertorio diversos ritmos latinoamericanos¹⁷, combinando estos con otros géneros provenientes de Norteamérica que gozaban de gran popularidad en la época, tales como el foxtrot y el emergente rock and roll.

La llegada de este repertorio tropical se enmarca en el amplio proceso de internacionalización del “baile negro de salón”, musicalidades de raíz africana que, desde los años '30 se estilizan y blanquean, haciendo de las expresiones populares afrodescendientes un espectáculo exótico para deleitar a las élites del mundo.

Podemos distinguir dos hitos fundamentales la popularización de las músicas y bailes *afrolatinoamericanos* en Chile: el primero, el año 1952, cuando llega a Chile la Orquesta de Dámaso Pérez Prado, “El Rey del Mambo”, quien recorre importantes escenarios capitalinos como en el Tap Room, el Teatro Opera y el Rosedal, además de presentarse en varios auditorios radiales, con gran difusión de la prensa de la época¹⁸. El segundo hito ocurre dos años después, en 1954, cuando llega a Santiago la Tongolele, bailarina exótica de tal revuelo en el público local que sus últimas presentaciones en el Teatro Caupolicán fueron bautizados

¹⁷ Tales como el mambo, la rumba, el bolero, el cha-cha-cha, la samba, la marchiña, el son, el merengue y el merecumbé

¹⁸ Para ver más sobre las repercusiones de la orquesta Pérez Prado en Chile, consultar González, Ohlsen y Rolle (2009).

por la prensa de la época como “los tongolelazos” (González, Ohlsen, Rolle, 2009:575).

La llegada de ambos cultores a Chile, potencia el desarrollo de las *orquestas tropicales* que venían emergiendo influenciadas por la industria, y gravita el surgimiento de nuevas agrupaciones. Tal es el caso de Los Caribes, primera orquesta tropical en participar en una película internacional “Venga a Bailar el rock” (Buenos Aires, 1957).

Entre estas agrupaciones, la que mayor reconocimiento ha tenido fue la Orquesta Huambaly, grupo *bisagra* entre el jazzailable y la música tropical, y referente obligado para sus contemporáneos y orquestas actuales. Su trascendencia para la reconstrucción de la antesala cumbianchera es el ser la primera orquesta chilena en salir de gira a escenarios europeos (1959), abriendo nuevos caminos para el desarrollo de los músicos locales.

Otra de las orquestas relevantes fue la Cubanacán, conocida posteriormente como Pachuco y la Cubanacán, la cual surge de una banda militar, y gracias a ello, mantiene su vigencia durante la dictadura militar presentándose en tres ocasiones en el Festival de Viña del Mar. Aunque se caracterizó por tocar merengue, sus canciones han pasado a ser parte del repertorio cumbianchero nacional¹⁹, y su vigencia es casi tan extensa como la propia presencia de la cumbia en Chile.

Destacamos asimismo a la orquesta Ritmo y Juventud, ya que es de ésta de donde emerge José Arturo Giolito, quién posteriormente pasa a formar “Giolito y su Combo”, uno de los principales referentes de la cumbia chilena.

¹⁹ Para profundizar en este punto se recomienda revisar Karmy, Ardito y Vargas, 2011: 389 – 413.

Por último, no podemos dejar de nombrar a “Los Peniques”, orquesta que surge de una escisión de la Orquesta Ritmo y Juventud, y en la cual comienza su carrera musical quién luego será el indiscutido rey de la cumbia, Patricio Zúñiga: Tommy Rey.

Estas orquestas, junto a otras, se tomaron la vida nocturna durante los *dorados* años '50, presentándose en boîtes como El Zepelín, el Goyescas, el Tap Room, el Waldorf, el Club de la Medianoche y el Nuria; teatros tales como el Capri, el Ópera, el Cariola y el Caupolicán; hoteles como el Carrera y el Portillo; quintas de recreo como El Rosedal, El Pollo dorado y la Hostería La Playa; auditorios radiales, como de los radio Minería, Cooperativa y Agricultura, entre otros muchos lugares.

Es este el contexto en el que irrumpe la primera agrupación chilena con un repertorio exclusivamente cumbianchero: La Sonora Palacios. De la mano del padre de su actual director, Baltazar Palacios, la familia Palacios ya había conformado otra orquesta llamada “Conjunto de los hermanitos Palacios”, quienes comenzaron su carrera musical a fines de los años '40. Uno de sus integrantes era el joven Marty Palacios, quien posteriormente funda la Sonora Palacios, marcando la pauta para el formato y la estética de lo que hoy reconocemos como cumbia chilena de sonora.

Sin embargo, el testimonio de Marty Palacios²⁰ pone nuevamente en evidencia las tensiones presentes entre los relatos y consensos sobre la llegada y asimilación de la cumbia en Chile, pues sus referentes no son los lugares comunes de nuestra

²⁰ Marty Palacios entrevistado por Eileen Karmy y Alejandra Vargas, CITCH, 21 julio 2011.

historia musical cumbianchera. Desde su trabajo en Radio Minería pudo acceder a grabaciones de la Sonora Matancera de Cuba y a la Sonora Santanera de México, grupos en los cuales se inspiró para darle su sonido a La Palacios, cambiando no solo violines por trompetas, sino que simplificando el ritmo, la cadencia y los arreglos, lo que permitió que su propuesta cumbianchera fuese rápidamente apropiable por el público chileno.

4. La cumbia, el baile y las razones históricas de su anidación

Esbozada la antesala, hay algo que llama la atención: en las tertulias de los ´50 no siempre participaba el público en la pista de baile. El espectáculo de las orquestas, con sus pasos, coreografías y vedettes, ahorraban al público la molestia de pararse de su asiento: el repertorio tropicalailable escasamente se bailaba, y no por falta de ganas o gusto por las musicalidades afrolatinoamericanas que lo conformaban, sino por una suerte de atrofia corporal heredada de prohibiciones, convenciones y constricciones señaladas al inicio (Salinas, Prudent, Cornejo y Saldaña. 2007).

Los enfoques tradicionales de investigación suelen omitir esta apreciación, deslumbrados por la fastuosidad de las orquestas tropicales, olvidando que la *época de oro* no era solo espectáculo y plumas, y que historizar la antesala de la cumbia no se atrapa desde la linealidad interpretativa, ni fetichizando el glamour de una bohemia que también tenía matices tales como los tambores batá, los atabaques, los bailes afroyorubas y montajes percusivos que también eran parte de su escena²¹.

²¹ Iván Díaz (bongosero de 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

Estas omisiones anidan también un desprecio a la simpleza de la cumbia chilena, sin reconocer que esa simpleza le da forma y carácter, y que al mismo tiempo, la hace ampliamente apropiable desde el baile y desde la fiesta, que son dos espacios con los cuales la academia muchas veces mantiene una relación romántica y nostálgica, que se manifiesta en su lectura de las fuentes desde las cuales reconstruyen algunos capítulos del pasado festivo de nuestra cultura popular.

Simple y populares como la cumbia que cultivan, los músicos, a quienes pocas veces se les pregunta, siguen haciendo de la parranda cumbianchera su espacio testimonial por excelencia. Son, ni más ni menos, los que nos han puesto a bailar por más de medio siglo en toda clase de fiestas, entregado alegría en los más diversos espacios de nuestra cotidianeidad.

Bibliografía

- CASTILLO, Gabriel. 2003. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, ROLLE, Claudio y OHLSEN, Oscar. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950 – 1970)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- DÍAZ, Iván entrevistado por *CITCh* el 27 de abril de 2011, Santiago.
- JIMÉNEZ, Amparito entrevistada por *CITCh*, 27 julio y 4 septiembre 2011, La Serena.

- KARMY, Eileen, ARDITO, Lorena y VARGAS, Alejandra. 2011. "Tiosos pero cumbiancheros: perspectivas y paradojas de la cumbia chilena" En: ARAÚJO Duarte VALENTE, Heloísa de; HERNÁNDEZ, Oscar; SANTAMARÍA-DELGADO, Carolina y VARGAS Herom (Eds). ¿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. <http://www.iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf> [Consulta: 30 de agosto 2011]
- MARTÍ, Josep. 1995. "La idea de la 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". <http://www.sibetrans.com/trans/a301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical> [Consulta: 21 de diciembre 2009]
- MELLAFE, Rolando. "Historia de las mentalidades: una nueva alternativa". http://www.estudioshistoricos.uchile.cl/CDA/est_hist_articulo/0,1473,SCID%253D11681%2526ISID%253D491%2526PRT%253D11657,00.html [Consulta: 14 de marzo 2011]
- NÚÑEZ, Edson y CORTÉS, Franco (Los Vikings 5). 2010. Entrevistados por *CITCh*, el 28 de Agosto de 2010, Coquimbo.
- PALACIOS, Marty entrevistado por *CITCh*, el 21 julio 2011, Santiago.
- SALINAS, Maximiliano, E. Prudent, T. CORNEJO y C. SALDAÑA. 2007. ¡Vamos Remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870 – 1910. Santiago: LOM Ediciones.
- SILVA, Adelqui entrevistado por *CITCh* el 12 de mayo de 2010, Santiago.
- SOLAR, Sergio entrevistado por *CITCh* el 8 abril de 2011, Viña del Mar.
- SOTO, Leo entrevistado por *CITCh* el 21 de abril de 2010, Santiago.
- ZÚÑIGA, Patricio (Tommy Rey) entrevistado por *CITCh*, el 30 de abril de 2011, Santiago.