"También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena"[1]: apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo

Eileen Karmy Bolton[2]
Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros

Resumen

Este ensayo estudia la "cumbia chilena" a partir de las particularidades coreográficas y rítmicas de su baile, considerando su arraigo y transversalización en nuestro país y comparándola con su origen folclórico. A partir de una investigación interdisciplinaria que incluye metodologías de la historia oral, se esboza una reconstrucción sociohistórica según la cual su asimilación y cristalización es el resultado de un proceso de apropiación ocurrido desde mediados de los años sesenta en Chile.

Palabras claves: cumbia chilena, baile, arraigo, transversalidad social, corporalidad

Abstract

This essay studies "Chilean cumbia", its dance, unique choreography and rhythmic profile, and compares it to its folkloric origin, focusing on the ways in which cumbia has crossed-over and been fully adopted in our country. Using an interdisciplinary approach, including oral history methodologies, the article outlines a social history of cumbia in Chile, and argues that the process of assimilation and crystallization of Chilean cumbia results from an appropriation that took place starting in the 1960s.

Keywords: Chilean cumbia, dancing, rootedness, social crossover, corporeality

1. Versos del coro de "Cumbia chilena", interpretada por la colombiana Amparito Jiménez en sus dos discos de larga duración grabados en Chile: *Fiesta de Cumbiamba* (1965) y *Cumbias Guapachosas* (2000).

2. Socióloga titulada por la Universidad Alberto Hurtado (2006) y Magíster en Artes, mención Musicología, por la Universidad de Chile (2012).

Introducción (explicaciones para entrar a la pista)

El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia que comenzamos a inicios del 2010 junto al Colectivo Tiesos pero Cumbiancheros[3], a raíz de la importancia que estaba teniendo la cumbia en Chile tanto en términos de industria como de su presencia ininterrumpida durante medio siglo, e incluyendo la falta de estudios académicos sobre ella. El objetivo fue hacer una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena, dialogando con cultores, gestores y públicos, documentando sus testimonios y articulándolos respecto a distintas fuentes con un enfoque interdisciplinario. Las preguntas que inspiraron esta investigación fueron: ¿Es posible hablar de una "cumbia chilena"? Si es así, ¿cuáles serían sus particularidades? ¿De qué manera y a través de qué procesos este género musical, de incuestionable origen colombiano, se convirtió en una sonoridad arraigada en nuestra "identidad chilena", reflejando e incidiendo en gran parte de los procesos sociohistóricos, políticos y culturales del país?

En el transcurso de esta investigación hemos podido establecer las hipótesis centrales que dan forma a este ensayo: en primer lugar, el baile ha sido un aspecto central y determinante para el arraigo de la cumbia en Chile. En segundo término, cuando hablamos de cumbia chilena nos referimos a una música distinta a la colombiana; pues esta no puede ser analizada sin ponerla en relación al contexto y a su relevancia social en el sentido propuesto por Martí, según el cual "el concepto de la relevancia social aplicado al ámbito de la música hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada" (Martí 2000, 79) –cuando la colectividad le otorga significados, usos y funciones–.

Los testimonios recabados[4] entre los protagonistas de este proceso, dan cuenta de algunas claves que permiten comprender más de medio siglo de cumbia chilena en la escena local, a partir de la emergencia de la Sonora Palacios en 1962.

Nuestro punto de partida reside en la afirmación de que el contagioso y, en apariencia, simple ritmo de la cumbia, y la espontaneidad expresiva de su baile en el territorio nacional, han permitido a los más diversos sectores sociales el encuentro con una corporalidad parca, pudorosa, trunca y olvidada. Por eso la cumbia se ha vuelto la música bailable y festiva emblemática de nuestras conmemoraciones patrias y celebraciones públicas y privadas, así como la banda sonora de gran parte de nuestra cotidianeidad. Pero ¿cómo comprender este particular rasgo de nuestra festividad popular? ¿Es acaso su baile "tieso pero cumbianchero"[5] una consecuencia inevitable de nuestra corporalidad nacional, exenta de tintes indígenas y afros, y carente de carnaval?

---

3. Colectivo compuesto por Lorena Ardito Aldana (socióloga y estudiante de maestría en Estudios Culturales), Alejandra Vargas Sepúlveda (historiadora), Antonia Mardones Marshall (antropóloga) y quien escribe. El nombre de este colectivo alude a un modo de los chilenos de vivir la cumbia (de bailarla, tocarla y apropiársela) en el cual la manera poco agraciada de ejecutarla no impide su disfrute. Para mayor información se recomienda visitar www.tiesosperocumbiancheros.cl.

4. Todas las entrevistas citadas fueron realizadas por el Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros entre 2010 y 2012.

5. Ser "tiesos" para bailar se refiere a lo opuesto a tener gracia y soltura. Ser "cumbiancheros" alude a quien gusta de la cumbia, la fiesta y el baile. Por tanto, en conjunto y mediados por un "pero" la frase da cuenta de quienes no bailan de manera agraciada pero disfrutan al ritmo de la cumbia.

Para intentar responder a estas preguntas, ha sido necesario delimitar un marco temporal de esta investigación que considera las temporalidades *braudelianas* de larga, mediana y corta duración (Braudel 1970). Utilizando estas, es posible situar y entender la cumbia chilena en relación al contexto y a su relevancia social. Así, este ensayo se enmarca en un proceso de mediana duración que comienza con la llegada de la música tropical a Chile a partir de los años treinta (con los "bailes negros de salón" [Vargas, Mardones, Karmy y Ardito 2011]) y continúa con el proceso de arraigo y apropiación de la cumbia en nuestro país a partir de la década del sesenta ("chilenización" de la cumbia).

No obstante ello, algunas de las hipótesis de trabajo se enmarcan en un proceso mayor, de larga duración, relacionado con la emergencia del ideario de lo nacional que fue blanqueado durante los anales de nuestra historia republicana. Este ideario cristalizó el constructo identitario que se impuso como "lo chileno", consolidándose como referente del imaginario nacional. Mediante normas legales y morales, dicho imaginario fue estableciendo lo que podía celebrarse y lo que no, abriendo preguntas sobre el ámbito festivo y carnavalesco chileno y su relación con la cumbia.

El cuerpo y el baile

Es necesario considerar la importancia del cuerpo como medio de expresión de identidad y correlato de lo social. Siguiendo a Le Breton, podemos entender al cuerpo como la "interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico" (Le Breton 2002, 97). Este se encuentra en el "cruce de todas las instancias de la cultura, es el punto de imputación por excelencia del campo simbólico" (Le Breton 2002, 32). Por medio de él se evidencia la relación del ser humano con el mundo, pues desde el cuerpo "nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva" (Le Breton 2002, 7).

En el marco de este ensayo, es necesario "distanciarse de la idea discutible de que el cuerpo es un atributo de la persona, un 'tener' y no el lugar y el tiempo indiscernibles de la identidad" (Le Breton 2002, 33). El cuerpo está inserto en una compleja red de significados, expresando identidad y articulando sentidos mediante el baile, ya que bailar es mucho más que un movimiento asociado a la escucha musical (Pelinski 2005). Es por esto que el baile de la cumbia chilena tiene importancia como expresión de un cuerpo determinado que se relaciona con procesos sociohistóricos de larga y mediana duración.

Durante el proceso de mediana duración, en los llamados "años dorados" de la bohemia chilena (entre los treinta y cincuenta), fueron protagonistas las músicas tropicales que venían principalmente de Cuba. Las grandes orquestas hacían bailar a las vedettes, quienes mostraban espectáculos llenos de sensualidad, adornadas con lentejuelas, plumas y brillos. Más que bailados, estos bailes eran para ser vistos por el público chileno, que prefería seguir siendo espectador antes que bailarín[6].

6. Para mayores antecedentes sobre esta época se recomienda revisar los siguientes sitios dedicados a la bohemia chilena: www.bailahuen.cl, www.proyectocabaret.cl y el texto de Vargas, Mardones, Karmy y Ardito (2011).

Con la revolución iniciada en 1959, Cuba dejó de exportar al mundo estos espectáculos, quedando en América Latina un espacio abierto para la entrada de otras músicas bailables. En este contexto, viajó desde Colombia hacia distintos países de la región un formato orquestado y estilizado de la cumbia folclórica. Se inspiraba en las músicas de moda de la época (como el estilo orquestal de Pérez Prado y Xavier Cugat), que tuvo como exponentes principales a los compositores y directores Lucho Bermúdez y Pacho Galán (D'Amico 2002).

Diversos procesos confluyeron en la llegada de la cumbia a Chile, que a partir de los años sesenta comenzó a cristalizarse como una "cumbia chilena" distinta a la colombiana. Esta cumbia, producto de sus particularidades rítmicas y su vínculo con el baile, logró arraigarse en la cotidianidad nacional, animando momentos festivos y cotidianos por más de medio siglo.

La cumbia chilena tiene también relación con procesos de larga duración, como la conformación de la República. Si bien dicho proceso es anterior a la llegada de la cumbia a Chile, explica en parte la omisión de las herencias indígenas y afroamericanas en la cumbia chilena, pues en él hay procesos coercitivos de disciplinamiento histórico (como el ordenamiento del Estado-nación), que tienen como consecuencia una suerte de atrofia corporal al momento de bailar. Por otra parte, esto abre la pregunta respecto de cuáles son los elementos que muestran la necesidad de reencuentro con lo corporal tanto en lo cotidiano como en lo festivo. Dichos aspectos abonaron el escenario sobre el cual llegó, se arraigó y se *transversalizó* la cumbia en Chile.

En este sentido, la proscripción del carnaval y las tentativas de prohibición de la fiesta popular de inicios de la República, toman importancia para comprender los procesos de arraigo de la cumbia chilena. El carnaval en Chile tuvo formas diversas, primando la modalidad del juego denominado "chaya" o "challa". Este se cristalizó como "un desordenamiento cómico de la ciudad burguesa" (Salinas 2001, 83) donde los sectores populares se arrojaban líquidos y harinas, desdibujando la desigualdad social mediante la apropiación de los espacios de esparcimiento de las élites para hacerlos parte del juego contra sus propios ideales civilizatorios europeizantes.

En las chinganas[7] se interpretaba músicas y danzas reprobadas por el canon ilustrado, que sobrevivieron al prohibicionismo de la conformación del Estado-nación chileno. No obstante, la edificación de una institucionalidad nacional llevó a que se replegaran progresivamente hacia los barrios marginales y luego hacia lugares normados de festejo y embriaguez (como cafés chinos, prostíbulos y cantinas). De ellos lograba salir a ocupar el espacio público en fechas específicas del calendario anual, que permitía la celebración solo en los días feriados conmemorativos de lo nacional o lo religioso. Estas tentativas prohibicionistas de las élites institucionales se concretaron en la ilegalización y coerción sobre el carnaval, terminando por desarraigar su tradición en el territorio nacional y llevando a que Chile sea hoy el único país de América Latina carente de carnaval[8].

---

7. Palabra quechua que durante el contexto colonial y postcolonial designó una "fiesta de gente ordinaria con baile y música" (Corominas, en Salinas 2000, 64).

8. Al menos de manera oficial y con días feriados declarados. Si bien hoy se realizan carnavales en el país, son acotados a ciertas zonas, como por ejemplo en el Altiplano las prácticas carnavaleras de los morenos de Azapa y Arica. Junto a ellos, hay otros que han venido a recuperarse en el último tiempo, como la transformación de fiestas y procesiones patronales de la zona central en festejos de carnaval en diversas épocas del año; la Fiesta de la Primavera, transformada en jolgorio popular y crítico de las conmemoraciones del Bicentenario nacional; y la proliferación de comparsas festivas en sectores

Sin embargo, estas prohibiciones no han estado desprovistas de reacciones e intentos de recuperación por parte de la población. Esta necesidad de recuperar la fiesta popular como un espacio de disolución de desigualdades y contradicciones sociales, expresión de alegría y encuentro jubiloso con lo erótico y lo corporal, es también un elemento que nos sirve para comprender la relevancia social de la cumbia y la función social que instala en su relación con "lo chileno".

La llegada de la cumbia a Chile y su cristalización en cumbia chilena

El marco interpretativo en el cual se centra este ensayo aborda la cumbia chilena como un fenómeno no exclusivamente musical, pues considera su contexto, historia y relevancia social, así como las particularidades y significaciones de su baile.

Al hablar de cumbia chilena me refiero a un género musical diferente al colombiano y al apropiado en otras regiones de América Latina. "La cumbia exportada desde Colombia, desde los años cincuenta y sesenta, ya constituía una forma musical estilizada y simplificada, con arreglos orquestales que realzaban la estructura musical, pero a la vez preservaban el patrón rítmico central del género" (Fernández 2011, 169). En Chile, al igual que en otros países de la región, es este el tipo de cumbia que llega junto a estilos provenientes de países como México, Perú y Argentina, donde ya se había arraigado.

En comparación con la cumbia colombiana, la chilena cambia la acentuación del compás, minimizando los elementos sincopados característicos de su versión folclórica (que también están presentes en sus versiones orquestadas de exportación). Esto ha sido llamado la "simplificación del ritmo"[9], lo que, por una parte, conlleva una mirada despectiva sobre la cumbia chilena; se la considera "simple" (en el sentido de ser fácil de ejecutar), y se olvida que es esta misma característica la que facilita su pronta y efectiva apropiación desde el baile en Chile. Siguiendo lo planteado por Pacini (2010), el concepto de "simplificación" es problemático, pues involucra valoraciones culturales latentes en el binomio simple/complejo, donde "complejo" alude a un desarrollo más avanzado y sofisticado. Por lo tanto, conviene tener en cuenta que al hablar del proceso de "simplificación" de la cumbia chilena, me refiero a una regularización del ritmo que alude a un modo de organización.

Es importante mencionar que procesos similares ocurrieron en otros países de la región, pues la cumbia colombiana que se exportó (aquella de salón, orquestada) invisibilizó las sonoridades asociadas a las raíces afros e indígenas de la cumbia folclórica, reemplazando, por ejemplo, las gaitas y flautas de millo por clarinetes y bronces. Sin embargo, dentro de estos procesos que ocurrieron a nivel latinoamericano resulta particular el caso chileno, que incorporó tardíamente la cumbia en comparación con sus países vecinos –por lo cual influyeron en su llegada y arraigo los estilos desarrollados en países como México, Perú y Argentina–. En este sentido, los significados de la manera en que se toca y se baila la cumbia en Chile, y de sus procesos de arraigo y transversalización, pueden ser estudiados como correlato de una cultura e identidad "nacionales".

---

populares como espacios de dinamización sociocultural y *empoderamiento* de derechos en contextos vulnerables (Ardito 2012).

9. Entrevista a Leonardo Soto, 21 de abril de 2010, comuna de Maipú.

Lo que llamo "cumbia chilena" no solamente incluye canciones en ritmo de cumbia, sino que abarca un amplio repertorio de música bailable en distintos ritmos "tropicales", como cumbión, guaracha, merequetengue, merengue, salsa y otros. El formato instrumental tampoco es el mismo que el de la cumbia colombiana. Es posible plantear que la cumbia chilena nace en formato de sonora, puesto que la primera agrupación nacional dedicada exclusivamente a tocar cumbia (y que propone un nuevo modo de "hacer" cumbia) es la Sonora Palacios que, a inicios de los sesenta, incorpora el formato instrumental utilizado por la Sonora Matancera (Cuba) y la Sonora Santanera (México): una base de bronces de tres trompetas más piano, bajo eléctrico, tumbadora, timbales y platillo[10].

Las composiciones de la cumbia chilena son mayoritariamente de origen extranjero, provenientes principalmente de Colombia, México, Perú y Argentina. Comienzan a aparecer masivamente a partir de la década del 2000 con el movimiento conocido como "nueva cumbia chilena".

Al igual que en lo musical, la expresión danzada de la cumbia chilena dista mucho de la modalidad con que se cristaliza en su origen; un baile que según los cronistas de la época

> tiene su aparición en el día de la Virgen de la Candelaria, cuyos festejos se celebran cada 2 de febrero en la ciudad de Cartagena. Por la noche, los tambores africanos marcaban el ritmo a la cadenciosa melodía de gaitas y las flautas de millo indígenas, para solaz de amos y señores que instalaban sus palcos en las murallas de Cartagena, para observar mejor a sus negros y a sus indígenas que tocaban y bailaban en la playa alrededor de una inmensa fogata (Jaramillo 1992, 18).

Es importante mencionar que si bien no hay consenso sobre el origen de la cumbia en la musicología colombiana, en términos patrimoniales esta se atribuye a la localidad del Banco. Según Amparito Jiménez, cultora colombiana apodada en Chile la Reina de la Cumbia y reconocida como una de las embajadoras de esta música en el territorio nacional, la cumbia...

> es un ritmo muy contagioso, muy bailable, casi siempre en tonos menores... *Chile ha puesto su aporte, la ha chilenizado un poco, porque si no, no la entiende, cuando es muy folclórica, el chileno.* La cumbia es principalmente de los pueblos de pescadores, donde nacen las cumbias se llama cumbiambas (...) Las cumbiambas eran como baile y cantos de viejos, de los ancestros, y las niñas que entran, se peinan de moño, muy lindo, pero se echan talco pa´ parecer que tienen canas, como pa´ que entren en la cumbiamba (...) Se hace en la noche, a la luz de la luna, pero se lleva un chonchón, por eso se lleva la vela (...) en el centro están los patriarcas de la cumbia, que son viejitos, que tocan los instrumentos tradicionales y entonan coros, ahí nacen cumbias, y todos los que asisten van aportando (...) las niñas bailan alrededor y después se forman parejas que se van conquistando, como en la cueca[11] (...) y la niña se defiende con el chonchón para que no se le arrime mucho. Y ya después lo acepta, se enamora y nace el romance (...) es muy bonito[12].

10. Aunque antes de la formación de la Sonora Palacios ya se tocaban cumbias en Chile, ésta fue la primera agrupación en hacerlo de manera exclusiva. Es necesario aclarar también que si bien este fue el primer formato instrumental de "cumbia chilena", no es el único ni actualmente el más usado.

11. Baile nacional oficial de Chile, declarado como tal mediante el Decreto Ley Nº 23, en el año 1979, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990).

12. Entrevista a Amparito Jiménez, 4 de septiembre de 2011, La Serena. Las cursivas son nuestras.

Este carácter folclórico del baile de cumbiamba tiene una ritualidad llena de significaciones que trasciende su dimensión musical y corporal –cuyo centro se mueve entre los brazos y el vientre (Quintero 2009, 48)–. La gestualidad de su expresión danzada, especialmente en el caso de la mujer, puede ser interpretada como correlato de los tres grandes troncos culturales que confluyen en la propia cristalización de la *colombianidad*: lo indígena, presente en su paso de caminar constante y cadencioso; lo africano, expresado en la sensualidad de sus movimientos de cadera ondulantes; y lo europeo, expresado en la altanería del tronco y las extremidades superiores (Ardito 2008, 102-103).

Muy distinto a este, el baile de la cumbia chilena tiene su expresión característica en una modalidad jocosa, espontánea y poco agraciada de uso del cuerpo. En palabras de uno de sus cultores más emblemáticos –Leo Soto, percusionista de la Sonora de Tommy Rey–, ello se traduce en un desconocimiento, en una carencia, en un desorden[13]:

> El bailarín chileno no sabe bailar, no sabe. Si no, no baila nada. ¡Se mueve no más! Se mueve, si así somos, fomes, moverse no más, no es [hacer] los pasos... Por ejemplo, la cumbia colombiana bailada es preciosa, preciosa, el merengue (...) ¿quién sabe bailar merengue aquí? (...) ¿Me entiende? Entonces eso es lo que pasa con nuestro público, somos al lote[14] pa' bailar, pero tratamos de no ser tan al lote pa' tocar[15].

Siguiendo con esta idea, el percusionista de la emblemática Orquesta Cubanacán[16], Adelqui Silva[17], explica que bailamos...

> como aleteando (...) no sabemos bailar nosotros, no sabemos bailar. Mira, yo tengo una nieta, que siempre "anda a dejarme a la discoteque que voy a ir a bailar". "¿A la discoteca vai a ir a bailar? y ¿qué vai a bailar?", "no po' a bailar, pero si yo voy a una discoteca" (...) con el vaso así (...) pero si ese no es baile po' mija, qué estai haciendo, no, "pero voy a ir a bailar". Ellos dicen "voy a ir a bailar", y es cierto, ¿no?, con el copete aquí y ni se mueven los gallos[18].

Estos testimonios dan cuenta de dos aspectos centrales del baile de la cumbia chilena: su relación con la festividad (el alcohol, la droga y lo demás que puede conllevar la fiesta) y la sencillez y libertad coreográfica (cada quien la baila "como quiera"). Respecto del primer aspecto, cabe preguntarse si esta fiesta corresponde a una diversión enajenada o liberadora. Para saberlo, es necesario desentrañar las significaciones de esta particular expresión danzada,

---

13. Este conjunto nace a partir de una escisión de la Sonora Palacios, de la cual se retiran cinco músicos (incluido el emblemático cantante Patricio Zúñiga, conocido como Tommy Rey). En 1982, forman junto a otros músicos la Sonora de Tommy Rey. Por su parte, previo a integrar la Sonora de Tommy Rey en 1982, Leonardo Soto participa como percusionista en diversas orquestas de música tropical bailable de la escena santiaguina, actuando en centros nocturnos, espacios televisivos y otros, siendo testigo de los procesos de llegada, arraigo y cristalización de la "cumbia chilena". Hoy participa como timbalero y productor de la Sonora de Tommy Rey.

14. "Al lote" es un modismo que alude al azar, al descuido, a hacer las cosas sin una estructura premeditada.

15. Entrevista a Leonardo Soto, 21 de abril de 2010, comuna de Maipú.

16. Orquesta tropical que se inicia durante los años cincuenta y que sobrevive hasta el día de hoy en Chile.

17. Percusionista de la Orquesta Cubanacán hasta tiempo reciente, desde inicios de los 2000 forma parte de la agrupación Los Rumberos del 900, orquesta de Big Band que reúne a destacados músicos de la bohemia tropical del Chile de los años cincuenta.

18. Entrevista a Adelqui Silva, 12 de mayo de 2010, comuna de Santiago.

pues “el baile reviste connotaciones opuestas en distintas prácticas relacionales e imaginarios sociales” (Quintero 2009, 9).

En relación al segundo punto: al decir que somos “al lote” para bailar, Leo Soto da cuenta de que, al comparar la cumbia chilena con otros géneros bailables tropicales como la cumbia colombiana tradicional, la salsa, el son, el merengue o la guaracha (basados en una estructura definida de pasos coreográficos), la cumbia chilena no requiere de un esquema ni tampoco de una norma para ser bailada. Por lo tanto, cualquiera la puede bailar, y del modo que quiera o pueda. A diferencia de otros géneros que se bailan en Chile (como la salsa, la cueca y el tango), no es necesario, por tanto, aprender los pasos coreográficos, pues la cumbia chilena solamente requiere seguir el ritmo (marcado por el bajo o por algunas de las percusiones, como el cencerro y el platillo) y moverse libremente.

El cultor José Manuel Yáñez Meira de Vasconcellos, conocido como Joe Vasconcellos, enfatiza que en Chile “el baile de la cumbia es un baile libre”, aspecto importante a considerar cuando a la corporalidad “tiesa” le cuesta moverse al ritmo de otros bailes más sincopados, como por ejemplo, la salsa:

> Cuando yo llegué a Chile, que iba a tocar a la Maestra [Vida][19], de repente estaban, mientras armábamos las cosas, estaban tocando salsa y miraba a la gente que se nota que había ido a la academia, y se aprendió todos los pasos y todas las cuestiones, y todo el cuento, pero no seguían el ritmo po’. Entonces, la clave ta ta ta u ta ta ta y el compadre iba pa’ otro lado, cachai, haciendo todos los pasos pero estaba bailando otra cosa, no estaba entendiendo, no estaba, y yo decía, qué sigue, qué instrumento está siguiendo este gallo, no. Habían aprendido todo[20].

La cumbia chilena: una invitación a la alegría

La expresión danzada de la cumbia chilena es particular, masiva, alegre y transversal. Particular porque su baile no responde a formas coreográficas tradicionales ni tampoco a las cualidades dancísticas de quienes la bailan, sino a los pasos de baile que cualquier persona puede hacer (sin gracia para bailar ni soltura de caderas). Pese a lo particular que resulta, sin embargo, su baile es masivo. De hecho, cuando empieza a sonar una cumbia, el público se acerca rápidamente a la pista de baile, por lo cual es posible afirmar que si bien su masividad tiene que ver con su popularidad –en términos de la industria musical–, también se relaciona con lo arraigada que está en la cultura nacional.

Como ritmo y música bailables, la cumbia remite a la alegría, aunque muchas de sus canciones cuenten historias tristes o estén compuestas en tonos menores (asociados usualmente a los tópicos de melancolía o tristeza). Siguiendo a Joe Vasconcellos:

> Yo creo que la mayor contribución de la cumbia para nuestro imaginario nacional es la alegría, es la alegría (...) son instancias donde la gente, se quiere alegre (...) Eso es lo que genera. Para mí como intérprete, para mí como músico interpretando cumbia en otros tiempos era eso, era ver a esa persona que estaba con una cuestión así [ceño fruncido],

19. Salsoteca santiaguina ubicada en el Barrio Bellavista, comuna de Recoleta.

20. Entrevista a Joe Vasconcellos, 26 de mayo de 2010, comuna de Providencia.

> de repente verlo relajado (...) "¿Se paró el jefe? ¿Sí? ¿Está bailando? ¡Ya! ¡Vamos! ¡Ahhh qué bueno está bailando el jefe!", ¿cachai? Eso es lo que sienten, como una invitación a la alegría. Una invitación a la alegría, porque no hay otra forma de expresar la cumbia[21].

También la cumbia es transversal, aunque esta es una característica dual, pues si bien ha logrado trascender y cruzar fronteras entre clases sociales, generaciones y sectores geográficos, no significa que las distintas clases se encuentren y bailen juntas. Respecto a esto, el director y tecladista del grupo Hechizo señala:

> El grupo tiene una cosa buena y es que gusta a diferentes estratos sociales, y yo puedo manifestarlo de la siguiente manera: para un 18 de septiembre tocamos en un sector popular y la gente encantada, y un día posterior o dos días tocamos en el Amanda[22] –¿ustedes conocen el Amanda?–. Ahí llega otro tipo de gente obviamente y sabes que la reacción es la misma, porque en el fondo, es de gusto común y es increíble como cantan "La temporera" o "Canción de amor"[23] que es una canción súper simple que aprende cualquiera. Eso yo creo que ha sido la parte buena de nosotros[24].

Por todas estas características, la cumbia chilena ha despertado el interés de la investigación académica, según la cual su particular gestualidad es una de las explicaciones de su proceso de apropiación local. Como describe Marcela Escobar:

> La tendencia a apropiarse de la cumbia se empieza a expresar con fuerza en el modo de baile del chileno a mediados de los años sesenta. Como señala Marcela Escobar, se produce una cumbia nostálgica, contenta, alegre pero vergonzosa. Con el trasero hacia atrás, los brazos flectados, las manos empuñadas y las piernas separadas unos diez centímetros, el chileno manifiesta su alegría, que, cuando es grande, lo puede llevar a sacudir las manos, agitar los hombros y sacar el pecho (González, Ohlsen y Rolle 2009, 596).

Pese a su aparente lejanía con la solemnidad expresiva de la cumbia colombiana, el baile individual de la cumbia chilena pone énfasis en la expresividad de las extremidades superiores por sobre la cadera y los pies, reflejando aspectos identitarios relevantes para comprender su arraigo y transversalidad social. Entre estos aspectos encontramos el mimetismo con labores cotidianas en el baile (como el "picando cebolla", "pasando la aspiradora" o "la toalla")[25] , su libertad coreográfica y el reemplazo del mazo de vela por el vaso de alcohol. Estos aspectos cristalizan como correlato de la construcción de una "chilenidad" parca, pudorosa y ávida del encuentro cotidiano y lúdico con su corporalidad, heredera de procesos sociohistóricos

---

21. Entrevista a Joe Vasconcellos, 26 de mayo de 2010, comuna de Providencia.

22. Centro Cultural Amanda es una discoteque ubicada en la comuna de Vitacura de Santiago en un sector residencial de clase alta.

23. Cumbias del grupo Hechizo.

24. Entrevista a Rodolfo Yáñez, 9 de enero de 2012, Ovalle.

25. Pasos de baile que imitan tareas cotidianas: el primero emula la labor de picar cebolla utilizando una de las manos como si fuera un cuchillo que pica, sostenido imaginariamente por la otra mano. La segunda hace la gestualidad de pasar la aspiradora con ambas manos, como sosteniendo un tubo (vertical), una más arriba que la otra haciendo movimientos en dirección diagonal, con ambos brazos al mismo tiempo. El tercero imita el gesto de secarse la espalda con una toalla haciendo uso de la chaqueta o camisa abierta que lleve puesta el bailarín. Para mayor ejemplificación, recomiendo ver el comercial que publicita un festival de música bailable en Santiago de Chile en 2012: http://www.youtube.com/watch?v=asS1-YVDjJs (Subido por WiKiHeTmE. Acceso: 20 de abril de 2013).

de larga y mediana duración (como la abolición del Carnaval durante la instauración de la República y el baile como espectáculo durante los años previos a su llegada).

Asimismo, la cumbia chilena se expresa en colectivo mediante coreografías que, según Leo Soto, surgen a partir de la necesidad de guiar el baile hacia la entretención:

> Es que esas son cosas que tú vas inventando, o vas haciendo durante la noche. Porque cuál es el fin de una orquesta: entretener a la gente. (...) Entonces, ¿cómo la haces? Tocando, por supuesto, porque tú puedes tocar y tocar y tocar y tocar y tocar no más po', pero la idea es hacerle la fiesta a la gente. Entonces cómo empieza: ¡que levanten las manos, que todo el mundo se agacha, que se den vuelta, hagamos trencito! Y empieza la gente (...) ¿me entiende? Pero es una forma de animar a la gente para que haga cosas, para que ellos se diviertan. ¿Qué hacemos nosotros? Cuando nosotros hacemos baile, matrimonios, fiestas de empresas, no tocamos solamente, sino que empezamos a interactuar con la gente. Empezamos, aparte del trencito y todas esas cosas, sacamos a dos músicos del grupo, dos trompetas, y ellos comienzan a hacer el trencito con las trompetas arriba con la gente y todo ese tipo de cosas[26].

En este encuentro guiado y lúdico con la expresión danzada, dos son los pasos coreográficos predilectos:

> ...el "túnel" y el "trencito". En el túnel, los bailarines se ubican uno al lado del otro con sus parejas al frente, con quienes se toman de ambas manos, levantan los brazos al ritmo de la cumbia. La pareja que queda al final, tomada de las manos, se agacha y pasa por debajo del túnel formado por las otras parejas (Karmy, Ardito y Vargas 2011, 408, 409).

El segundo paso ocurre cuando alguno de los bailarines toma sorpresivamente por la espalda a su pareja de baile, poniéndole las manos en la cintura y haciéndola seguir el juego con otro compañero que repite la secuencia rápidamente, formando un trencito que arrastra los pies al ritmo de la cumbia. Quien queda en la delantera y no encuentra a nadie más a quien tomar (con pudor, por ser el centro de atención de este momento de la fiesta) suele gritar "¡vueeelta!", mientras los demás giran alzando las manos, pasando a la trastienda del tren quien iba a la cabecera.

Marty Palacios, director de la Sonora Palacios, alude a que el trencito es una herencia del baile afrocubano de la conga, popular durante los años previos a la llegada de la cumbia a Chile (décadas del cuarenta y cincuenta):

> Porque, eso [el trencito] viene de la conga, ellos lo impusieron. Nosotros empezábamos a marcar con los instrumentos el ritmo y la gente se empezaba a mover. Es como el charleston, nosotros hacíamos lo mismo de hacer bailar al medio a la gente. El trencito fue la copia de la conga y después se armaba solo. Y empezaban a bailar con un cumbión que es con ronda. Hacíamos también "Arroz con leche" (...) "La niña María"[27], tocando cumbia y la gente se formaba y hacía rondas, ahora hacen solos el trencito y la ronda[28].

26. Entrevista a Leonardo Soto, 21 de abril de 2010, comuna de Maipú.

27. Canciones infantiles tradicionales.

28. Entrevista a Marty Palacios, 21 de julio de 2011, comuna de Quinta Normal.

Imagen n°1

Trencito
Foto: Colectivo Tiesos pero cumbiancheros 2011

A pesar de que ha sido escasamente reconocido, junto al Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros hipotetizamos que estas expresiones heredan elementos de la gestualidad corporal carnavalesca y festiva de las comunidades indígenas del Altiplano. Por citar algunos ejemplos, en bailes tradicionales como la cacharpaya y el huayno, las personas se toman de las manos para dibujar sus coreografías características en las que, bailando en amplias rondas y filas de parejas, pueden darse vueltas y delinear túneles y trencitos. Esta herencia se complementa además con las similitudes rítmicas del huayno y la cumbia, que permiten el acercamiento entre ambos géneros, como sucede en Chile principalmente con las cumbias nortinas, inspiradas en el estilo de cumbia desarrollada en Perú conocida como "chicha" (Cfr. Romero 2007).

Por su parte, los elementos de tintes africanos presentes en la cumbia colombiana que hereda la "chilena" son eficientemente blanqueados en su proceso de llegada y arraigo a nuestra cotidianidad popular.

Yo me llamo cumbia, la hembra coqueta y bailo feliz: el encuentro de la cumbia con una corporalidad trunca, olvidada

Muy distinta a la cadenciosa coquetería de la cumbia colombiana de origen, expresada en el manifiesto femenino de Mario Gareña "Yo me llamo cumbia", el baile de la cumbia en Chile no adopta esta forma coqueta sino hasta la emergencia del formato de sonora[29].

Pese a los aportes de los cultores de cumbia que llegaron a Chile a inicios de los sesenta, fue la Sonora Palacios la que logró sintetizar las necesidades festivas y las posibilidades de baile del público local. Entre los cultores extranjeros que trajeron su repertorio están la colombiana

29. Extracto de "Yo me llamo cumbia" del colombiano José Arturo García Peña, conocido como Mario Gareña, que tuvo amplia presencia en televisión durante los años setenta en Colombia. Esta cumbia ha sido grabada en diversas ocasiones desde entonces hasta la actualidad por distintos intérpretes, tanto en Colombia como fuera del país.

Amparito Jiménez y el venezolano Luisín Landáez, a los cuales se agrega el repertorio traído por Los Wawancó –agrupación multinacional formada en Argentina– y las difundidas presencias del mexicano Mike Laure y del venezolano Tulio Enrique León.

Con su vocación folclórica de amplia presencia mediática en la emergente industria local, Amparito Jiménez no solo fue la voz de la "Pollera *colorá*" (*Fiesta de cumbiamba*, 1965), sino que también enseñó a bailar la cumbia colombiana en Chile mediante fotonovelas y lecciones en programas de televisión. Según cuenta, cuando ella llegó a Chile en 1964...

> estaba la cumbia, pero [los chilenos] no sabían que era colombiana, oían y pensaban que era de aquí, entonces yo comencé en televisión a enseñarla a bailar, a hablar sobre la cumbia y todo y la gente decía 'oh, yo creía que esa canción era de aquí' (...) Yo comencé en televisión a enseñarla y a enseñar los pasos, salía con la ropa colombiana[30].

Imagen n°2

Amparito Jiménez enseñando a bailar cumbia (c. 1965)

Fotonovela del archivo de Amparito Jiménez facilitada al Colectivo Tiesos pero Cumbiancheros en 2012

30. Entrevista a Amparito Jiménez, 4 de septiembre de 2011, La Serena.

Pese a los esfuerzos de Amparito Jiménez, la cumbia aún no tenía arraigo ni aceptación, ni era bailada de manera transversal para devenir en "chilena". Sin embargo, la cantante ayudó a incorporar repertorios y modos de tocar la cumbia por los músicos chilenos. Paralelo a esto, la Sonora Palacios ya comenzaba a tocar cumbias en su propio estilo, aportando a una cristalización de una cumbia chilena. Amparito Jiménez supo comprender esta particularidad y, sin intentar forzar a los chilenos a tocar la cumbia como los colombianos, ayudó a entenderla y adaptarla:

> Yo les explicaba y a muchos les di muchos consejos. Por ejemplo, la Sonora Palacios, yo les traje los primeros temas que ellos grabaron, ellos habían grabado algunos temitas, pero los primeros les traía los temas de Colombia y a Giolito[31] (...) y todo que Giolito aprendió a tocar la cumbia como era (...)[32].

Como resultado de un complejo proceso, la Sonora Palacios cristalizó una versión "simplificada" de la cumbia. A finales de los años cincuenta, Marty Palacios, hermano mayor de los hermanos Palacios[33], vivía en Santiago y trabajaba en una disquera, lo que le dio la oportunidad de conocer una amplia diversidad de músicas. Inspirado en el formato instrumental de las sonoras Santanera y Matancera, comenzó desde 1962 a interpretar un repertorio de cumbias adaptado en su propio estilo. En palabras del percusionista Leo Soto, esta adaptación ocurrió así:

> La mayoría de las orquestas hacían *covers*, pero la Sonora Palacios empezó a grabar *covers* y a simplificar los arreglos, un poco haciendo lo que hacía la Sonora Matancera, un poco *copiando* los arreglos de la Sonora Matancera de Cuba, pero con las falencias que tenemos en Chile, tanto armónicas como rítmicas, entonces esa falencia simplificó un poco el ritmo, *simplificó* un poco la armonía, lo que fue, lo que se tradujo en algo lo que dice *musicalmente oreja* para el público muy fácil de bailar[34].

Recordemos que esta modalidad de la cumbia se anida en un contexto local en el cual la bohemia se vivía al son de orquestas de música tropical. Allí la corporalidad, el erotismo y la expresión danzada se concentraban en la figura de la vedette, y por tanto, el baile se vivía principalmente como un espectáculo[35].

De este modo, y pese a que era diferente musicalmente a la colombiana tradicional, la cumbia propuesta por la Sonora Palacios desde el punto de vista festivo y corporal resultó fundamental y transgresora, pues permitió dar cauce a la expresividad poco agraciada de los bailarines locales. En palabras del propio Marty Palacios, este nuevo estilo de cumbia tuvo un rápido arraigo en el público chileno, principalmente porque era:

---

31. José Arturo Giolito, emblemático baterista que formó y dirigió la agrupación de cumbias Giolito y su Combo desde mediados de los años sesenta hasta su muerte, en 2008. Además participó como baterista en la grabación del disco *Fiesta de cumbiamba* de Amparito Jiménez.

32. Entrevista a Amparito Jiménez, 4 de septiembre de 2011, La Serena.

33. Durante su infancia estos hermanos conformaron la Orquestita de Los Hermanos Palacios, iniciada en Talca a mediados de los años cuarenta, bajo la dirección de Baltazar Palacios, el padre.

34. Entrevista a Leonardo Soto, 21 de abril de 2010, comuna de Maipú. Las cursivas son nuestras.

35. Véase la nota al pie n°6.

> pausado y les gustaba, porque nosotros éramos [tocábamos el ritmo] muy marcado, no era una cosa loca. Nosotros le poníamos una letra y un coro que a la gente se le quedaba y empezaba a tararear el coro y después una introducción y chao. Los temas de las otras orquestas se les quedaban a veces no más, con nosotros siempre (...) *Pobre caminante* (...) *Por eso te aconsejo que vayas a misa*[36] (...) A la gente empezó a gustarle la sencillez nuestra y que se les quedaban todos los temas[37].

Esta sencillez que caracteriza la cumbia chilena es la que da la posibilidad de bailarla de manera libre y poco agraciada por cuerpos no acostumbrados a mover las caderas. Al respecto, Marty Palacios señala:

> Si el chileno aprendió a bailar con nosotros realmente. Antes se bailaba el mambo, el chachachá, el bolero, y después vino el blues, el rock. Ahora con la salsa está pasando lo que pasaba con el mambo, que el que sabía bien bailaba y el resto se quedaba sentado. Ahora bailan salsa cuatro parejas y a las otras les da cosa bailar, igual que el tango. En el caso nuestro salen todos juntos. No hay que saber... sentirlo no más, es marcar el güiro y el cencerro. Entonces, nosotros empezamos [a tocar] y ya la gente está bailando, ése es el secreto nuestro[38].

Sobre esta idea, podemos recordar el planteamiento de Ángel Quintero en relación al ordenamiento del tiempo de la modernidad occidental:

> en métrica de "clave" (sobre todo en los compases predominantes de 2/4, 3/4 y 4/4), se produce una irregularidad en los acentos que la musicología "occidental" ha denominado como formas "sincopadas" y que, según esta musicología, caracteriza a todas las músicas "mulatas". Aparte de que estas músicas utilizan también acentos móviles (que chocan con la "estabilidad" de acentos la sonoridad de la modernidad "occidental"), incluso en momentos en que no son utilizados, la métrica en claves –que rompe con la regularidad temporal– genera, para oídos "eurocéntricos" (y para el paradigma *newtoniano* de la filosofía de la ciencia moderna), la imagen de una particular disposición al caos (Quintero 2005, 70).

En este sentido, la "simplificación" de la cumbia es lo que la desprovee de la mayor cantidad de elementos sincopados. Al parecer, mientras más regular y cuadrada sea la cumbia en Chile, mayor es su vínculo con lo festivo y bailable. El percusionista de la Sonora Palacios e hijo de Marty Palacios, señala:

> Mi padre [Marty Palacios] tuvo la visión de un ritmo que la gente lo bailara un poquito más suelto, porque el chachachá era más tomado en la pareja y faltaba un baile que fuera más suelto. Entonces, la cumbia colombiana como folclor no servía para un baile popular, y había que buscar algo que fuera distinto. Y se basó en la Sonora Matancera, que hacía son, que es más parecido a la salsa, pero tomó su estructura, tres trompetas, guitarra, piano, bajo. Entonces esa fue la base como para armar la cumbia en Chile[39].

---

36. Partes del estribillos de dos de las primeras cumbias que grabó la Sonora Palacios, que hasta el día de hoy son muy populares: "El caminante" (*Explosión en cumbias, 1964*) y "Los domingos" (*Sonora Palacios,* 1966).

37. Entrevista a Marty Palacios, 21 de julio de 2011, comuna de Quinta Normal.

38. Entrevista a Marty Palacios, 21 de julio de 2011, comuna de Quinta Normal.

39. Entrevista a Marti Palacios, 4 de mayo de 2011, comuna de Quinta Normal.

La acentuación en los tiempos fuertes del compás mediante instrumentos como el cencerro, el bajo y el platillo, es lo que ayuda a seguir el ritmo para bailar la cumbia al estilo de la Sonora Palacios, sin mayores complicaciones ni elementos sincopados que confundan los pasos de los poco agraciados bailarines chilenos:

> El bajo tenía que tener una estructura que marcara para que la persona pudiera bailar, porque si tú te pones a bailar una cumbia, y le pones mucha tensión a una cumbia, tú estás marcando tus pasos con el bajo, tú no te das cuenta, pero estás marcando todos los pasos con el bajo. Entonces eso era un estilo para que la gente pudiera aprender rápido[40].

Es esta cumbia chilena despojada de elementos afroamericanos e indígenas (al menos en apariencia) la que se cristaliza como una música representativa de nuestra cotidianidad festiva, estableciendo un efectivo vínculo con el baile (aunque sea un baile "tieso pero cumbianchero") y trascendiendo en el tiempo por más de cincuenta años.

"Pero mi cumbia es chilena": reflexiones a modo de conclusión

En este ensayo se ha planteado que la existencia y arraigo de la "cumbia chilena" tiene estrecha relación con la necesidad de un ritmo "simple", cuyo fin es que los chilenos podamos bailar. Esta necesidad es consecuencia de largos procesos, como la instauración de los ideales de la élite republicana; pero es también consecuencia de procesos de mediana duración, como la importancia de la figura de la vedette, sobre la cual descansaba el baile durante la llamada "época de oro" de la bohemia chilena. La cumbia llega a Chile en este contexto, ocupando el camino que abrieron las músicas afrocubanas y encontrándose con una corporalidad trunca y olvidada, heredera de complejos procesos sociohistóricos de larga duración.

Al revisar la trayectoria de la cumbia chilena en el contexto del panorama sociopolítico y cultural de nuestra historia, es posible responder algunas de las preguntas planteadas a lo largo de este ensayo. Además, los rumbos que ha tomado este género entregan luces respecto de qué tan enajenante o liberadora ha sido la fiesta donde la cumbia es "reina" desde hace más de medio siglo.

Es posible plantear que la fiesta (y la cumbia) enajena a las personas; ello en la medida que permite evadir la realidad y que entrega un efecto de placebo en lugar de despertar conciencias y llamar al compromiso por el cambio social. Pero son estos mismos aspectos los que han aportado a su supervivencia.

Su presencia continua ha llevado a afirmar su arraigo y transversalización a nivel nacional, evidenciando las características liberadoras de la fiesta y la ausencia de un baile técnico: la cumbia chilena se puede bailar sin tener que moverse con soltura y gracia, es decir que *todos* pueden bailar la "cumbia chilena", incluso los más "tiesos". Cuando existe esta posibilidad, muchos se suman a la pista de baile, cada cual con su paso. Sin importar su edad, sus condiciones físicas, sus habilidades coreográficas o su soltura de cuerpo, hombres y mujeres bailan y pueden hacerse parte de la fiesta en todo sentido: emborrachándose (o no), y bailando en solitario, en pareja o en colectivo.

40. Entrevista a Marti Palacios, 4 de mayo de 2011, comuna de Quinta Normal.

La cumbia ayuda a que la fiesta sea más participativa y a que se potencien los sentidos comunitarios. Son los sentidos y elementos que el Estado-nación (occidentalizado y blanqueado) intentó minimizar, prohibiendo el carnaval y regulando la festividad popular durante el siglo XIX. Dichos procesos de larga duración, que se potenciaron durante mediados de siglo –en la llamada "época de oro" de la bohemia chilena– fueron borrando las herencias africanas e indígenas mediante la estilización de las músicas tropicales y la *espectacularización* del baile.

El modo de bailar la cumbia chilena tiende a ser democrático, es decir, a ampliar las posibilidades para que cualquier persona ("tiesa" o agraciada, vergonzosa o desinhibida, borracha o sobria) pueda bailar y disfrutar de la fiesta. Este modo de vivir la fiesta, tomando de la cintura a desconocidos (y dejándose tomar) para hacer un "trencito", brinda espacios de acercamiento y sienta las bases para un encuentro ciudadano efectivo; un diálogo democrático que comienza en el simple y concreto encuentro con el otro.

Desde hace más de medio siglo que la cumbia chilena ha sido la reina de la fiesta, invitando a "tiesos y cumbiancheros" a sumarse al "trencito", a tomarse de las manos y a carnavalear, dejando los pudores y temores para cuando se acabe la cumbia.

Bibliografía

Ardito, Lorena. 2008. *Música popular afrolatinoamericana*. Santiago: PROCASUR.

Braudel, Fernand. 1970. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.

Breton, David Le. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

D'Amico, Leonardo. 2002. La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y sociocultural. En Actas del IV Congreso IASPM-AL, Ana María Ochoa y Marcos Napolitano, Eds. Acceso: 20 enero 2013. http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Damico.pdf.

Fernández, Héctor. 2011. "Todas las cumbias, la cumbia". En Semán, Pablo y Pablo Vila, comps., 167 -208. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.

González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen, y Claudio Rolle. 2009. *Historia social de la música popular en Chile*, 1950 – 1970. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Jaramillo, Luis. 1992. *Música tropical y salsa en Colombia*. Medellín: Ediciones Discos Fuentes.

Karmy, Eileen, Lorena Ardito y Alejandra Vargas. 2011. "Tiesos pero cumbiancheros: perspectivas y paradojas de la cumbia chilena". En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, Araujo, D y Valente, H., Hernández, O. y Santamaría-Delgado, C. y Vargas, H., Eds., 389-413. Montevideo: IASPM-AL y EUM. Acceso: 26 de enero de 2013. http://www.iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf.

Martí, Josep. 1995. "La idea de la 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *Trans* 1. Acceso: 26 de agosto de 2008. http://www.sibetrans.com/trans/a301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte*. Madrid: Deriva.

Pacini, Deborah. 2010. "From Cumbia Colombiana to Cumbia Cosmopolatina. Roots, routes, race and mestizaje", en *Oye como va! Hybridity and identity in Latino popular music,* 106-141. Filadelfia: Temple University Press.

Pelinski, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical". *Trans* 9. Acceso: 20 de octubre de 2012. http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Quintero, Ángel. 2005. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Madrid: Siglo XXI.

Quintero, Ángel. 2009. *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile.* Madrid: Iberoamericana.

Romero, Raúl. 2007. *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global.* Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Salinas, Maximiliano. 2000. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX". *Revista Musical Chilena* LIV (193): 45-82.

Salinas, Maximiliano. 2001. "¡En tiempo de chaya nadie se enoja! La fiesta popular y el carnaval en Santiago de Chile 1880-1910". *Revista Mapocho* 50 (segundo semestre): 281-325.

Salinas, Maximiliano. 2010. *La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica.* Santiago: LOM.

Vargas, Alejandra, Antonia Mardones, Eileen Karmy y Lorena Ardito. 2011. "Los albores de la cumbia chilena". En Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular "¿Qué hay de popular en la música popular?", Barrueto, A., Ramos, I., Osorio, J., Zapata, A., Pincheira, R., Eds, 384-393. Acceso: 20 de febrero de 2013. http://www.congresos.asempch.cl/congreso2011/actas.

Entrevistas

Amparito Jiménez, 27 julio y 4 septiembre 2011; y 7 de enero 2012, La Serena.
Marty Palacios (padre), 21 de julio de 2011, comuna de Quinta Norma.
Marti Palacios (hijo), 4 de mayo de 2011, comuna de Quinta Normal.
Tommy Rey, 30 de abril de 2011, comuna de Maipú.
Adelqui Silva, 12 de mayo de 2010, comuna de Santiago.
Leonardo Soto, 21 de abril de 2010, comuna de Maipú.
Joe Vasconcellos, 26 de mayo de 2010, comuna de Providencia.
Rodolfo Yáñez, 9 de enero de 2012, Ovalle.

Recursos en línea

Filóricos. Al rescate de la bohemia. www.bailahuen.cl
Proyecto Cabaret. www.proyectocabaret.cl
Colectivo Tiesos pero Cumbiancheros. www.tiesosperocumbiancheros.cl

R