

# Tiosos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena

Eileen Karmy, Lorena Ardito, Alejandra Vargas<sup>1</sup>

1 \_ Equipo interdisciplinario de la investigación: “Tiosos pero cumbiancheros: una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena”, apoyada por el Fondo para el Fomento a la Investigación de la Música Nacional (CNCA, 2010). Eileen Karmy Bolton es Socióloga, vientista de música popular latinoamericana y Magíster en Musicología de la Universidad de Chile. Ha desarrollado estudios sociales y culturales. Actualmente desarrolla un estudio sobre la Nueva Canción. Lorena Ardito Aldana es Socióloga, percusionista y monitorea de baile. Ha realizado estudios sobre derechos colectivos y cultura popular, especialmente sobre afrodescendencia y música afrolatinoamericana. Trabaja en la Corporación Regional PROCASUR. Alejandra Vargas Sepúlveda es Licenciada en Historia y Profesora de Educación Media con mención en Historia y Ciencias Sociales. Ha desarrollado estudios en cultura y sectores populares, historia social e indigenismo, medios de comunicación alternativos y educación.

## Resumen

En Chile la cumbia es una sonoridad representativa de lo festivo a nivel nacional, que ha acompañado, reflejado e incidido en gran parte de los procesos socio-históricos, políticos y culturales de su historia reciente. El presente artículo indaga en particularidades estilísticas, hitos de desarrollo y vínculos con contextos históricos y cotidianos que este género presenta a nivel local, así como en sus tensiones y fronteras con otras sonoridades festivas de proyección nacional. Se evidencian así las paradojas del proceso de asimilación y transversalización de la *cumbia chilena*, que ponen en encrucijada la construcción de nuestra *chilenidad*,

justo cuando ésta es ensalzada para conmemorar el “bicentenario”<sup>1</sup> de su fundación republicana.

## Palabras Clave

Cumbia chilena, identidad, fiesta, arraigo, cotidianeidad.

## 1. El repertorio cumbianchero: ni tan propio, ni tan cumbia

Una primera aproximación a la comprensión local del desarrollo de la cumbia, es la caracterización de sus cultores y repertorio. A través de la indagación testimonial, bibliográfica y audiovisual, se constata un hecho que causó controversia durante la década del noventa, cuando comenzó a reconocerse y de-

1 \_ Las comillas responden a la necesidad de poner en cuestión la fecha en que Chile conmemora su Independencia Nacional, el 18 de septiembre de 1810, donde se constituye la Primera Junta Nacional de Gobierno que jura lealtad a la corona española. Históricamente, el hito fundacional republicano corresponde al 12 de febrero de 1818, día en que se celebra la aprobación del Acta de Independencia de Chile, tras un año de la Batalla de Chacabuco (decisiva en el triunfo del *ejército patriota*).

batirse la existencia de una cumbia *chilena*. Se trata de un género de origen colombiano, desarrollado en Chile fundamentalmente a partir de un repertorio extranjero, en versiones locales que incluyen diversos formatos, puestas en escena y estilos, cuyo ritmo muchas veces se aleja de la cumbia originaria (caracterizado por una cadenciosa y continua galopa, que marca el tiempo débil por sobre el fuerte), para reemplazarse por otras sonoridades bailables como por ejemplo, el merengue (que acelera la galopa y alterna los tiempos fuertes y débiles en el discurso rítmico de sus percusiones).

¿Cómo comprender entonces la relación entre lo propio y lo ajeno en la *cumbia chilena*? Un breve recorrido por algunas de las canciones hoy emblemáticas del repertorio *cumbianchero* nacional, pueden aportarnos algunas pistas sobre su proceso de apropiación local:

### a) “La Piragua”

Compuesta en 1962 por el colombiano José Barros, fue rechazada en un comienzo, por los sellos discográficos de Colombia, por considerarse demasiado poética. Ante ello su autor relata: “Recogí la canción. Unos amigos vallenatos la grabaron y cuando Hernán Restrepo oyó la canción dijo este es el hit mundial. Salió ‘La piragua’ y causó un impacto nacional e internacional” (Bassi 2009), dando comienzo a una leyenda musical que inmortalizó a Guillermo Cubillos y Pedro Albundia (personaje ficticio cuyo apellido rima con cumbia).

“La piragua” llega a Chile en la voz del venezolano Luisín Landáez que se convirtió en un actor clave para la música chilena. En Venezuela fue *crooner* de la Billo’s Caracas Boys, con la cual estuvo en Colombia desde fines de los cincuenta, donde conoció gran parte del repertorio costeño.

Iniciada su carrera solista, Luisín Landáez llega a Chile en 1962, donde se encuentra con un país que “no quería saber nada con la música tropical” (Landáez en González, 2009: 594, hasta que comienzan a llegar discos de Tulio Enrique León, Mike Laure y otros, que inspiran a Luisín Landáez para grabar su disco *Las cumbias de Luisín* (Landáez, 1964) en el que incluyó “La piragua”. Este hecho marca la

inclusión definitiva de la cumbia a Chile gracias a la popularidad de sus canciones.

Siguiendo los pasos de Luisín Landáez, Giolito (ex integrante de la orquesta Ritmo y Juventud) forma en 1968 Giolito y su Combo, con quienes graba “La piragua” en el formato de combo, destacándose por la importancia que se le asigna a la percusión.

“La piragua” recorre el mundo, y suena en Chile hace más de cuarenta años en distintas versiones, formatos y estilos. Ha sido interpretada por sonoras, orquestas, combos, y últimamente en el estilo de la *nueva cumbia chilena*, que surge a inicios de los años 2000 en la voz de jóvenes músicos, ex universitarios, provenientes del rock.

Chico Trujillo, formado por una escisión del grupo de rock La Floripondio, grabó “La piragua” en su disco *Chico Trujillo y la señora imaginación* de 2001, otorgándole su estilo particular, caracterizado por el sonido que entrega la instrumentación propia de una banda de rock que suma bronce en su interpretación.

¿A qué se debe la amplia difusión de “La piragua”? ¿Cómo se podría explicar su recorrido latinoamericano e instalación en Chile con tanta aceptación? Una de las posibles respuestas la propone el sociólogo Orlando Fals, planteando que esta canción

combina la herencia intercultural que conforma la identidad latinoamericana: “Están los tambores de los negros, la guacharaca de los indígenas y la música, las melodías, de algunos estilos blancos” (Bassi 2009).

Junto con ello, observamos que “La piragua”, al igual que otras canciones centrales del repertorio cumbianchero, es protagonizada por un personaje popular, que es capaz de representar y dar sentido de pertenencia quienes la escuchan y la bailan. La conjugación de estos elementos ha llevado a su rápida aceptación e incorporación en el repertorio cumbianchero, al igual que como ocurre con “El Negro José”.

### b) “Candombe para José”

Originaria del argentino “Chato” Ternavasio (Roberto Ternán), “Candombe para José” fue grabada por primera vez por el grupo de folclor argentino Los Tucu Tucu (*De cara al sol*, 1973), en una versión que fusionaba el ritmo de candombe, con la sonoridad de las cuerdas, el bombo y los arreglos corales característicos de la agrupación.

La amplia presencia de “Candombe para José” en el norte de Argentina, permitió su primer contacto con Chile a través del grupo de folclor y fusión latinoamericana Illapu, que la conoció en una de

las peñas folclóricas de Jujuy a inicios de los años setenta. Tres años más tarde, sería el mismo Illapu el que popularizaría esta canción en Chile con una versión propia.

Pese a que en Chile, con el golpe de Estado de 1973, la música vinculada a la izquierda fue ampliamente silenciada a través de la proscripción y la violencia, Illapu siguió actuando, pues su perfil no manifestaba aún adhesión política reconocible, logrando grabar “Candombe para José” en el álbum *Despedida del pueblo* (1976).

Su proyección y aceptación popular la transformaron en un verdadero himno al interior de los centros de detención y tortura de la dictadura chilena: los presos políticos entonaban “Candombe para José” cada vez que llegaba un nuevo preso, cuando algún compañero salía en libertad, o para brindar apoyo a algún otro detenido, cambiando la letra del texto original “Arriba Negro José” por “Ánimo Negro José” (Chornik 2005).

En 1978, luego de una gira por varios países latinoamericanos, la dictadura prohibió a los integrantes de Illapu regresar a Chile por la politicidad que había alcanzado su música, relegándolos al exilio por cerca de una década (Varas 2005). Sin embargo, el Negro José se negaba a abandonar nuestras tierras. Ese mismo año, la Sonora Palacios edita su

disco *Lo Mejor de Sonora Palacios* (1978)<sup>2</sup> en el que se incluye una nueva versión de “Candombe para José” pero ahora en ritmo de cumbia y con la instrumentación propia de las sonoras<sup>3</sup>, alcanzando una masiva proyección nacional con un nuevo uso y sentido: el baile y la fiesta. Esta versión cumbianchera del “Candombe para José” se popularizó en gran medida, especialmente por su ritmo festivo, la hizo recorrer toda América latina, siendo incluso incluida en el repertorio de la Sonora Dinamita de Colombia.

Años después, en 1985, “Candombe para José” es rebautizada en el mundo de la *cumbia chilena* simplemente como “El Negro José”, tras ser incluida con ese nombre en el disco *20 Grandes Éxitos* de la agrupación de *cumbia coquimbana* Los Vikings 5 (donde se reemplazan los bronces por el sonido electrónico del teclado y la guitarra con *delay*).

Como tantos “negros”, “cholos” y “guachos” de nuestra historia, el “Negro José” fue transformándose en expresión de un personaje “típicamen-

te chileno”, esforzado, alegre, camarada, amigo, capaz de dar consuelo en las horas amargas y de acompañar sin vacilaciones el festejo y la parranda.

### c) “Que levante la mano”

Esta canción fue compuesta por el argentino Alejandro Vezzani y grabada por el grupo mexicano Los Ángeles de Charly en el disco *Te voy a enamorar* (Fonovisa, 2001) y reeditada en 2004 en su disco compilatorio *Lo mejor de Los Ángeles de Charly*. Sin embargo, fue en Perú donde esta canción alcanzó mayor popularidad a través del Grupo 5, constituyéndola en un fenómeno de mercado que el año 2006, traspasó barreras geográficas, mediáticas y sociales.

Tres años más tarde, con la producción del peruano Estanis Mogollón y la interpretación del chileno Américo, esta canción es incluida en el disco *A morir* (Feria Music, 2008), logrando un gran impacto en el territorio nacional, mediante su intensa difusión radial y televisiva.

Ampliamente mediatizada en Chile, “Que levante la mano” ha sido ovacionada en el Festival Internacional de Viña del Mar (2010), utilizada como *jingle* publicitario, e incluida en campañas de propaganda política a nivel local, regional y nacional.

2 \_ Que permitió a La Sonora Palacios obtener “Disco de Oro”, tras superar las 50 mil copias vendidas ([www.sonorapalacios.cl](http://www.sonorapalacios.cl))

3 \_ “Sólo usaban dos trompetas de sonoridad punzante – por terceras, sextas o al unísono- , mientras mantenían el piano, prescindían de la batería, incrementaban el uso de las timbaletas y reemplazaban el contrabajo por el bajo eléctrico”. (González 2009: 581)

Pero ¿qué hay detrás del mediático éxito de esta cumbia?

Se trata del desarrollo de un estilo de *cumbia chilena* largamente relegada a circuitos locales de difusión y recepción mediática, pero que desde hace poco más de tres años ha logrado posicionarse como referente musical obligado en fiestas populares, masivas y de élite, eventos públicos de diversa índole, y espacios de divulgación sonora y audiovisual: la denominada *cumbia balada*, caracterizada fundamentalmente por la fusión de la *cumbia sound*, eliminando sus percusiones electrónicas y matizando su puesta en escena (Peñaloza 2005) con los recursos arreglísticos de la balada<sup>4</sup>.

Hoy, el cantante Américo es uno de los exponentes más relevantes de la Cumbia Balada en Chile. Luego de incursionar en la cumbia como cantante de sound y de fundar el grupo La Nueva Alegría (2005), ha despegado su carrera solista, acompañado de un completo equipo de sonidistas, productores, asesores, arreglistas y músicos de sesión, con quienes monta un repertorio profesionalizado y estilizado<sup>5</sup>, proyectando la internacionalización de su carrera.

4 \_ Como la utilización del Círculo de Do. (López Cano 2005: 2-3).

5 \_ Inspirado en artistas de reconocimiento internacional como Marc Anthony.

A nivel nacional, Américo ha logrado que su origen ariqueño<sup>6</sup> y la historia de pseudo-explotación infantil por parte de su padre<sup>7</sup> sean utilizadas para ensalzar un carácter al mismo tiempo exótico, blanqueado y atractivo, al consolidarse como cultor de música tropical que ha superado su humilde origen mestizo-nortino, mediante afán de emprendimiento.

De este modo, la capacidad transversal de identificación generada por este cultor *cumbianero* local (humilde, pero empeñoso, exitoso, pero esforzado), así como las situaciones descritas en sus éxitos musicales de amor y desamor, tales como “Que levante la mano”, han permitido su amplia aceptación en prácticamente todos los sectores sociales chilenos, así como si ésta y otras canciones de su repertorio fueran originalmente chilenas.

## 2. Un marco para hablar de *cumbia chilena*.

El repertorio festivo que reconocemos como *cumbia chilena* es un tipo particular de música popu-

6 \_ Arica es una ciudad al norte de Chile, que limita con Perú. Su población tiene un alto componente étnico de origen aymara y quechua, y en menor medida afrodescendiente. Américo tiene rasgos mestizados, afro-indígenas.

7 \_ De pequeño cantaba con su padre en ferias, plazas y diversos eventos tanto en su ciudad natal como en la vecina Iquique. Esta historia se exhibe en los medios de comunicación asimilándola a las historias de infancia de cantantes internacionales como Luis Miguel.

lar que comienza a formarse en género específico durante la década del sesenta, como resultado de un proceso múltiple y complejo de adaptación de la cumbiaailable de orquesta, venida desde Colombia en los años cincuenta, en el marco de su internacionalización. Progresivamente, la cumbia se va arraigando en el territorio nacional como una sonoridad propia, mediante un complejo proceso de apropiación que trasciende la sola consideración de los aspectos sonoros.

Los ejemplos citados muestran cómo composiciones foráneas van siendo re-versionadas, re-utilizadas, estilizadas y proyectadas, tanto por cultores como por públicos y sectores sociales diversos, incluso a veces por cultores de otras latitudes y en ritmos distintos a la cumbia.

¿Cómo abordar entonces el desarrollo histórico de la *cumbia “chilena”* y su vinculación con nuestra identidad? Planteamos que es sólo mediante un análisis interdisciplinario que considere la *cumbia chilena* como musicalidad a la vez que como práctica social, que resulta posible evidenciar la *chilenización* de este género popular, trascendiendo la mera consideración de su repertorio y de sus cultores característicos, para volcar la mirada también a sus usos sociales y contextos históricos.

De este modo, no son las particularidades que su sonoridad adopta en el territorio nacional, sino la relevancia social que su práctica y uso representan, los ejes claves para identificar la articulación histórica entre la cumbia y la *chilenidad*, entendiendo la noción de relevancia social (Martí 1995) en dos sentidos: por una parte, como presencia cotidiana en la vida musical de un determinado territorio, y por otra, como necesidad de su uso e importancia de su práctica en los diversos contextos en los que una musicalidad se desarrolla.

### 3. La *cumbia chilena* en su perspectiva histórica.

La internacionalización de la cumbia colombiana en el formato de orquesta de salón, que aprovechaba el terreno previamente abonado por la proyección internacional de la música afrocubana, resultó en un proceso de *latinoamericanización* de la cumbia (Ardito 2007). Este proceso se constituyó sobre la base de la apropiación de la cumbia en países como México, Perú y Argentina, donde el género se fue vistiendo de nuevos formatos instrumentales, timbres y propuestas escénicas que la llevaron de

la *orquesta*, a la *sonora*, y de los salones a las villas miserias y poblaciones marginales<sup>8</sup>, entre otros.

A mediados de la década del cincuenta proliferaban en Chile las orquestas bailables de música tropical, con un repertorio principalmente afrocubano y en menor medida afrobrasileño. Su presencia era habitual en *bôites*, quintas de recreo, salones de baile y restaurantes bailables, sin embargo, este baile era mayoritariamente desarrollado en escenarios por *vedettes* y bailarinas exóticas, pues resultaba poco habitual para el público criollo la erótica utilización de los movimientos de pelvis y caderas.

Hacia finales de los cincuenta, tras el triunfo de la revolución cubana, el bloqueo económico y cultural impuesto por Estados Unidos entre Cuba y el resto del mundo, debilita la presencia de su repertorio musical en los escenarios internacionales y chilenos. Este hecho, sumado al desarrollo tecnológico de medios de producción, reproducción y difusión fonográfica, constituyen el marco propicio para que la músicaailable colombiana de orquesta, y en especial la cumbia, llegara a Chile de la mano de cultores notables como Amparito Jiménez, Luisín Landáez y Luciano Galleguillos, así como también a

8 \_ Nombre dado en Argentina y Chile, respectivamente, a los conglomerados sub-urbanos populares, que emergen a mediados del siglo XX en las capitales y grandes centros urbanos latinoamericanos, como resultado de masivos procesos migratorios campo-ciudad. En Chile, específicamente, se les conoce como *poblaciones callampa*.

través de la escucha mediatizada de cultores foráneos o la asistencia a espectáculos en vivo de agrupaciones extranjeras como La Sonora Matancera y Los Wawancó.

Las orquestas chilenas de música tropical, como La Cubanacán y la Sonora Palacios, comenzaron progresivamente a incluir el ritmo de cumbia como parte de su repertorio estable, iniciándose así un raudo proceso de apropiación que en los años sesenta terminó por colonizar la sonoridad de las agrupaciones bailables: los cultores locales de música tropical la incorporan como fuente de trabajo, ya que prontamente el público la adoptó como espacio de diversión (Aguilera 2006). Pero, ¿cómo puede comprenderse esta rápida aceptación?

Desde su conformación republicana, la sociedad chilena carga con una larga data de prohibiciones y persecuciones hacia las manifestaciones culturales y festivas de los sectores populares, ya sea mediante la restricción de sus espacios cotidianos de desarrollo<sup>9</sup>, como a través de la supresión temporal de los días de fiesta nacional<sup>10</sup>.

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

10 \_ Cabe citar la restricción de días festivos para las conmemoraciones patrias, las que pasaron de 5 a 1 día feriado de celebración (el 18 de Septiembre) (Salazar 1990).

No obstante, este proceso no ha sido lineal ni ha estado desprovisto de conflictos y resistencias. La fiesta popular y el carnaval han encontrado una y otra vez modalidades de expresión y espacios cotidianos para su práctica, tales como calles, quintas de recreo o fumaderos (Salinas 2007), necesarias instancias de reconstrucción y resignificación social, donde emergen dimensiones negadas, como la música o la corporalidad.

Por otra parte, el progresivo ocultamiento de rasgos indígenas, afrodescendientes y mestizos, en pos del ensalzamiento de un orden social “civilizado” al estilo europeo, ha marcado la configuración de un imaginario nacional construido desde las élites con un carácter ambiguo y aspiracional, que niega lo propio y adopta con facilidad lo foráneo como lo auténticamente nuestro. De este modo, no fue sino hasta la aceptación de musicalidades afrolatinoamericanas en los salones de baile internacionales del mundo “civilizado”, que nuestras élites *chilensis* comienzan a asistir a *boîtes* y teatros, descubriendo su propia necesidad de ruptura con las prácticas y códigos de su moralidad conservadora.

La negación histórica de lo festivo y de libre expresión corpórea a través del baile y la sexualidad, se constituían así como una necesidad transversal

de los distintos sectores de la sociedad chilena. Ante esto, las orquestas proponían el espectáculo de *vedettes* y bailarinas exóticas como expresión corporal de movimiento y erotismo. Sin embargo, el público criollo asistente participaba escasamente, pues de la histórica negación de lo festivo y lo corpóreo habían generado una suerte de atrofia y pudor social en la zona pélvica.

La respuesta vino entonces en ritmo de cumbia. Pese a que en su baile tradicional establece todo un lenguaje erótico de brazos, caderas y vestuarios entre hombre y mujer, la larga trayectoria que recorre para llegar a Chile va despojándola de estructuras y coqueterías para transformarse en una sonoridad de cadencioso ritmo y sencillo baile, que ya no requiere de una artista experta y sensual sobre el escenario.

En este sentido, planteamos que es la cadenciosa simpleza del ritmo de cumbia, sumada a la necesidad histórica del desarrollo festivo de la corporalidad chilena, las que gravitan su apropiación por parte de cultores y públicos, y más tarde de locatarios, difusores, productores, todo lo cual va generando una progresiva y profunda identificación entre la cumbia y la fiesta en Chile, que se hace extensiva a la cotidianidad social.

#### 4. La *chilenización* de la cumbia: de lo festivo a lo cotidiano.

Existe consenso respecto a considerar que es La Sonora Palacios (que surge en 1962), la agrupación que marca el inicio del proceso de *chilenización* de la cumbia, por parte de los cultores locales, por ser la primera en cultivar repertorio únicamente en ritmo de cumbia.

Dicho proceso, es explicado en la siguiente cita testimonial, por Leo Soto, actual director-productor musical y percusionista de la Sonora de Tommy Rey (formada en 1982), uno de los principales referentes de la *cumbia chilena*:

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 (Soto 2010).<sup>11</sup>

Al decir “copiando” da cuenta de la dimensión foránea que habita en la *cumbia chilena*. Con la idea de “falencias” se plantea la falta de conocimientos rítmicos propia de nuestra cultura musical y corporal. La “simplificación” puede comprenderse como respuesta de los músicos ante las complejidades rítmicas y arreglísticas de las orquestas bailables y las sonoridades afrolatinoamericanas. Finalmente, con la mención “musicalmente oreja” se refiere a su intuitivo y sencillo vínculo con el público, que permitió la creación de un particular modo de bailar la cumbia en Chile:

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 (Escobar en González, 2009: 596)

Este modo chileno de bailar la cumbia, gracias a su desarrollo “musicalmente oreja”, en el formato de sonora, expresa la dimensión de apropiación y *chilenización* fundamental para comprender la trans-

versalización tanto festiva como cotidiana de esta musicalidad: más allá de sus diversos formatos, sonoridades, textos y puestas en escena, el repertorio *cumbianchero* popularizado por las sonoras ha logrado instalarse en el imaginario nacional, trascendiendo sectores sociales, gustos musicales, fronteras geográficas, barreras mediáticas, e incluso prejuicios sobre su simplicidad, justamente gracias a su simpleza rítmica, como una sonoridad que evoca festejo y movimiento, en contextos tanto festivos como cotidianos de nuestra vida social.

Desde mediados de los sesenta hasta nuestros días, en conmemoraciones patrias y celebraciones de año nuevo, matrimonios y cumpleaños, así como también en situaciones cotidianas y contingentes como el transporte público y la feria libre, la prisión política en la dictadura, o la fiesta privada en tiempos de toque de queda, la *cumbia chilena* suena como expresión de baile, distensión y alegría.

Sus letras siempre atingentes a su uso festivo y cotidiano, han permitido a su público la expresión de comunidad y sentido de pertenencia, siendo reconocidas y cantadas al unísono en sus diversos contextos, incluso a veces cambiando su letra.<sup>12</sup>

12 \_ Algunos ejemplos destacados son: la musicalización en formato de sonora de canciones tradicionalmente festivas como “Cumpleaños Feliz” o “Feliz Navidad”, la versión cumbia *sonora* o *coquimbana* de “Candombe para José”, la canción “Callejero” de los *nuevos cumbiancheros* de Juana Fé (2004), y la versión sonora de

Prejuiciada en los años sesenta por su simplicidad, relegada a contextos privados durante los setenta por el toque de queda, oculta tras otros ritmos bailables de orquesta (como el merengue de Pachuco y la Cubanacán, ampliamente televisado durante los años ochenta, sobre lo cual hablaremos más adelante) y menospreciada por el origen popular de muchos de sus cultores y públicos. No fue sino hasta la década del noventa que comienza a reconocerse esta apropiación y *chilenización* de la cumbia, como señala en el siguiente testimonio de uno de los cultores locales que propicia el reconocimiento a los *cumbiancheros* chilenos:

Nosotros empezamos, yo creo que este término de *cumbia chilena* empezó al final de los ‘90, porque nadie tenía muy claro... Yo como trabajé como músico en el casino de Viña, en tiempos de Pinocho<sup>13</sup>, en donde todo lo que sonara a salsa, a caribeño era pasado de cumbia, con un cierto aire despreciativo. Ese fue mi encuentro con la “cumbia chilena”. Me acuerdo que terminaba cualquier fiesta, viniera la fiesta que viniera, tenía que bajar al

“Un Año Más” del coquimbano Hernán Gallardo.

13 \_ Se refiere a los tiempos de Augusto Pinochet, con la dictadura que comenzó en 1973.

11 \_ Los destacados son nuestros.

camarín, cambiarme de ropa, y métele cumbia, y todas las personas con la corbata en la cabeza, y métele cumbia, y vamos cumbia, pero nadie reconocía, siempre había un desprecio, como que la cumbia era “oye la humorada que hicimos ayer ¿ah? Bailamos cumbia”. Era como una cosa así, eso me parecía tan poco honesto, pero eran tiempos poco honestos también. (Vasconcellos 2010)

Se produce así una cumbia “nostálgica, contenida, alegre, pero vergonzosa” (Escobar, en González, 2009: 596). En otras palabras, “tiesa, pero *cumbianchera*”. Cabe entonces preguntarnos, ¿cuáles son las paradojas que oculta este proceso de transversalización?

#### a) Chilena pero extranjera

Como ya se ha visto, la construcción de “lo chileno” deriva del proyecto republicano de construcción nacional, a partir de la negación de lo popular y la aceptación del mundo foráneo “civilizado”, como auténticamente nuestro. Este proceso, vuelve a expresarse un siglo y medio más tarde, en la apropiación y transversalización de la *cumbia chilena*, tan nuestra como ajena.

Colonizando espacios tradicionalmente ocupados por la ranchera y la cueca, no es extraño ver en fondas y ramadas<sup>14</sup> a chilenos de todos los sectores sociales, colores políticos y gustos musicales, que bailan al estilo “tieso pero *cumbianchero*”, cumbias tradicionales colombianas como “El Galeón Español”, entonado su letra como expresión de festejo patrio y sentimientos ampliados de pertenencia a la comunidad.

Y es que el repertorio que constituye la *cumbia chilena* no es exclusivamente compuesto por cultores locales, sino que remite a otras localidades del continente, permitiendo la apropiación, desarrollo y uso criollo de este ritmo popular. Ejemplo de ello es la canción popularizada por los Vikings 5 “De Coquimbo soy”, quienes cambiaron la letra y título original de la canción “De Colombia soy”, que alude a sonoridades afrocubanas como el *guaguancó*. La versión coquimbana sigue aludiendo a Cuba, pero su relevancia social radica en que reivindica *cumbiancheramente* la identidad localista de la ciudad de Coquimbo, capital del norte chico chileno. Basta recurrir a su estribillo para ver sus múltiples referencias:

De Coquimbo soy

Y vengo cantando

Este guaguancó

Con sabor cubano.

La popularización de esta músicaailable en Chile, que comenzó como un fenómeno musical de carácter predominantemente mercantil, de masiva aceptación del público y como fuente de trabajo para los músicos, fue convirtiéndose, de este modo, en un fenómeno fundamentalmente sociocultural, de construcción identitaria.

Este paradójico carácter de la *cumbia chilena*, se expresa además en el contradictorio reconocimiento social otorgado a nuestros cultores. Sin existir una rivalidad entre el ya mencionado cantante Américo y el compositor coquimbano Hernán Gallardo, es posible comparar su nivel de reconocimiento, para evidenciar como en la *cumbia chilena* se ensalza lo ajeno, silenciando el valor de lo local.

La proyección internacional de Américo con un repertorio mayoritariamente peruano, ha despertado toda clase de admiraciones y orgullos, lo que puede constatarse en el tratamiento mediático de su carrera, donde es ensalzado como referente local e internacional de la música chilena.

<sup>14</sup> \_ Espacios criollos tradicionales para conmemorar festividades populares tales como las conmemoraciones patrias de septiembre.

En el otro extremo, Hernán Gallardo, compositor de una de las canciones más transversales del repertorio *cumbianchero* nacional, “Un año más”, infaltable en celebraciones privadas de cumpleaños y conmemoraciones de fin de año, fue largamente invisibilizado como autor, tras la popularidad de las agrupaciones que le dieran la sonoridad *cumbianchera* con la que comenzó su proceso de transversalización hacia finales de la década del setenta, La Sonora Palacios y los Viking 5, a quienes más tarde se sumaría la Sonora de Tommy Rey.

Desde hace algunos años, el reconocimiento legal de su autoría, le ha permitido acceder a las regalías económicas derivadas de los derechos de uso y divulgación de su composición. Sin embargo, durante largo tiempo su divulgación y comercialización fonográfica se realizó a espaldas del autor.

“Un Año más” (1977), escrita en un melancólico y solitario “año nuevo” del autor como una balada triste, tras el reciente fallecimiento de su madre, fue re-versionada como cumbia al año siguiente, logrando gran popularidad, vinculación festiva y evocación de alegría (Clavero 2010). Décadas más tarde, su autor de cerca de 90 años, sigue esperando un reconocimiento contundente de su aporte al patrimonio musical y festivo en Chile, gracias a su algo profética canción: “Un año más, qué más da, ¿cuántos se han ido ya?”.

### b) “Arribismo” / “abajismo”

La negación de lo propio no es un rasgo exclusivo de las élites locales. En distintos sectores de la sociedad chilena, la aspiración a ser “otro”, sin serlo realmente, es otra de las paradojas que la *cumbia chilena* evidencia sobre el carácter de nuestra construcción identitaria.

Por una parte, en el formato de sonoras, los músicos de origen popular intentan mantener la estética de orquesta elegante, invirtiendo grandes sumas de dinero en confeccionar trajes y dotarse de instrumentos musicales profesionales. Asimismo, el público que asiste a parrilladas, restaurantes y discotecas en las que tienen lugar masivamente estas cumbias “populares” con agrupaciones en vivo, son trabajadores temporeros, asalariados o informales por cuenta propia, de bajos ingresos, que invierten gran parte de su salario en asistir y consumir esta cumbia, cuyo contexto y práctica resulta particularmente “arribista”.

Por otra parte, en la denominada Nueva Cumbia Chilena, sus cultores mayoritariamente ex universitarios<sup>15</sup> jóvenes de sectores medios, han resuelto dedicarse a la música evocando el mundo

15 \_ En Chile el acceso a la universidad es pagado, por tanto, los estudiantes universitarios provienen mayoritariamente de familias de sectores medios y acomodados, y en menor medida de sectores populares.

popular (caracterizado, entre otros factores, por su bajo nivel educacional). Así, pese a internarse en poblaciones marginales, actividades comunitarias y actos de solidaridad político-sociales, para proyectar su repertorio (re-versionado o propio), su público mayoritario incluye también joven de sectores medios y de mayor nivel educacional que la media nacional. Estos elementos, sumados a la estética tanto de sus cultores como de sus públicos, de intencionada inspiración popular, otorgan a su práctica un carácter “abajista”.

“Arribismo” y “abajismo”, resultan así características relevantes para evidenciar aspectos característicos del proceso de transversalización de la *cumbia chilena*: es sinónimo de baile y fiesta, mas no del mismo tipo de fiesta, ni son los mismos sectores sociales los que la bailan en sus diversos contextos de desarrollo.

### c) Política / apolítica

La larga trayectoria de casi medio siglo de *cumbia chilena*, no incluye texto político<sup>16</sup>, lo que le ha permitido permanecer en el tiempo sin censuras ni proscripciones, a pesar de los vaivenes de la contingencia nacional. Sin embargo, su arraigo cotidiano y festivo ha permitido a sus cultores y

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

públicos apropiárselo como espacio de resistencia que expresa diversos sentidos políticos y prácticas de politicidad.

Es el caso del merengue “El Africano”, del colombiano Calixto Ochoa, cuyo contagioso ritmo ha sido incluido en el repertorioailable de variados cultores del globo. En Chile, fue la orquesta de Pachuco y la Cubanacán, la encargada de popularizar esta canción a nivel nacional, participando en programas televisivos de entretenimiento como el Festival de la Una o Sábados Gigantes. Su particular coro respensorial, donde a la pregunta “Mami ¿que será lo que quiere el negro?”, se respondía picaronamente “*papalapapiricoipi*”, se hizo habitual durante la segunda mitad de los ‘80 en festividades y medios de divulgación masivos, con una abierta connotación sexual. Sin embargo, en el Festival de la Canción de Viña del Mar de 1986, en plena dictadura militar, el público de la galería cambió la respuesta del coro, respondiendo al cantar de Pachuco “Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?”, un largamente ahogado “¡Que se vaya Pinochet!”, lo que le valió una censura televisiva por parte del canal que entonces emitía el festival, Televisión Nacional de Chile (TVN), pese a que, irónicamente, Pachuco era un reconocido simpatizante del régimen de Pinochet.

Esta intervención en la letra de “El Africano” continuó en distintos contextos festivos particulares:

casamientos, cumpleaños y otras celebraciones privadas, podían terminar en fervientes discusiones entre parientes y amigos al sonar esta canción y cantar su coro con letra cambiada. Así, sería prontamente re-apropiada por los *cumbiancheros* adherentes a la Dictadura, respondiendo reaccionariamente en el coro: “¡que se vaya acostumbrando!”.

A partir de este ejemplo, es posible plantear que la apoliticidad en las letras de la *cumbia chilena* oculta el sentido político que, en determinados contextos sociopolíticos y tras ciertas apropiaciones sociales, adquiere su uso. En este caso, como expresión y censura de la protesta social.

Asimismo, como Pachuco (Roberto Fonseca), otros cultores históricos y actuales de la *cumbia chilena* han manifestado su adhesión a determinados colores políticos, como fue el caso del venezolano Luisín Landáez, infaltable en las concentraciones de la Unidad Popular<sup>17</sup>, y de Tommy Rey (Patricio Zúñiga), quien desde la década del ‘90 fue permanente en la festividad comunista para celebrar un nuevo año, La Fiesta de Los Abrazos.

17 \_ Cabe señalar además que en esta época, agrupaciones representativas del movimiento de la Nueva Canción, incorporaron el ritmo de la cumbia a sus repertorios, con el fin de acercar los planteamientos del movimiento político al que representaban al pueblo. Tal es el caso de Quilapayún, Inti – Illimani y Patricio Manns.

No obstante, la apoliticidad de la *cumbia chilena* no sólo ha sido afirmada desde su texto poético, sino también desde muchos de sus cultores, quienes pese a participar en escenarios explícitamente políticos, se autodefinen como “apolíticos”. Tal es el caso de Los Vikings 5, como puede apreciarse en el extracto de la entrevista a Edson Núñez, director de la orquesta, desarrollada por las investigadoras:

- E.N: Siempre nos enseñaron que teníamos que ser apolíticos, no abanderizarnos.
- ¿Y han tocado para alguna campaña de algún político alguna vez?
- E.N: Para todas, para todos. Hemos tocado para el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en Europa. Cuando estábamos, cuando llegamos nosotros de Chile, atrás lleno de banderas, cuando juntaban plaita para la dictadura, echaban colectas para luchar contra la... Y ahí tocábamos. Y cuando llegábamos acá tocábamos pa'l Si o pa'l No, pa' quien...
- ¿Pa'l que ponga las lukas?
- E.N: Exactamente. Y eso lo piensan todas las orquestas. (Núñez 2010)

En la actualidad, son los mediáticos cultores de Cumbia Balada, La Noche y Américo, quienes han acogido esta estrategia de vinculación laboral a campañas políticas. Declarando abiertamente su neutralidad política, La Noche realizó conciertos para la campaña presidencial de Sebastián Piñera (candidato de derecha electo, actualmente en ejercicio), mientras que Américo participó en campañas variopintas (tocando tanto para Piñera como para la campaña parlamentaria de uno de los candidatos de la Concertación, Ricardo Lagos Weber, también electo y en ejercicio vigente).

Paradójicamente, músicos que expresan carecer de afinidades políticas, hacen de sus músicas una fuente de adhesión partidista, mediante su uso con fines electorales, por parte de quienes los contratan. Sin embargo, esta contradicción es solamente aparente, pues ambos hechos (tanto el no explicitar alguna afinidad política, como el aceptar el uso de sus músicas para el desarrollo de campañas electorales), son resultado una decisión básicamente política: el abstraerse de explicitar opinión, para dejar en manos de criterios de mercado la determinación sobre el mejor uso y práctica de su repertorio e imagen artística. En un país como Chile, en el que la instauración del modelo económico neoliberal profundiza la injusticia y la desigualdad

social, el mercado está lejos de constituirse como un espacio neutro, y menos aún apolítico.

La *cumbia chilena* evidencia así en su práctica, proyección y proceso de apropiación histórica, sentidos políticos ocultos tras su aparente apoliticidad, la que resulta, al menos, paradójica.

#### d) Bailar en el lugar / coreografía colectiva

El modo chileno de bailar, “musicalmente oreja” por su simpleza, y como “tieso pero *cumbianchero*” por su particular estilo, es caracterizado por Adelqui Silva, percusionista de la Cubanacán y de los Rumberos del 900<sup>18</sup>, ante la pregunta “¿cómo bailamos cumbia los chilenos?”:

Como aleteando... No sabemos bailar nosotros. No sabemos bailar. Mira, yo siempre, 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 (Silva 2010).

Para Adelqui Silva el baile chileno de la cumbia se desarrolla en torno a un vaso de vino, pisco, ron u otra bebida, frente a la pareja, pero sin tomarla, moviendo hombros y pies de un lado para el otro, haciendo un vaivén con el cuerpo que llamamos baile. Esta expresión individual y alcoholizada de la cumbia, nos remite nuevamente a su capacidad de propiciar estados de festejo y uso del cuerpo, con las limitaciones que socio-histórica y culturalmente éste ha tenido.

El baile individual en la *cumbia chilena*, pone énfasis en la expresividad de brazos y manos, aludiendo a la festividad al alzarse sobre la cabeza, o al cotidiano cuando se imitan labores domésticas de la cocina tales como “picar cebolla”.

Pero este baile *cumbianchero* no sólo se desarrolla en el lugar y de manera individual. Seguir la coreografía de algún animador de orquesta, es tradicional en la expresión corporal de la cumbia “a la chilena”. Sus pasos coreográficos más conocidos son 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

18 \_ Orquesta en formación de Big Band, que reúne a destacados músicos de las antiguas orquestas bailables de música tropical de Chile, con el ánimo de revivir la vida musical y festiva de salones, boîtes y teatros de los `50.

queda al final, tomada de las manos, se agacha y pasa por debajo del *túnel* formado por las otras parejas.

En el *trencito* los bailarines se van tomando secuencialmente de la cintura, desplazándose por el lugar como un tren en el que podemos esconder falencias expresivas de nuestra precaria soltura corporal. Este tren avanza sumando bailarines en la parte de adelante, porque pocos son los que se atreven a exponerse en la cabecera de este tren, lugar que exige mayor movimiento de brazos, hombros y manos.

Estas coreografías evidencian la capacidad de la *cumbia chilena* de expresar alegría y comunidad en el instante en el que tiene lugar su desarrollo. El *trencito* permite saltos picarones hacia adelante y hacia atrás, como también juegos coreográficos en rueda, como por ejemplo, cuando la música alcanza el clímax, donde al son del grito: “¡vuelta!”, los bailarines giran sobre su eje o continúan su recorrido poniendo al último de la fila (que quería pasar desapercibido) en la cabecera.

Para los cultores *cumbiancheros*, el origen de estas expresiones es resultado de la propia espontaneidad festiva del proceso de apropiación de la *cumbia*:

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 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. (Soto 2010).

Sin embargo, es posible establecer una relación entre este tipo de coreografías y algunos bailes comunitarios indígenas del altiplano andino, como por

ejemplo la *cacharpaya*, que se baila en un círculo de manos tomadas, o el *huayno*, que se baila en parejas haciendo juegos con las manos tomadas. Esta relación constituye una raíz histórico-cultural escasamente explorada que abre el espacio para reflexionar sobre la invisibilización de lo mestizo, de lo indígena y de lo negro en la *cumbia chilena*.

### 5. La *cumbia* e identidad nacional: ¿qué baila el Chile del “bicentenario”?

El año 1979, el régimen militar de Pinochet, intentando legitimarse a través de medidas políticas nacionalistas, decretó a la cueca como “baile nacional oficial”.<sup>19</sup> De este modo, se realzó 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.

Sin embargo, a poco más de veinte años del hecho mencionado, la cueca comienza a ganar espacios populares y universitarios, mediante la recuperación y difusión como sonoridad urbana, brava y chilenera.

Ante este fenómeno, la perspectiva *cumbianchera* aporta una nueva paradoja que pone en encrucija-

19 \_ Mediante el Decreto Ley N° 23.

da la construcción estilizada y blanqueada de “lo chileno”: la simplificación de la cueca, mediante su estilización y blanqueamiento, separa su práctica y uso de los sectores populares y de la cotidianidad festiva, desarraigándola de su sentido expresivo original. En el otro extremo, el blanqueamiento de la cumbia, mediante la simplificación de su ritmo y la des-erotización de su baile, permite su apropiación transversal, en sectores, contextos, festividades y cotidianeidades diversas.

El pasado 18 de septiembre, Chile conmemoró su “bicentenario” republicano. Lo hizo en fondas, ramadas, encuentros privados y ceremonias oficiales, en las que pese a evidenciarse la creciente presencia de la cueca, los cuatros días feriados de fiesta oficial y popular tuvieron una protagonista indiscutida: la *cumbia chilena*. ¿Qué oculta entonces esta masiva *chilenización cumbianchera*?

En su “bicentenario” durante 4 días de festejo patrio, Chile olvidó la tragedia de un violento terremoto<sup>20</sup>, para dar paso al movimiento *cumbianchero* de su corporalidad. Pero, tras estos cuerpos festivos, se ocultaban la protesta de 69 días en huelga de hambre en presidio de 34 cuerpos mapuches y 33 hombres atrapados en su precaria cotidianeidad minera.<sup>21</sup>

La *cumbia chilena*, “tiesa pero *cumbianchera*”, “chilena pero extranjera”, “política, apolítica”, evidencia así la construcción de una identidad blanqueada y conservadora, que oculta avergonzada sus raíces mestizas y sectores populares, permitiéndonos decir aquello que no nos atrevemos, bailar aquello que no podemos, y mostrar un cuerpo históricamente negado que poco a poco comenzamos a reconocer.

20 \_ Ocurrido el 27 de febrero de 2010.

21 \_ Fiel reflejo de las precarias condiciones laborales y de protec-

ción social con que cuentan los trabajadores del rubro que le da las mayores riquezas al país.

## Referencias bibliográficas

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

Ardito, Lorena. 2007. *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*. 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 prisioneros de Pinochet”. [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin\\_america/newsid\\_4174000/4174846.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_4174000/4174846.stm). [Consulta 12 Agosto de 2010]

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.

González, Juan Pablo, Rolle, Claudio y Ohlsen, Oscar (eds). 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950 – 1970)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.

López Cano, Rubén. 2005. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* (ISSN 0213-7305), 21/1. (Ejemplar dedicado a: ¿A quién pertenece la música?: la música como patrimonio y como cultura: Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología), ([www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)) [Consulta 23 Junio de 2008]

Martí, Josep. 1995. “La idea de la ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”. <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm> [Consulta 21 de diciembre 2009]

Núñez, Edson y Cortés, Franco (Los Vikings 5). 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas, Lorena Ardito y Eileen Karmy el 28 de Agosto de 2010.

Peñaloza, Christian. 2005. *Una historia discursiva de la cumbia en Chile*. Seminario de Análisis del Discurso, Magíster en Lingüística. Pontificia Universidad Católica de Chile Facultad de Letras. Documento inédito.

Salazar, Gabriel. 1990. *Violencia política y popular en las grandes Alamedas*. Santiago: Editorial Sur.

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. 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas y Eileen Karmy el 12 de mayo de 2010.

Soto, Leo. 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas y Eileen Karmy el 21 de abril de 2010.

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.

Vasconcellos, Joe. 2010. Entrevista realizada por Alejandra Vargas, Eileen Karmy y Lorena Ardito el 26 de Mayo de 2010.

## Discografía

Américo. 2008. *A morir*. Feria Music.

Chico Trujillo. 2001. *Chico Trujillo y la señora imaginación*. Edición independiente.

Illapu. 1976. *Despedida del pueblo*. Autoedición.

Los Ángeles de Charly. 2001. *Te voy a enamorar*. Fonovisa.

Los Ángeles de Charly. 2004. *Lo mejor de Los Ángeles de Charly*. Fonovisa.

Los Vikings 5. 1985. 20 Grandes Éxitos. EMI.

Los Tucu Tucu. 1973. *De cara al sol*. Polygram.

Luisín Landáez. 1964. *Las cumbias de Luisín*. RCA Víctor.

Sonora Palacios. 1978. *Lo Mejor de Sonora Palacios*. Phillips.

**Audiovisuales:**

La Piragua. 40 años bogando... 2009. Dir. Rafael Bassi y David Britton. DVD. Palo 'e coco realizaciones.