



**XII Conferencia Internacional Cultura Africana y Afroamericana. Santiago de Cuba.**

**12 al 16 de abril de 2012**

Tema General: "El aporte africano como componente de la identidad nacional de los pueblos de América y el Caribe para un reconocimiento de nuestro sujeto histórico"

Título del trabajo: ***"La africanía en la cumbia chilena: siguiendo la huella de un ritmo afrolatinoamericano desde el Caribe hasta el Cono Sur"***<sup>1</sup>

Autoras:

- Lorena Ardito (socióloga de la Universidad de Chile y estudiante de la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la UNAM); Contacto: [lorena.ardito@gmail.com](mailto:lorena.ardito@gmail.com); Morelia 6, departamento 600, Col. Roma Norte, Delegación Cuauhtémoc. México, D.F.
- Alejandra Vargas (Profesora de Historia y Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y docente); Contacto: [alejandravargas.uchile@gmail.com](mailto:alejandravargas.uchile@gmail.com); Renzo Pechennino 0255, Maipú, Santiago de Chile)
- Eileen Karmy (socióloga de la Universidad Alberto Hurtado y candidata al Magister en Artes con mención en Musicología de la Universidad de Chile; Contacto: [ekarmy@gmail.com](mailto:ekarmy@gmail.com),

---

<sup>1</sup> Cómo citar este artículo: Ardito, Lorena; Vargas, Alejandra; Karmy, Eileen; Mardones, Antonia. 2012. "La africanía en la cumbia chilena: siguiendo la huella de un ritmo afrolatinoamericano desde el Caribe hasta el Cono Sur". Ponencia presentada en la XII Conferencia Internacional Cultura Africana y Afroamericana, Santiago de Cuba, 12 al 16 de abril de 2012, publicado en el CD de las actas de dicha conferencia. Versión *on-line*: [www.tiesosperocumbiancheros.cl](http://www.tiesosperocumbiancheros.cl) (Consultado o descargado [Día / Mes / Año]).



Antonio Varas 250, depto 207, Providencia, Santiago de Chile)

- y Antonia Mardones (antropóloga de la ENAH, México, e investigadora independiente);  
Contacto: [tonemardones@gmail.com](mailto:tonemardones@gmail.com); Vicente Pérez Rosales 1884, La Reina, Santiago de Chile)

Institución: Colectivo de Investigación “Tiosos pero cumbiancheros” (CITCh);  
[www.tiososperocumbiancheros.cl](http://www.tiososperocumbiancheros.cl)

País: Chile - México

## **Ponencia extendida**

### **I. Introducción**

El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia sobre el proceso de arribo, asimilación y desarrollo de una cumbia “chilena”, musicalidad de origen colombiana que se chilena como resultado de su apropiación por parte de cultores, productores, difusores, locatarios y públicos locales, gracias a su simple y efectiva vinculación con lo festivo a nivel nacional<sup>1</sup>.

A partir de una investigación sociohistórica, etnomusicológica y testimonial sobre este proceso de chilena de la cumbia, el Colectivo de Investigación “Tiosos pero cumbiancheros” (CITCh) ha podido recabar los valiosos testimonios de muchos de los protagonistas de esta trayectoria, relatos de primera fuente que puestos en perspectiva con las circunstancias históricas, sociales, musicales y festivas del período que abarca el estudio, evidencian algunas de las claves que permiten



comprender la relevancia social de medio siglo ininterrumpido de cumbia en la escena local.

Nuestro punto de partida es la afirmación consensuada de que la contagiosa simpleza del ritmo de cumbia y la espontaneidad expresiva de su baile en el territorio nacional, permitió a los más diversos sectores sociales chilenos el jocoso encuentro con una corporalidad parca, pudorosa, trunca, olvidada, tornándose en el género festivo emblemático de nuestras conmemoraciones patrias, celebraciones públicas y particulares, así como en banda sonora de gran parte de nuestra cotidianeidad.

Pero, ¿cómo comprender este particular rasgo de nuestra festividad popular?, ¿por qué la necesidad de un género foráneo para la reconstrucción de nuestras prácticas festivas y el encuentro con nuestra corporalidad?, ¿es acaso su “tieso pero cumbianchero”<sup>ii</sup> baile una consecuencia inevitable de nuestra poca agraciada corporalidad nacional, exenta de tintes indígenas y afros, y carente de carnaval?

Nuestra hipótesis central en el marco de la presente ponencia, es que la ausencia de referentes indoamericanos, afrodescendientes y carnavaleros en la edificación de nuestro imaginario nacional, más que una impronta, es resultado de su continuo ocultamiento desde el poder central<sup>iii</sup>.

En este contexto, ***planteamos que la invisibilización de lo negro en la cumbia chilenezada y apropiada como referente festivo e identitario a nivel nacional, responde a un doble proceso: por una parte, al blanqueamiento y la estilización de la cumbia tradicional colombiana en un formato exportable de salón, modalidad a través de la que viaja por escenarios internacionales y regionales, y por otra parte, como resultado de particularidades endógenas de la conformación oficial de “lo chileno” que se construye***

***sobre una negación histórica continua del aporte africano y otras expresiones de la cultura popular, en la conformación del Estado Nación.***

## **II. Siguiendo la huella de la cumbia**

Lo que en Chile se reconoce como cumbia o “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 el día de la virgen de la Candelaria, cuyos festejos se celebraban 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”<sup>iv</sup>.

Según Amparito Jiménez, cultora colombiana apodada en Chile “La reina de la Cumbia”, y reconocida como una de las embajadoras de este género en el territorio nacional: “La cumbia es un ritmo muy contagioso, muyailable, casi siempre en tonos menores... Chile ha puesto su aporte, la ha chilenzado 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 cumbiamba donde nace una cumbia... Las cumbiambas eran como bailes 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**<sup>v</sup>... 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”.

Este carácter “folclórico” o “tradicional” del baile de cumbiamba en su origen, tiene una ritualidad plena de significaciones que trascienden su dimensión puramente musical y corporal. La gestualidad de su expresión danzada, especialmente en el caso de la mujer en la cumbiamba, puede ser interpretada como correlato de los tres grandes troncos culturales que confluyen en la propia cristalización de la *colombianidad*, que son extensivas a la noción de *latinoamericanidad*: lo indígena, presente en su paso de caminar constante y cadencioso, lo afro, expresado en la sensualidad de sus movimientos de cadera ondulantes, y lo europeo, expresado en la altanería del tronco y las extremidades superiores.

Muy distinto a éste, el baile *tieso pero cumbianchero* de la cumbia “chilena”, tiene su expresión característica en una modalidad jocosu, espontánea y poco agraciada, que es caracterizada por uno de sus cultores fundamentales, Adelqui Silva<sup>vi</sup>, entrevistado por el CITCh el año 2010 en La Casa de la Cueca (Santiago, Chile), de la siguiente manera: “Como aleteando... no sabemos bailar nosotros, no sabemos bailar”.<sup>vii</sup>

Pero, ¿cómo es que se da este peculiar arribo?

Se trata de una conjunción de trayectorias y condicionantes que transforman al género de la cumbia en un producto exportable, estilizado y adecuado a las necesidades de los salones de baile de la época y sus élites. Nos remontamos a la década de 1930 en la costa atlántica colombiana,



donde los ecos de la expansión cafetera en el interior habían propulsado el desarrollo del litoral, particularmente de Barranquillas, donde en 1934 se inaugura el sello Discos Fuentes, que pronto comienza a registrar las emergentes cumbias “de salón”, que reemplazan los vientos tradicionales por el clarinete, el ensamble de tambores autóctonos (tambora, llamador y tambor alegre) por percusiones afrocubanas de salón (tales como congas o bongós), y escinden a la música de su peculiar y ritualesca expresión danzada, como resultado de intensos procesos de mestizaje propios de la dinámica portuaria migratoria y comercial del litoral Caribe (donde se encuentran no sólo lo afro, lo indo y lo europeo, sino también tradiciones musical-migrantes de asiáticos y árabes, por mencionar algunas)<sup>viii</sup>.


Esta estilización-mercantilización de la cumbia en su costa de origen, va a generar una transformación en el interior capitalino colombiano, que hasta entonces tenía al bambuco como sonoridad emblemática de representatividad nacional, desde donde se miraba con desprecio a la cumbia tradicional. De la mano de cultores tales como Lucho Bermúdez, la cumbia blanqueda al estilo de su reconocida “Danza Negra”, será ensalzada como nuevo género nacional por excelencia, hasta que hacia finales del siglo XX el vallenato entre a disputarle tal sitial.

Pero el impacto de esta cumbia “de salón” no se reduce a lo nacional. Siguiendo el camino de internacionalización previamente abonado por las sonoridades afrocubanas también estilizadas y adecuadas para el público de los salones de baile (donde destacan la rumba y la conga)<sup>ix</sup>, la cumbia logra conquistar escenarios europeos y latinoamericanos, con canciones tradicionales blanqueadas, tales como “La Pollera Colorá”.

Además, en países de la región tales como México, Perú, Argentina y Chile, la llegada de la



cumbia generará además un proceso que en términos generales puede comprenderse como de *latinoamericanización*<sup>x</sup>, caracterizado por el hecho de que el género trascenderá la dimensión del consumo de mercado musical (de ocio y entretenimiento), para ser apropiado y recreado por los cultores locales de dichos países. La cumbia sonora mexicana, la cumbia chicha peruana, y la cumbia villera argentina serán así nuevas aportaciones y ramificaciones de una sonoridad caribeña con enorme potencial de representación sociocultural en contextos populares regionales.

En este panorama, llama la atención que en Chile, aun cuando no había un referente rítmico cercano a la cumbia (cuyo cadenciosa rítmica de galopa  también encontramos en rancheras mexicanas, en huaynos altiplánicos y en cuartetos argentinos), la cumbia se anide hasta convertirse en referente nacional de baile y festividad, superando el status que el género tiene en nuestros días en su Colombia natal.

La *chilenización* de la cumbia en una modalidad hoy clásica del repertorio local, la cumbia sonora (influida por agrupaciones tales como la Sonora Santanera de México, la Sonora Matancera de Cuba y el conjunto internacional Los Wawancó<sup>xi</sup> nacido en Argentina), tiene como hito natal, la fundación en 1960 de la Sonora Palacios, conformada por una familia de músicos chilenos herederos del repertorio tropicalailable que caracterizó la bohemia capitalina de los años '30, '40 y '50.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista su arraigo y vigencia como género festivo desde su arribo al territorio nacional (de la mano de cultores tales como la colombiana Amparito Jiménez y el venezolano Luisín Landáez), hasta nuestros días, tiene que ver con un aspecto identitario que está en el origen de la construcción de la propia *chilenidad*, un proyecto de blanqueamiento civilizatorio

liberal que se edifica sobre la base de la negación de la diversidad cultural y popular.

### III. Negación y necesidad social de festividad: la trayectoria desde adentro

El proceso de omisión y ocultamiento de la vasta diversidad indígena, africana y afrodescendiente presente en Chile durante la Colonia, tiene su inflexión fundamental con la emergencia del Estado. Desde un punto de vista histórico-social, este proceso homogeneizante y elitista de instalación de un nuevo ordenamiento social, se expresa en la vida musical y festiva, entonces en disputa con el emergente poder central. Música y festividad adquieren así un doble carácter de expresividad histórico-cultural: por una parte, operan como espacios de reivindicación identitaria para los sectores populares no-occidentales, cobijando sus diversas manifestaciones culturales, pero por otra, se constituyen en blanco de las tentativas europeizantes de las elites liberales que encabezan la construcción de lo nacional, haciendo eco de la incomodidad heredada de las elites coloniales hacia la diversidad popular.

“El proceso completo de la colonización se fundamentó en las claves clásicas y medievales de la ‘seriedad’ de Cristo y de sus discípulos canónicos en la Iglesia. De modo consiguiente, la actividad misional-musical de las élites intelectuales debió reiterar la lucha contra el sonido pagano-diabólico de los pueblos indígenas de América y negros de África, como antes ya se había emprendido durante siglos en Europa”<sup>xii</sup>.



Como señala el historiador Maximiliano Salinas, la incomodidad de las elites coloniales hacia el carácter cómico, ritual, cosmológico,





mágico y comunitario, que pese a su diversidad, es transversal a las músicas y festividades indígenas en Chile, conforman un marco de oposición implícito a la concepción musical occidental, tanto docta como eclesiástica. Igualmente sucede con las tradiciones de origen africano, las que pese a adolecer de una invisibilización histórica en el territorio nacional, gozaban de una presencia tanto pagana como sacra, que dejó una huella camuflada, aunque alegre, erótica, vistosa, rítmica y corporalmente expresiva, omitida en la Historia oficial, pero aun rastreable en datos censales de finales de la colonia (según los cuales se estima que representaban de un 20% de la población de la ciudad de Santiago), y en las peculiaridades rítmicas de algunas de nuestras tradiciones musicales más expresivas de *chilenidad* como el toque del chinchinero, personaje surgido en la ciudad de Valparaíso, que recorre las calles con su peculiar instrumento musical, el chin chín, para irrumpir pleno de ritmo y expresividad corporal la cotidianeidad de la ciudad. (Imagen: *El chinchinero*, Vilma Penroz, 2007)

De este modo, se cristaliza un primer elemento que permite comprender las condiciones de necesidad del arraigo local de la cumbia en Chile: la inexistencia una musicalidad simple, mestiza y extendida, donde expresar los rasgos culturales y la gestualidad negada por las élites oligárquicas republicanas, en un contexto en el que el baile popular de la cueca, es nacionalizado, blanqueado y asimilado a la imagen del gran terrateniente de la zona central, alejando su potencial representativo del mundo popular. Pero, ¿cómo es que se constituye históricamente esa negación?

#### **IV. Ni chingana, ni challa: la prohibición de la fiesta popular y el carnaval**

“La chingana (chinkána) es una palabra quechua que significa escondrijo, escondite, lugar para ocultarse. Designó las galerías subterráneas inkas con ramificaciones por todo el subsuelo del



Cuzco. Era, de este modo, una forma esotérica del espacio sagrado andino. En el contexto colonial y postcolonial la chingana pasó a designar una fiesta de gente ordinaria con baile y música. La expresión indígena condensó entonces el espacio de resistencia artística y cultural de los pueblos formalmente sometidos al dominio de los blancos. Bajo esa denominación pudieron reconocerse no sólo los descendientes de los indios sino también de negros y arábigoandaluces que buscaron sus propios espacios de identidad, de comensalidad y de comicidad populares. Allí se interpretaron las danzas y las músicas que serían reprobadas sobre todo por el canon ilustrado. La chingana fue comúnmente un establecimiento regido por mujeres solas, y las elites urbanas le negaron en los hechos la existencia llevándola a la ilegalidad sobre todo en el siglo XIX. Fue visto como un espacio de libertad política, cultural, lingüística y corporal intolerable, "mala en sí misma"... Aun en los albores del siglo XX el clero consideró un pecado ir a 'remolienda en las chinganas'<sup>xiii</sup>.

Una de las principales expresiones corporales, festivas y musicales de alegría que sobrevivió al prohibicionismo republicano de la conformación del Estado nacional en Chile, fueron las chinganas. Según la investigación histórica de dicha tradición popular, **el carácter cotidiano de las chinganas permitió la convivencia de los sectores populares al son de la zamacueca (sonoridad de origen peruano con una clara impronta afrodescendiente en su ritmo)**. No obstante, la edificación de una institucionalidad propiamente nacional fue generando un progresivo repliegue de estas ramadas urbanas primero hacia los barrios marginales, y luego hacia lugares normados de festejo y embriaguez, tales como cafés chinos, prostíbulos y cantinas, de donde sólo se lograba salir a ocupar el espacio público en días de festejo patrio, pascuas populares y otras celebraciones circunscritas a fechas específicas del calendario festivo anual.

Entre éstas, el caso más emblemático del carácter impopular y arribista de la edificación



republicana en Chile, se expresa en su relación con el carnaval. La tradición carnavalera fue traída desde Europa como el tiempo del combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma, el tiempo de las carnes corpóreas, del *carnevale*, y se anidó con profundidad mediante procesos de sincretismo y mestizaje, gracias a su coincidencia con las festividades amerindias de celebración y agradecimiento en ciclos de siembra y cosecha.

En Chile, el carnaval tuvo formas diversas según sus regiones, no obstante, primó la modalidad de un juego carnavalero denominado chaya o challa, palabra de origen quechua, *ch'álla*, que alude al rocío de un líquido. A través de la investigación histórica de archivo, Salinas evidencia que la chaya se cristalizó como “un desordenamiento cómico de la ciudad burguesa”<sup>xiv</sup>, donde los sectores populares se arrojaban líquidos y harinas, desdibujando la desigualdad social y su propia omisión cultural identitaria, mediante la apropiación de los espacios de esparcimiento de las élites para hacerlos parte del juego, contra sus propios intereses estilísticos e ideales civilizatorios arribistas y europeizantes, aun cuando esta actitud estuviese en contradicción con sus propias costumbres festivas:

“A fines del siglo XIX, en Chile se consumía más champagne francesa que en Argentina, Perú y Bolivia juntos. Los exportadores de París estaban tan intrigados, que mandaron a un observador para ver qué hacían los chilenos con tanta champagne. “Se la toman”, informó el escueto reporte del enviado”<sup>xv</sup>.

De manera continua, las elites institucionales generaron tentativas de prohibición hacia la chaya y las chinganas. En el caso del *carnevale*, las presiones por erradicar la fiesta, mediante su ilegalización y coerción, principalmente encabezadas por las elites independentistas e ilustradas,



terminaron por desarraigar la tradición del carnaval en el territorio nacional, **lo hoy le vale a Chile ser el único país de América Latina carente de Carnaval como festividad nacional**<sup>xvi</sup>.

Un segundo elemento histórico se evidencia así para comprender la relevancia social de la cumbia y la función social que finalmente se instala en su relación con “lo chileno”: la necesidad de recuperar la festividad popular como un espacio de disolución de contradicciones sociales, expresión de alegría y encuentro con el júbilo, con lo erótico y con lo corporal.

#### **V. Falacias: la africanía negada en nuestra *chilenidad***

Siguiendo con este recorrido histórico-musical, nos remontamos al año 2000 en la ciudad de Santiago, donde tiene lugar la “Conferencia Internacional Sobre la Discriminación y el Racismo”, la que recibe, entre otros, a los llamados **morenos de Arica y Azapa**, quienes recuerdan “entramos como negros y salimos como afrodescendientes”<sup>xvii</sup>.

Se trata de los afrochilenos, una pequeña comunidad de afrodescendientes que han logrado resistir a los procesos de blanqueamiento y colonización territorial, hoy articulados en torno a organizaciones comunitarias y sociales tales como Oro Negro, Lumbanga, Arica Negro, Sabor Moreno (agrupación cultural) y Luanda (entidad que aglutina a las mujeres del movimiento), por mencionar algunas de las más relevantes.

¿Afrochilenos?... Sigamos haciendo un poco de historia.

La Arica Colonial, ciudad fronteriza del actual Norte Grande de Chile, era entonces puerto peruano



natural que exportaba metálico e importaba mano de obra negra esclava para el trabajo en cañaverales y plantaciones de algodón en los valles Azapa y Lluta, durante los siglos XVIII y XIX. Con el proceso de abolición de la esclavitud, africanos y afrodescendientes de la zona van asentándose en la ciudad de Arica, donde crean sus propios barrios – Lumbanga (palabra de origen bantú que significa caserío) y el sector de La Chimba – desempeñando diversos oficios y festejando con músicas danzadas la vida, así como también en el valle de Azapa, donde cultivan pequeñas porciones de tierra adquiridas en forma de pago, alcanzado a representar cerca de un 60% de la población local<sup>xviii</sup>.

“Hacia finales del siglo XIX, el advenimiento de la Guerra del Pacífico y la disputa territorial de Tacna y Arica con que concluye, desencadenarán un proceso de *reterritorialización*, cuyos hitos fundamentales son: el tratado de Ancón de 1883, a través del cual los territorios en disputa quedan bajo administración chilena por 10 años hasta la realización de un plebiscito en el que la población local expresaría a qué gobierno pertenecer; el proceso de *chilenización* que siguió al tratado, capítulo negro, pocas veces contado, de persecución y exilio a afrodescendientes e indígenas, así como de prohibición de sus manifestaciones culturales, por considerarse expresivas de lo peruano...”, forzando su propio camuflaje y migración; “... y el Tratado de Lima de 1929, acuerdo de anexión de Tacna a Perú y de Arica al territorio nacional. El plebiscito nunca se realizó y desde entonces no había registro de la presencia afro en Chile... hasta ahora”<sup>xix</sup>.

Silenciados e invisibilizados desde el poder central y el carácter blanqueado de nuestra identidad nacional, los afrochilenos aun en proceso de reivindicación identitaria (hacia adentro a partir de la reconstrucción oral de su historia cultural negra<sup>xx</sup>, y hacia afuera, disputando la legitimidad de su participación como colectivo afrodescendiente en el relato sobre la *chilenidad*, con acciones tales

como la presión por incluir en el CENSO Nacional 2012 una pregunta específica que aborde la temática de la afrodescendencia local y migrante), han sido constante objeto de discriminación y exclusión.

Son los “blancos” de las organizaciones afrodescendientes regionales, los “morenos” de un territorio mayoritariamente quechua y aymara, y los “negros” invisibilizados de una identidad nacional que niega su propia africanía.

Desde nuestro punto de vista, esta negación continua, sistemática y autoritaria de formas culturales expresivas de negritud, afecta por igual a los afrochilenos del norte y sus manifestaciones culturales, y a las expresiones musicales que hoy pueden reconocerse como representativas de un imaginario de “lo chileno” aparentemente blanqueado.

Y es que frente a las tentativas extractivas de toda africanía, el ocultamiento mediante camuflaje de algunas de sus formas culturales ha sido clave en la sobrevivencia de nuestra herencia negra.

Así, tras el velo de su *tieso pero cumbianchero* baile, la cumbia oculta su vínculo histórico-musical con una costa predominantemente afrodescendiente, y mantiene desde lo festivo, desde la cadenciosa simpleza de su ritmo, y desde la vinculación indisoluble con el baile, su herencia negra, del mismo modo que la cueca - “baile nacional oficial” de Chile



declarado como tal en el marco de la dictadura militar de Pinochet - camufla tras su hacendal y blanqueada imagen nacional, la métrica rítmica que expresa su directo vínculo con la musicalidad africana, tras la herencia de la zamacueca peruana: el compás de 6/8 como eje estructurante de su discurso rítmico-musical. (Imagen: Arpillera *La Cueca*, Violeta Palla)

## VI. Conclusión

Si bien es cierto que las circunstancias históricas de la conformación republicana de Chile mitigan el aporte cultural afrodescendiente en la construcción de nuestro imaginario nacional, éste aun es rastreable en formas musicales y festivas camufladas tras manifestaciones de origen aparentemente hispano, y en segundo nivel indígena, como únicas raíces relevantes.

Más allá del interés que pueda suscitar en el lector la música en general, la cumbia en particular, o la construcción de esta peculiar mirada sobre africanías negadas en la *chilenidad*, cabe destacar que hoy cobra especial relevancia la difusión de estas sub - versiones, frente a los procesos de organización y denuncia por visibilización de las agrupaciones afrochilenas, que aunque minoritarias, reclaman su legítimo derecho a ser partes de ese todo nacional que hasta nuestros días les es negado.



Tal vez la relectura de nuestra cumbia y de nuestra cueca, desde sus claves negras, nos permita comprender que más allá de la reivindicación afrodescendiente que viene bajando desde el norte, esta lucha es también una interpelación a revisar las bases sobre las cuales se ha escrito la historia oficial que sustenta la aparente coherencia de nuestro imaginario nacional.

No por nada, la lectura de uno de los estudiosos más destacados de la presencia negra en Chile, autor de textos fundamentales tales como *La introducción de la esclavitud negra en Chile: tráfico y rutas* (1959), *La esclavitud en Hispanoamérica* (1964) y *Breve historia de la esclavitud negra en América Latina* (1964), Rolando Mellafe, ha sido sistemáticamente excluida de nuestras escuelas y academias<sup>xxi</sup>.

La invitación está abierta...

---

<sup>i</sup> Los principales resultados de la investigación pueden consultarse en el artículo “Tiosos pero cumbiancheros: paradojas y perspectivas de la cumbia chilena”. En: <http://tiososperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=57> , (páginas 389- 413).

<sup>ii</sup> “Tieso pero cumbianchero”, alude a una corporalidad poco agraciada al tiempo que ávida de festejo, sin embargo, también da cuenta de ambigüedades y paradojas que están dentro del propio desarrollo de la cumbia chilena: chilena pero extranjera, apática pero política, parco pero festiva.

<sup>iii</sup> Para ver más sobre este asunto, consultar <http://tiososperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=464>

<sup>iv</sup> Entrevistada por el CITCh en julio del 2011. La Serena, Chile.

<sup>v</sup> “Baile nacional oficial” de Chile, declarado como tal mediante el Decreto Ley N° 23, en el año 1979, durante la dictadura militar de Pinochet.



---

<sup>vi</sup> Percusionista de la Orquesta Pachuco y la Cubanacán hasta tiempo reciente, y hoy 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 50´.

<sup>vii</sup> La reseña a esta entrevista está disponible en: <http://tiososperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=13>

<sup>viii</sup> *La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio – cultural*, Leonardo D´Amico. En: Actas del IV Congreso de la IASPM – la. También En:; WADE, PETER: *Music, blackness and national identity: three moments in Colombian history*, Peter Wade. (Article). From “Popular Music”, vol. 17, n° 1, Cambridge University Press, 1998

<sup>ix</sup> *El trópico viaja al Sur, llegada y asimilación de la música cubana en Chile (1920 – 1960)* Juan Pablo González (Artículo. En: Boletín de Música de Casa de las Américas, 2003)

<sup>x</sup> *Música popular afrolatinoamericana*, Lorena Ardito (Tercera Parte, Capítulo III: “La cumbia como mestizaje de proyección latinoamericana”). PROCASUR, 2011

<sup>xi</sup> Para revisar la entrevista a Sergio Solar, integrante chileno del conjunto Los Wawancó, consultar: <http://tiososperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=184>

<sup>xii</sup> *¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX*, (Artículo. En: Revista Musical Chilena, No. 193)

<sup>xiii</sup> Ídem.

<sup>xiv</sup> *¡En tiempo de chaya nadie se enoja! La fiesta popular y el carnaval en Santiago de Chile 1880 – 1910*, Maximiliano Salinas Campos (Artículo; En: Revista Mapocho)

<sup>xv</sup> Lo estamos pasando muy bien, Rodrigo Hidalgo (Artículo. En: Revista Patrimonio Cultural “Fiesta” No. 38, año 2006)

<sup>xvi</sup> Para profundizar en este asunto, consultar: <http://tiososperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=469>

<sup>xvii</sup> Entrevista a Marta Salgado, una de las lideresas afrochilenas, en el marco del trabajo de campo encargado por la Corporación Regional PROCASUR [www.procasur.org](http://www.procasur.org) el año 2008.

<sup>xviii</sup> *Oro Negro. Una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa*, Gustavo del Canto Larios



---

<sup>xix</sup> *El tumba carnaval de los ¿afrochilenos?*, Lorena Ardito (Artículo. En: Revista Patrimonio Cultural “Yo no canto por cantar” No. 49, año 2008)

<sup>xx</sup> *Investigación sobre la historia oral de los afrodescendientes en Arica, sus costumbres y tradiciones*, del investigador vivencial afrochileno Cristian Báez Lazcano.

<sup>xxi</sup> Referencias sobre el autor en el sitio web [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)