



El trencito rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular¹.

Autoras: Eileen Karmy Bolton, Alejandra Vargas Sepúlveda,
Antonia Mardones Marshall y Lorena Ardito Aldana².

Resumen

En Chile en los años setenta la Unidad Popular (UP) se tomó las calles para celebrar la vía democrática al socialismo. No exentas de conflictos, las calles se llenaban de color y música. Cuando la imparcialidad era sinónimo de *momio*, se consolidó la Nueva Canción como movimiento cultural oficial que apoyaba al “Compañero Presidente”. Sin embargo, su música no bastaba para animar la fiesta: funcionaba mejor como *protesta* que como *hegemónica* y no encajaba con este nuevo espacio de convivencia. La cumbia se sube a los escenarios de la UP, como muestra del compromiso de algunos de sus cultores con el nuevo panorama político, haciendo menear las caderas hasta al más serio de los intelectuales de izquierda.

Analizando las diferentes conceptualizaciones de lo *popular*, este artículo llama a reflexionar respecto a la relación que se estableció entre la UP y las músicas populares bailables que no formaron parte discursiva del movimiento cultural oficial, como la llamada *cumbia chilena*. ¿De qué manera se ha relevado esta musicalidad en la historiografía

¹ Artículo publicado en la Revista Retrospectiva de la Corporación Chilena de Estudios Históricos ISSN: 0718-8676, N° 1, Marzo 2013. Pp. 57–75.

² Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros que desde 2010 investiga sobre cumbia en Chile, haciendo una reconstrucción sociohistórica de esta musicalidad, desde una perspectiva interdisciplinaria y con enfoque testimonial, cuyos resultados son socializados mediante conferencias y el sitio www.tiesosperocumbiancheros.cl.

musicológica en sus sentidos políticos? ¿En qué medida la Nueva Canción Chilena (NCC) representó lo popular? ¿De qué modo la UP se encuentra con la cumbia y la fiesta?

Palabras clave:

Unidad Popular, pueblo, cumbia, nueva canción, representaciones sociales.

The rebel little train: about how cumbia appropriated the streets and made dance the serious intellectuals of the Unidad Popular.

Abstract

In Chile, during the 70's, the Unidad Popular took up the streets to celebrate the democratic way to socialism. No conflict free, the streets were full of colour and music. When impartiality was synonym of right-wing reactionary, the Nueva Canción Chilena was consolidated as official cultural movement that supported the Fellow President. However, its music was not enough to liven up the party: it worked better as protest than as hegemony and it did not fit with this new coexistence space. Cumbia goes on stage of Unidad Popular, as a sample of commitment of some of its artists, with new political scenario, making to shake the hips until the most serious left-wing intellectuals.

Analyzing the different uses of the concept *popular*, this article calls to reflect regarding the relationship that was established between Unidad Popular and the dancing popular music that did not have a discursive part of that current cultural hegemonic movement (the Nueva Canción), as the so called Chilean Cumbia. The significance that this festive musicality has in Chile, is represented neither on the basis to the historiography nor on the musicological investigations, but mainly due to the social relevance that this music attains.

Keywords

Unidad Popular, people, cumbia, nueva canción, social representation.

Predominantemente, los estudios sobre el **movimiento cultural** que enmarcó a la UP han indagado en su **política cultural**, desplegada tanto durante su período propagandístico (previo a septiembre de 1970) como durante sus intensos tres años de gobierno (1970 – 1973). En este marco, el muralismo y la música - especialmente la llamada Nueva Canción Chilena – son considerados manifestaciones artísticas populares que cumplieron la función de legitimar el nuevo proyecto de sociedad chilena, concientizando sobre el sentido y la relevancia de los cambios sustanciales que prometía este proyecto político.

En este artículo revisaremos dicho periodo histórico a partir de sus músicas, poniendo en relación a la NCC con otras músicas populares, aparentemente neutras desde el punto de vista político, como es la música tropical, específicamente el repertorio hoy reconocido como *cumbia chilena*.

La Unidad Popular y su conceptualización sobre lo popular:

En primer lugar, es necesario contextualizar el ambiente sociopolítico que inspiró estas manifestaciones artísticas, surgidas en el marco de la creciente polarización del mundo en dos bloques que se enfrentaban en una verdadera guerra propagandística, generando una intensa campaña de persuasión con consecuencias directas en lo político, económico, social y cultural.

La Revolución Cubana de 1959 despertó entusiasmo en todas las corrientes de izquierda de América Latina, siendo percibida como una vanguardia sociopolítica que probaba la posibilidad de realización de la utopía socialista. La UP fue la vía escogida por la izquierda chilena, la que resultó inédita en tanto que apostó por utilizar canales institucionales para las transformaciones fundamentales de su programa, proponiendo “una alternativa diferente a través de la participación en las elecciones presidenciales de 1970, aceptando las reglas del juego del sistema político imperante”³.

³ Rolle, C. 2000. P. 3.

La campaña electoral de 1970 tuvo un carácter esperanzador para quienes vieron en ella la posibilidad cierta de un cambio de estructuras, a la vez que generó un profundo rechazo en los opositores de la Reforma Agraria y de las reformas electorales que hacían más participativos y democráticos los procesos políticos electorarios. Esta elección presidencial se presentaba como “la gran oportunidad de conseguir el cambio o bien conservar y restaurar el sistema que por varios decenios había prevalecido en Chile y quienes organizaron las campañas electorales lo tenían muy presente”⁴.

En el programa de la UP se declaraba que el “nuevo Estado procurará la incorporación de las *masas* a la actividad intelectual y artística”⁵, para centrar la lógica de articulación social en un pueblo consciente y solidario. Así, desde que Salvador Allende asume como Presidente de la República, la cultura fue una de las prioridades de su gobierno, entendida como el medio para “proponer una nueva sociedad donde los valores imperantes fueran los del proletariado en vez de aquellos burgueses que habían prevalecido a lo largo de gran parte de la historia nacional. El actor principal debía ser, por tanto, el pueblo”⁶.

Una de las actividades más novedosas del programa cultural del gobierno de Allende, fue lo que se llamó “El tren de la cultura”, que se realizó entre enero y febrero de 1971 consistió en un recorrido por el sur del país de diversos artistas, que se transportaban en tren, y realizaban presentaciones, charlas, foros y otras actividades gratuitas en distintas localidades. Eran más de cien artistas en un tren que desde la Estación Central de Santiago emprendió rumbo a Puerto Montt donde, según relata Nano Acevedo, cantautor que participó en estas actividades: “En un mes realizamos un centenar de presentaciones, mientras los escritores dictaban charlas en bibliotecas y universidades, y el ballet junto a los guitarristas clásicos actuaban en escenarios más selectos, los pintores exponían en plazas y

⁴ *Ibíd.* P. 4

⁵ Programa cultural del gobierno de la Unidad Popular, área “Cultura y Educación” En Albornoz, C. 2005. P. 148.

⁶ Albornoz, C. 2005. P. 148.

salas; el canto, la danza, el humor, y la poesía pisaban los escenarios del pueblo, desde los más diminutos tablados hasta los gimnasios municipales”.⁷

Pero aún antes del triunfo de Allende, existían manifestaciones culturales y artísticas que daban cuenta de esta nueva sensibilidad social y política, entre las que destaca el surgimiento, a mediados de los años sesenta, de la Nueva Canción Chilena, movimiento que se diferenció de las posturas paisajistas⁸ del neofolclor y de las músicas de origen anglo como el pop y el rock.

En su camino de consolidación, la Nueva Canción Chilena se posicionó claramente en una de las trincheras que por entonces caracterizaban al polarizado contexto político local y global, mediante la apropiación de discurso socialista mundial, buscando, en palabras del actual director de Quilapayún, “interpretar las aspiraciones sociales de la gente, del *pueblo*”⁹.

El concepto *pueblo* es usado por este movimiento cultural y político como un adjetivo, haciendo referencia a *lo popular*. Así, “designa los sectores subalternos, ‘los de abajo’: los excluidos de poder, participación y representación plena”¹⁰. Este concepto – y la manera en que fue usado – estableció los lineamientos a partir de los cuales se desarrolló la política cultural de la Unidad Popular: el pueblo fue asociado, por una parte, a *lo masivo*, pero también, -y especialmente – a una clase social obrera, proletaria y subalterna.

Es importante tener en cuenta lo problemático del uso de este concepto, ya que se constituye como “un lugar construido pragmáticamente, borroso en sus límites, entreabierto a discursos y prácticas variables”¹¹. Marilena Chauí propone distintas maneras de analizar

⁷ Acevedo, N. 1995. P. 110.

⁸ Nos referimos a la temática que prevalecía en las letras del neofolclor, como por ejemplo, la idealización geográfica paisajística del ámbito rural, pero que omitía los conflictos que se desarrollan históricamente en torno a él. Sugerimos revisar la discografía de Los Huasos Quincheros, Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, entre otros.

⁹ Carrasco, E. 2009. En KARMY, E. 2011. P. 47.

¹⁰ Escobar, T. 2008. P. 9

¹¹ *Ibíd.* P. 10.

lo popular, diferenciando dos posiciones: la ilustrada y la romántica. La primera entiende “lo cultural como un proceso de perfeccionamiento en pos de lo racional (...) Desde este concepto, la cultura popular es irracional y retrógrada”¹². La segunda, considera a lo popular como “un pueblo orgánico, un sujeto creador”¹³.

América Latina tiene una larga tradición de antagonismos entre ambas posiciones, que, “imbricadas en la trama de la cultura hegemónica, rematan en el populismo”¹⁴ y se encuentran en el *mito del pueblo*, concibiéndolo como “una unidad abstracta, como una esencia previa a su propia historia”¹⁵.

El peligro inherente a este tipo de conceptualizaciones es que, al mitificarse *lo popular*, sus diferencias se disolverían en pos de un ideal abstracto de totalidad. Absorbida en este mito, la diversidad social perdería su complejidad y devendría un todo compacto desde el cual lo diferente terminaría siendo ubicado en el exterior del sistema, al mismo tiempo que el *pueblo*, depurado de conflictos, es convertido en la base identitaria de nuestra cultura y los sectores populares “son expulsados de la escena donde se juegan los verdaderos ‘destinos de la Nación’”¹⁶.

Es importante, entonces, caracterizar *lo popular* en su sentido más amplio, desde las distintas formas de subordinación de las grandes mayorías y de exclusión de una participación plena y efectiva de las minorías, “cuyas prácticas y discursos ocurren al margen o en contra de la dirección dominante. Esta caracterización corresponde al concepto gramsciano de hegemonía, que ha resultado especialmente fructífero para definir lo subalterno popular en América Latina”¹⁷.

¹² Ibíd. P. 76.

¹³ Ibíd.

¹⁴ Ibíd. P. 77.

¹⁵ Ibíd.

¹⁶ Ibíd. P. 82.

¹⁷ Ibíd. P. 87.

En este contexto es que la Nueva Canción Chilena se caracteriza por su “carácter de urgencia, de denuncia, de agitación y de propaganda”¹⁸, centrándose fundamentalmente en “la recuperación de lo folclórico, de lo autóctono, de lo indígena (...) de la música latinoamericana”¹⁹, que es desde donde analizaremos su relación con otras músicas.

La Nueva Canción Chilena incorporó ritmos de otros países al repertorio tradicional chileno, como el son cubano, la zamba y la baguala argentina, el candombe uruguayo, el joropo venezolano, entre otros. Además, incorporó instrumentos que hasta ese entonces no se conocían ampliamente en Chile, como aquellos provenientes del altiplano andino (queñas, zampoñas, charangos)²⁰, el tiple colombiano, el cuatro venezolano, el bongó, el cajón peruano, entre otros. Estos ritmos e instrumentos fueron incorporados de manera libre y mezclada, sin que necesariamente se correspondieran a sus usos tradicionales, sino que supeditándolos a la composición.

Aun así, lo interesante es observar que se trataba de construir desde lo musical, una suerte de comunidad cultural latinoamericana a partir del reconocimiento de la diversidad expresiva de la región, lo cual llevó a los cultores locales a incorporar todo aquello que en otros países representaba instrumental y sonoramente “lo popular”.

Los textos poéticos de las composiciones de este movimiento fueron de explícito contenido político y propagandístico, algunos más metafóricos que otros, pero siempre dando cuenta del compromiso social que se tenía con la clase trabajadora, los ideales socialistas y los

¹⁸ Parada, R. 1998. P. 4.

¹⁹ Carrasco, E. 2009. En KARMY, E. 2011. P. 47.

²⁰ Muchas de las agrupaciones musicales que incorporaron estos instrumentos, y fueron parte de este movimiento cultural, tuvieron que enfrentarse después del Golpe de Estado de 1973 a la proscripción de sus músicas, a la dictadura, la violencia y al exilio. Ejemplo de esto es lo vivido por los integrantes del grupo Illapu a quienes después de una gira realizada en Europa en 1981 se les prohibió cruzar la loza del aeropuerto de Santiago bajo el argumento de que estaban desprestigiando la imagen del país en el exterior. Regresaron a Chile en 1988 con un disco nuevo que contenía, efectivamente, texto político y no como en un comienzo, en que solamente utilizaban instrumentación andina.

valores identitarios nacionales y latinoamericanistas. Ricardo García, hombre de radio y promotor de la Nueva Canción, decía sobre estos músicos:

Ellos eran y son la nueva canción combatiente, decidida, firme, que durante la campaña presidencial levantó también la bandera de la clase obrera. Nunca antes, en ninguna otra parte, los compositores y cantantes habían tenido tan activa participación y con tanto sacrificio y decisión revolucionaria²¹.

Como planteara el compositor Luis Advis, este compromiso “conduciría irrevocablemente al empleo de interpretaciones vocales que convinieran mejor al sentido de los textos, y que contrastaban fuertemente con la agógica usualmente utilizada; aspecto desarrollado en forma ejemplar por el agresivo conjunto Quilapayún”²².

Este conjunto fue uno de los más importantes dentro del movimiento de la Nueva Canción, tanto por su trabajo artístico como político. Como uno de los conjuntos musicales *íconos* del movimiento de la Nueva Canción Chilena y activos militantes comunistas, fueron representantes de la Unidad Popular, tanto en las campañas políticas previas a la elección de Salvador Allende como durante el gobierno de la Unidad Popular, lo que los llevó a presentarse en los más diversos escenarios a lo largo de todo el país.

²¹ García, R. 1973. P. 30.

²² Advis, L. 1998. P. 25.



Foto: "Quilapayún interpretando 'La batea', 1973. Autor desconocido.

La puesta en escena de la agrupación Quilapayún es un interesante ejemplo para ilustrar este proceso: vestidos con largos ponchos negros, el trabajo vocal y su repertorio transmitían la energía revolucionaria, marcando una línea estilística a seguir dentro del movimiento de la Nueva Canción, no sólo por su carácter épico sino que también por el trabajo que realizaron junto a compositores de tradición docta, el cual les permitió incorporar un lenguaje expresivo mayor, lo que además les otorgó mayor legitimidad, al interior de la academia musical. La necesidad de trabajo en conjunto era recíproca, pues los compositores de tradición docta buscaban a su vez una mayor popularidad para que el mensaje que transmitían en sus composiciones pudiera llegar *al pueblo*, cumpliendo así los objetivos de concientización política y propagandística.

Pero esta música comprometida, proveniente de los sectores intelectuales de la sociedad chilena²³, resultó ser más bien "seria", con textos que contenían alto valor poético, con composiciones que superaban la "simpleza" de lo folclórico, muchas veces estableciendo complejos entramados rítmicos y armónicos, incluso ampliando el formato de la canción.

²³ Sus músicos eran fundamentalmente estudiantes universitarios de clase media.

A partir del triunfo de la Unidad Popular en septiembre de 1970, el movimiento cultural de la Nueva Canción Chilena contó con el apoyo gubernamental (en especial aquellas manifestaciones artísticas que ya habían participado comprometidamente en la campaña electoral) convirtiéndose, de este modo, en el movimiento cultural hegemónico en Chile. Sin embargo, en este ambiente festivo, con la figura del primer Presidente socialista que llegaba al poder por vía democrática, con amplios movimientos de masas y una ciudadanía activa, identificada con la Unidad Popular, la Nueva Canción no fue suficiente para satisfacer las necesidades y los gustos del *pueblo*.

Con la llegada de la Unidad Popular al gobierno, y por tanto, al institucionalizarse el discurso de este movimiento, se evidenció que el repertorio de la Nueva Canción Chilena funcionaba mejor como canto de protesta que como canción hegemónica y no encajaba con fluidez en este nuevo espacio de convivencia.

El compromiso de la Nueva Canción Chilena se traducía en canciones combativas, en un canto profundo, muchas veces doliente, que requería de un escucha paciente (e ilustrado) que fuera capaz de comprender las metáforas de su texto poético y los juegos compositivos de su instrumentación. En medio de un contexto cultural donde la juventud chilena se identificaba con músicas un poco más ingenuas y fácilmente consumibles “la propuesta cultural de la Unidad Popular no era liviana: era militante, combativa, severa”²⁴ y distaba bastante de las músicas de moda de ese entonces.

Entre estas músicas de moda de la época estaban las músicas populares bailables, dentro de las cuales, por estos años se encuentra en su máximo esplendor el desarrollo de la hoy llamada *cumbia chilena*, con exponentes como Luisín Landáez, la Sonora Palacios, Los Cumaná, entre otros. Poco a poco, la cumbia se apropia de ese nuevo espacio de convivencia que representa la fiesta popular que celebró el triunfo de la Unidad Popular.

La cumbia chilena:

²⁴ Albornoz, C. 2005. P. 151.

Para comprender qué es lo que definimos como *cumbia chilena* es necesario aclarar que 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”²⁵, ritmo folclórico colombiano.

Por medio de un proceso múltiple y complejo de adaptación de la cumbiaailable de orquesta proveniente de Colombia durante los años cincuenta - en el marco de su proceso de internacionalización - en Chile comienza a conformarse un tipo particular de cumbia, que desde los años sesenta, se establece como una musicalidad propia y se convierte en un elemento infaltable en celebraciones y fiestas²⁶.

Los estudios musicológicos e históricos sobre la cultura de la Unidad Popular dan cuenta de manera extendida del rol que jugó la Nueva Canción Chilena y las músicas que sonaban a la par, compitiendo por la escucha, como la llamada Nueva Ola²⁷ y el rock anglosajón. Estas músicas fueron fuertemente criticadas por la línea cultural promovida por la Unidad Popular, bajo los argumentos de estar desprovistas de contenido político, ser livianas y sobre todo, representar vestigios del imperialismo norteamericano. Sin embargo, la *cumbia chilena* es invisibilizada cuando se estudia este período de nuestra historia, incluso desde los estudios culturales y etnomusicológicos.

Sólo a partir de mediados de la década del noventa la *cumbia chilena* logra cierta visibilización por parte de la academia, especialmente gracias a las conceptualizaciones que

²⁵ Karmy, E., Ardito, L. y Vargas, A. 2011. P. 398.

²⁶ Ejemplo de esto es el hecho de que desde su arribo y asimilación disputa y cada vez con más fuerza disputa espacios en las fiestas de celebraciones patrias.

²⁷ Movimiento musical que en Chile se inicia a finales de los años cincuenta, inspirado en las músicas rock anglosajonas, asociado como “música juvenil” yailable. Sus letras hablaban de amor, de “problemas” de la juventud con sus padres, con sus relaciones de pareja, fundamentalmente desde situaciones consideradas “livianas” y “divertidas”. Algunos ejemplos de la Nueva Ola son las canciones de Peter Rock, Cecilia, Fresia Soto, José Alfredo Fuentes, Gloria Benavides, Buddy Richard, Luis Dimas, entre muchos otros.

comenzaron a gestarse, principalmente desde el ámbito del periodismo, sobre *cumbia chilena*, *cumbia a la chilena* o *cumbia chilensis*. Esto fue posible en gran medida gracias al reconocimiento y la mirada retrospectiva que comenzaron a tener diversos cultores sobre la apropiación y desarrollo de este ritmo, especialmente relacionados con la apertura y reapropiación de espacios que habían sido relegados durante la Dictadura.

Sin embargo, en el desarrollo de este trabajo (que se enmarca en una investigación transdisciplinar sobre la historia de la *cumbia chilena*²⁸) hemos podido relevar las características tradicionalmente invisibilizadas de la *cumbia chilena*, fundamentalmente a partir de los relatos testimoniales de los protagonistas de esta historia, tanto de quienes formaron parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena, como de los mismos cultores *cumbiancheros*, testigos de su llegada y apropiación en el país.

Uno de los más importantes protagonistas de esta historia fue el venezolano Luisín Landáez, quien llegó a Chile en 1962 como cantante de música afrocubana encontrándose con un país que poco a poco adquiriría el repertorio *cumbianchero*:

Canté cumbias por accidente y sigo cantando cumbias para complacer al público chileno. Lo mío es la música afrocubana – afirma Luisín Landáez -. Entonces tomé varios porros que había aprendido en Colombia y los llevé a cumbias, y las cumbias lentas las aceleré, las hice rapiditas para que gustaran aquí, ¡y gustaron!²⁹

Por lo contagioso de este ritmo y gracias a su carisma personal, Luisín Landáez se transforma en una de las voces más características de la cumbia en Chile, y en 1970 se suma a la campaña presidencial de Salvador Allende como artista.

²⁸ Iniciada en 2010 por el Colectivo de Investigación “Tiesos pero cumbiancheros” con el objetivo de hacer una reconstrucción sociohistórica la cumbia chilena, fundamentalmente a partir de una mirada testimonial y un análisis transdisciplinar.

²⁹ La Nota de Feria del Disco, 6, 6/1996: 22-23. En González, J., Rolle, C. y Ohlsen, O. 2009.

Así, como muestra del compromiso de algunos de sus cultores con el nuevo panorama político, la cumbia se sube al tren de la Unidad Popular. Las cumbias de Luisín estuvieron presentes en el Tren de la Cultura, que recorría el sur de Chile durante el primer verano del gobierno de Allende en 1971. También en la campaña presidencial durante 1970 en las concentraciones políticas en calles, plazas y teatros, junto con la voz de Humberto Lozán (legendario cantante de la importante e internacionalmente conocida Orquesta Huambaly) que interpretaba el *jingle* de la campaña presidencial de la Unidad Popular³⁰ en ritmo de cumbia³¹ cantando: *De ti depende / de ti depende / que el Presidente sea Allende / Allende.*



Foto: “El tren de la cultura”, 1971, autor desconocido. En VIDAL, V. 2009.

Y sobre todo estos ritmos contagiosos estuvieron presentes en la gran fiesta que celebró el triunfo de Salvador Allende en cinco escenarios de presentaciones musicales simultáneas en Santiago³². Luisín Landáez se presentó en el escenario ubicado en Plaza Bulnes (frente a la casa de gobierno) animando a los trabajadores que acompañaban con palmas, “dando rienda suelta a la alegría y al baile, hasta quedar roncos y extenuados de tanto jolgorio”³³.

³⁰ Redolés, M. 25 de julio 2011.

³¹ González. Op. Cit. P. 17.

³² Escenarios en Las Rejas, en Estación Central, en Avenida Ejército Libertador, en Plaza Bulnes, frente a La Moneda, y el quinto en Plaza Italia.

³³ Elsira. 2007

Recordada es la caída que tuvo este cantante venezolano, cultor de cumbia en Chile, en este escenario. Se asocia este momento a la cumbre de su carrera musical, que cae repentinamente cuando el gobierno de la Unidad Popular es interrumpido violentamente por el Golpe de Estado de 1973.

Después de varias salidas que el público le exigió a Luisín Landáez, le tocó el turno a Víctor Jara, quien pese a su popularidad y carisma, le costó calmar al público que quería seguir bailando cumbia. En palabras de quienes recuerdan estos acontecimientos: “si bien las canciones de Víctor Jara eran por todos conocidas y a todos les gustaban, ellos querían ritmo, baile y chuchoca”³⁴.

Ante esta situación cabe preguntarnos ¿de qué manera convivieron la *cumbia chilena* y la Nueva Canción? Y ¿qué relación establecía la izquierda con la cumbia y la fiesta? Para responder a estas preguntas es necesario considerar a ambas como parte de una misma problemática, a saber: la definición de *lo popular*, y la relación del arte con la política.

La cumbia, la fiesta y la Unidad Popular:

Durante las campañas electorales, la Nueva Canción Chilena se afianzó, ganando mayor popularidad entre los integrantes de los partidos y grupos políticos simpatizantes y adherentes a la Unidad Popular, como por ejemplo el Partido Comunista, el MAPU, el Partido Socialista, las Juventudes Comunistas y las Socialistas de Chile, quienes de alguna manera validaban como auténticas a aquellas manifestaciones artísticas que expresaran directamente un compromiso político.

Hemos planteado que estos movimientos políticos estaban inspirados en la Revolución Cubana de 1959 y difundían los ideales enmarcados en el imaginario del *Hombre Nuevo*. Estos ideales respondían a las necesidades revolucionarias de estos sectores, las cuales debían desarrollarse mediante el trabajo, el esfuerzo, la energía juvenil y especialmente un comportamiento adecuado a este hombre revolucionario (el *Hombre Nuevo*). La relación

³⁴ *Ibíd.*

que estos ideales establecían con los espacios de diversión era severa, al menos desde la oficialidad.

La Nueva Canción Chilena, situada desde la izquierda política, en cierta medida funcionó como una vanguardia populista, exaltando al *pueblo* en abstracto, pero despreciándolo, de hecho, “al considerarlo incapaz de asumir sus propias gestiones”³⁵. Suponía que éste debe ser “educado y concientizado, controlado y conducido hacia la senda correcta”³⁶ pero sin escuchar “‘la voz del pueblo’, sino la de una minoría culta que decide ella misma representar los intereses de éste y hablar en su nombre”³⁷. Entonces, se establecía como prioritario trabajar duro para alcanzar la *nueva sociedad*, por lo que los espacios de distensión y diversión no se consideraban propicios para la revolución.

Se condenaba simbólicamente (y también físicamente) a los *hippies* por evadir la realidad, a los *rockeros* y *poperos* por consumir músicas que eran consideradas *imperialistas* (por el uso de instrumentos eléctricos y el idioma inglés)³⁸, no obstante estos géneros formaban parte de la realidad social nacional. César Albornoz resume esta idea diciendo:

La música popular parecía estar fuera de los difíciles avatares que vivía el país por su progresiva crisis política. Pero no podía estarlo. Aunque muchas veces se situaba en una posición aparentemente distante, a la larga formaba parte de la vida de una misma sociedad que con ella disfrutaba y bailaba, que bien o mal, la escuchaba.³⁹

Cabe hacer la pregunta: ¿Qué sucedía con los *cumbiancheros*?

³⁵ Escobar, T. 2008. P. 83.

³⁶ *Ibíd.* P. 83.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ Para mayores referencias, ver KARMY, E. 2011. Pp. 215-222.

³⁹ Albornoz, C. en Rolle, C. 2003. Pp. 147-176.

Por una parte, desde los discursos institucionales se condenaba la falta de contenido político y social de estas músicas. La *cumbia chilena*⁴⁰ (al igual que casi toda la cumbia que se escucha alrededor del mundo) en sus textos poéticos habla del amor, de personajes cotidianos y de historias sencillas. Además la fiesta, espacio propicio para el desarrollo y la difusión de la *cumbia chilena*, era considerada como un espacio de alienación de la realidad, que otorgaba un efecto placebo al sufrimiento de las clases explotadas ignorando, de este modo, el carácter comunitario, solidario y transversal que el espacio festivo propicia.

Pero por otra parte, hemos visto que, a pesar de que la Nueva Canción fuera el movimiento musical hegemónico de la Unidad Popular, hubo cultores *cumbiancheros* que trabajaron de la mano con el gobierno de Allende, como los casos citados de Luisín Landáez y la Orquesta Huambaly (en la voz de Humberto Lozán), y otros que, aunque no alcanzaron a salir del país, fueron considerados “embajadores culturales” de Chile en el extranjero, como la Sonora Palacios⁴¹ durante el gobierno de Allende⁴².

Así vemos un tipo de relación que se establece entre la Unidad Popular y estos *cumbiancheros* de manera cooperativa y respetuosa. El hecho de que la Sonora Palacios haya sido escogida como “embajadora cultural” en tiempos de la Unidad Popular (sin ser ésta una agrupación de explícito carácter político) tiene que ver con que su música se escuchaba en cada festividad, tanto de carácter privado (cumpleaños, matrimonios) como público (celebraciones de fiestas patrias, años nuevos), aglutinando a la sociedad chilena entera (traspasando barreras entre clases sociales) en torno al baile, la fiesta y la alegría, sin

⁴⁰ Cabe aclarar que en la época de la Unidad Popular aun no se acuñaba el concepto de *cumbia chilena*, el cual no fue incorporado sino hasta mediados de los años noventa.

⁴¹ Tal como hemos planteado que Quilapayún fue el *ícono* de la Nueva Canción Chilena, podemos decir que la Sonora Palacios lo fue para el desarrollo de la cumbia chilena. Esta Sonora surge a principios de los años sesenta, en los setenta se instala en su momento de máxima popularidad, instaurando una manera particular de tocar la cumbia en Chile: en formato de sonora (inspirados en la Sonora Matancera de Cuba y la Sonora Santanera de México) y simplificando el ritmo de la cumbia, marcando el tiempo fuerte por sobre el débil de la galopa que da la cadencia a la cumbia.

⁴² Palacios, M. 2011.

perjuicio de que en cada uno de los sectores sociales el ritmo fuera percibido de maneras disímiles.

Por su parte, la Orquesta Huambaly fue muy *popular* (en su doble acepción: en tanto masividad y acercamiento a los sectores subalternos) durante los años cincuenta y sesenta, llevando su música a poblaciones marginales de distintas ciudades del país de manera gratuita. Su cantante, Humberto Lozán, fue una de las voces más características de la música tropical de esa época (boleros, mambos, chachachá, entre otros ritmos), y se sintió representado por la candidatura de Salvador Allende, ofreciendo sus servicios como cantante del *jingle* de la campaña presidencial (que además estaba en ritmo de cumbia), junto con presentaciones de la Orquesta Huambaly en las concentraciones políticas de este candidato⁴³.

Algo similar ocurre con Luisín Landáez, cuyo carisma y lo contagioso del ritmo de sus canciones, le dieron un carácter festivo y alegre a las concentraciones políticas de la Unidad Popular, acompañado de banderas de colores, de bailes y de cumbias.

Pero existe un nivel de mayor complejidad en el que se entrecruzan la cumbia y la Unidad Popular, que nos remite a la necesidad de la Nueva Canción Chilena de adaptar sus códigos musicales a la nueva contingencia político-sonora. Como ya hemos dicho, su discurso contestatario y el lugar desde donde se define su concepto de *lo popular*, la llevan ser, paradójicamente, menos masiva de lo pretendido. Estuvo más bien circunscrita a los sectores universitarios, de clase media, a pesar de haberse involucrado profundamente con las campañas políticas de la Unidad Popular en todo Chile, sin embargo y finalmente, lo que el *pueblo* chileno escuchaba en su cotidiano y en el espacio de ocio no era tanto esta canción contestataria y propagandista sino más bien, aquellas músicas alegres que le permitían sobrellevar la existencia, disfrutar, relajarse y especialmente, bailar.

⁴³ Bustos, C. 2011.

Frente a esto, algunas agrupaciones exponentes de la Nueva Canción se adentraron en terrenos *cumbiancheros*. Uno de ellos fue Quilapayún, que junto al compositor docto, Sergio Ortega y al pianista Valentín Trujillo⁴⁴, estrenaron una serie de canciones en el mismo LP donde se editó la Cantata Popular “La Fragua” en 1973. Esta serie de canciones se llamaba “Canciones Contingentes” y estuvieron hechas durante las campañas parlamentarias que se llevarían a cabo ese año, que incluían en su texto poético ironías y burlas hacia la derecha. En esta producción participó además la agrupación cubana Manguaré, la cual viajó a Chile, en el marco de los intercambios culturales entre Chile y Cuba.

Las “Canciones Contingentes” se escuchaban tanto en las concentraciones políticas como en la radio, llegando algunas de ellas a ser grandes éxitos durante ese año. Estas canciones están en ritmos tropicales, además de incorporar son, ritmo que sí había sido integrado por la Nueva Canción Chilena (por las significaciones hacia la Revolución Cubana), también se incorporan la guaracha, el chachachá, el mambo y algunos extractos de cumbia. El hecho de que estas canciones, de carácter irónico y humorístico, fueran musicalizadas en ritmos tropicales no es casual, el director de Quilapayún lo explica así:

Esos ritmos fueron elegidos porque eran populares y nosotros queríamos ser escuchados. En esa época, como hoy día, la música afrocubana tenía mucho arraigo en el pueblo. Se tocaba en las fiestas y se bailaba. Eso no ha cambiado mucho.⁴⁵

Y es cierto, esto no ha cambiado mucho. La música tropical (o “afrocubana” como le llama Carrasco, al circunscribirla al intercambio cultural con músicos cubanos) en Chile ha tenido un arraigo sin igual, especialmente en los sectores subalternos, pero no exclusivamente. A partir de los años sesenta la cumbia comienza a ocupar los espacios que dejaba la música

⁴⁴ Quien también participara en el Tren de la Cultura en 1971.

⁴⁵ Carrasco, E. 2011.

tropical bailable⁴⁶, constituyéndose en una musicalidad propia que, por sus cualidades particulares (simpleza de su texto poético, lo que permite ser cantada por todos, la simpleza de su ritmo, que permite bailarla sin necesidad de ser agraciados) y su carácter comercial, logra mantenerse viva y vigente aun después de 50 años.

Esta música, que permite el encuentro con una corporalidad históricamente caracterizada como tiesa (pero *cumbianchera*) y de alegrar cada festividad, ha sido resignificada por las generaciones, haciendo de su repertorio un clásico que se mantiene vigente pese al paso de los años y a las vicisitudes de nuestra historia.

En este contexto, emblemático es el ejemplo de Giolito y su Combo (otro exponte *cumbianchero* de esa década, aunque no enmarcado en las filas de la Unidad Popular), agrupación que ganó el premio “El mapuche de oro” durante los años de la Unidad Popular, a raíz del impulso del proyecto cultural de creación nacional que otorgó el sello IRT bajo la tutela del director Julio Numhauser⁴⁷. Hiroíto difunde sus cumbias pícaras a partir de esta década; y la radio Colo Colo transmite casi exclusivamente cumbia durante estos años.

Pero también podemos explicar de otra manera este acercamiento de Quilapayún hacia los ritmos tropicales. A partir de la definición de *lo popular* que tuvo el movimiento de la Nueva Canción Chilena, y en general la izquierda intelectual de la época, vemos que ésta más bien apuntaba a una concientización política (partidista) de las bases antes que representar los valores propios de la identidad *popular* barrial y poblacional, lo que nos interroga nuevamente acerca de la subalternidad en el constructo de lo popular y conflictúa en análisis incluso dentro de un pensamiento político afín y socialista.

⁴⁶ Después de la Revolución 1959, Cuba se preocupa de disminuir la imagen de “cabaret de América” que había sido difundida bajo el régimen de Batista, por lo que la llegada de los ritmos afrocubanos (asociados a esta imagen de cabaret) al resto del continente decae de manera sustancial, abriéndole el paso a la llegada de la cumbia colombiana, en el marco de su internacionalización.

⁴⁷ Encargado del sello IRT, embajador cultural durante el gobierno de Allende, y además músico fundador del grupo Quilapayún y también de Amerindios.

En este sentido, escoger ritmos tropicales bailables para musicalizar canciones de corte humorístico e irónico, en el marco de un repertorio más bien sudamericanista (propio de la Nueva Canción Chilena que de estos ritmos sólo incorpora el son cubano) representa también la concepción de *lo popular* (en el sentido de clases subalternas) de manera exotizada, visto desde sectores intelectuales izquierda, con aires de superioridad e intenciones de moralizar en aras de la revolución.

Asimismo, es significativo notar que experiencias de actualización del repertorio de la Nueva Canción con texturas propias de la música tropicalailable y en particular de la cumbia, responde a la legitimidad que ellas adquieren como parte de la identidad cultural de la Cuba revolucionaria, por lo que parece impensado que dicha actualización pudiese haber venido de la mano del rock o de la música libre, configuradas desde la Unidad Popular y sus adherentes como imperialistas, enajenantes y burguesas.

Aun así, el ejemplo de Víctor Jara es un caso atípico que cabe sacar a colación en este marco, pues siendo un cultor múltiple en ámbitos de desarrollo (teatro, música, danza) al tiempo que de una sensibilidad social profunda y conmovedora, logra hacer parte de su repertorio de autor comprometido con la izquierda revolucionaria, músicas mal consideradas por la Nueva Canción Chilena, como el rock⁴⁸. De alguna manera, su propio contacto con ese mundo *popular*, despreciado por los sectores intelectuales de la Unidad Popular y la Nueva Canción Chilena, le daban la libertad creativa de explorar musicalidades que no ponían en jaque su consecuencia política.

Y es que la propia identidad del sujeto popular, despreciada por estos sectores intelectuales, quienes por medio de un trabajo de concientización política (a través del trabajo artístico) le entregan valores y modos de ser para acercarlo al imaginario del *Hombre Nuevo* (trabajador, disciplinado, honesto, luchador, valiente) y alejarlo de sus costumbres que nada tienen que ver con la revolución (fiestero, tomador, indisciplinado), desde una distancia de clase que condiciona y prejuicia sus propias posibilidades de creación musical.

⁴⁸ Ejemplo de esta inclusión es la canción “El derecho de vivir en paz” en la que Víctor Jara invita al grupo Los Blos a grabar con él guitarras eléctricas y batería en 1971.

La transversal ambigüedad de lo *popular*

Para concluir, cabe mencionar que es esta misma izquierda intelectual la que, después de casi dos décadas de dictadura, transa la instauración de la democracia, representando ella misma los anhelos *populares*. Chile ha sido el único país de América Latina que terminó su dictadura haciendo un acuerdo entre los sectores que se disputaban el poder, estableciendo una democracia pactada, que desde inicios de los noventa se encarga de llevar a cabo el proyecto económico, político y sociocultural diseñado durante la dictadura militar y donde, nuevamente el *pueblo*, queda segregado.



Foto: "Afihe Banda Conmoción", 2012 (www.facebook.com/bandaconmoción)

Al respecto la *cumbia chilena* cumple una función crucial para nuestra sociedad e identidad nacional. La diversión, el baile y la fiesta no sólo cumplen un efecto placebo sobre los sectores explotados, sino que, sobre todo, han sido capaces de dar sentido y hacer visibles algunas problemáticas históricas de la constitución de nuestra identidad nacional. Éstos han sido espacios tradicionalmente negados en nuestra historia, lo que ha llevado a una configuración particular de nuestra corporalidad festiva: un cuerpo que no sabe bailar, y lo hace a su manera, omitiendo pasos complicados y ritmos complejos, pero que se aglutina en

torno a la fiesta, haciendo como que baila, que haciendo *trencito*⁴⁹ alza las manos y grita el coro, como si en este instante festivo la exclusión y la desigualdad se desdibujaran.

Y es que no son exclusivamente las particularidades musicales de la *cumbia chilena* las que la articulan con la identidad *popular* chilena, sino que especialmente es la *relevancia social*⁵⁰ que su práctica y uso representan, comprendiendo este concepto propuesto por Martí en dos sentidos. Por una parte, la *cumbia chilena* está presente en la cotidianidad de nuestra vida y memoria musical, y por otra, releva la necesidad de su uso e importancia de su práctica en los diversos contextos en los que se desarrolla.

La cumbia permitirá así su identificación con los sectores *populares*, desprovista de texto político y de compromisos explícitos con la izquierda (como el caso de la Nueva Canción Chilena), siendo capaz de aglutinar, representar y sobre todo, hacer bailar a un pueblo desacostumbrado a mover su cuerpo con soltura. No obstante, éste es un punto en el que tanto pueblo como élite se encuentran, pues la popular cumbia no sólo ha puesto a bailar a los serios intelectuales de izquierda, sino además a las propias élites reaccionarias que al calor de unos tragos festivos, se dejan seducir, cual humorada, por los cadenciosos sonos del repertorio cumbianchero y tropical, como se verá décadas más tarde en los centros de detención y tortura al mismo tiempo que en las fiestas privadas del propio Augusto Pinochet.

Referencias bibliográficas:

ACEVEDO, Nano. *Los ojos de la memoria. 30 años de música popular y folklórica en Chile*. Teitelboim, Volodia (prol.) Santiago: Cantoral Ediciones, 1995. p. 194.

⁴⁹ Paso coreográfico colectivo que da cuenta del clímax de la fiesta, que sucede cuando las personas que están bailando se toman de la cintura formando un *trencito*, haciendo saltos picarones hacia adelante, y cuando quien está adelante no encuentra a quién más tomar para agrandar el *trencito* (y de paso dejar de ser el protagonista de este particular baile, y esconderse detrás), rápidamente grita “vuelta”, y alzando las manos el tren se gira, quedando quien iba adelante, en la trastienda de este tren.

⁵⁰ Martí, J.1995.

ADVIS, Luis. “Breve historia de la Nueva Canción Chilena” En Advid, Luis y González Juan Pablo (eds) *Clásicos de la música popular chilena, Volumen II, 1960 – 1973, Raíz Folclórica*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998. p. 1-41.

ALBORNOZ, César. “La Cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente” En Pinto, Julio (ed.) *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 147 – 176.

ALBORNOZ, César. “Los sonidos del golpe” En Rolle, Claudio (ed.) *1973. La vida cotidiana de un año crucial*. Santiago: Editorial Planeta, 2003. p 161-196.

BANDA CONMOCIÓN. *Fotografías* [en línea] Gira verano 2012 [ref. 2 enero 2012]. Disponible en web: www.facebook.com/bandaconmocion .

CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. 2ª edición. Santiago: RIL, 2003. p. 324.

DEL CARMEN, Elsira. *Elsira*. [en línea] 8 noviembre 2007. [ref. 21 diciembre 2011]. Disponible en web: <http://elsiradelcarmen.blogspot.com/>

ESCOBAR, Ticio *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. 2ª edición. Santiago: Metales Pesados, 2008. p. 199.

GARCÍA, Ricardo “La Nueva Canción Chilena también vencerá”, *Ramona*. Nº 27 (Mayo 1973), p 27-31.

GONZÁLEZ, Juan Pablo, ROLLE, Claudio y OHLSEN, Oscar. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009. p. 799.

KARMY, Eileen, ARDITO, Lorena y VARGAS, Alejandra “Tiosos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena” [en línea] En DUARTE, Heloísa, HERNANDEZ, Oscar, SANTAMARÍA – DELGADO, Carolina y VARGAS, Herom (eds). *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM – AL*. Montevideo: IASPM – AL y EUM, 2011. p. 398 - 413. ISBN 978-9974-98-282-6. [ref. de 21 diciembre 2011] Disponible en web: <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>

KARMY, Eileen. “‘Ecos de un tiempo distante’. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno”. Director: Rodrigo Torres. [Tesis de magíster] Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Musicología, 2011. Disponible en web: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-karmy_e/html/index-frames.html

MARTI, Josep. “La idea de la ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical” [en línea] En *Trans. Revista Transcultural de Música*, Nº 1 (1995). [ref. 21 diciembre 2010] Disponible en web: <http://www.sibetrans.com/trans/a301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical>

PARADA, Rodolfo “La articulación entre tradición y modernidad en la cultura. La Nueva Canción Chilena, 1960 – 1975”. Resumen inédito de Tesis para el Doctorado de la Universidad de La Sorbona. París III, Sociologie: Etudes des societes latinoamericaines, 1988.

ROLLE, Claudio “La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende” [en línea] III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, 2000. [ref. 21 diciembre 2011] Disponible en web: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>

VIDAL, Virginia “Tren popular de la cultura – Chile 1971” [en línea] 21 enero 2009. [ref. 21 diciembre 2011] Disponible en web: <http://www.cancioneros.com/co/229/2/tren-popular-de-la-cultura-chile-1971-por-virgina-vidal>

Entrevistas:

BUSTOS, Carmelo [saxofonista de Orquesta Huambaly] Entrevistado por ARDITO, Lorena, KARMY, Eileen, MARDONES, Antonia y VARGAS, Alejandra: Santiago. Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. 3 de mayo 2011.

CARRASCO, Eduardo [director de Quilapayún] Entrevistado por KARMY, Eileen. Santiago: Universidad de Chile. 6 de agosto 2011.

PALACIOS, Marty [trompetista y director de la Sonora Palacios] Entrevistado por VARGAS, Alejandra y KARMY, Eileen. Santiago: Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. 21 julio 2011.

REDOLÉS, Mauricio [poeta y músico] Entrevistado por ARDITO, Lorena, KARMY, Eileen y VARGAS Alejandra. Santiago: Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. 25 de julio 2011.

TORRES, Rodrigo [etnomusicólogo, académico Facultad de Artes de la Universidad de Chile] Entrevistado por ARDITO, Lorena, KARMY, Eileen y VARGAS, Alejandra. Santiago: Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. 17 de mayo 2010.