



Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Historia

Carrera de Licenciatura en Historia

Del hot jazz a la cumbia chilena: orígenes y desarrollo de la música tropical en Chile (1950-1970)

Tesina para optar al grado de Licenciado en Historia

Alumno: Cristóbal Andrés Basai Morales

Profesor guía: Daniel Palma Alvarado

Santiago, Chile, 2013

Sin música la vida sería un error.

Friedrich Nietzsche

Agradecimientos:

A mis padres, porque sin ellos nada de esto hubiese sido posible.

A mis amigos, por sus consejos y buena voluntad siempre que lo requerí.

Finalmente al profesor Daniel Palma, por guiar esta investigación, por su respaldo desde el principio y la ayuda que me brindo.

A todos ellos mi gratitud.

ÍNDICE.

I. REFLEXIONES SOBRE LA MÚSICA POPULAR MODERNA	26
ORÍGENES.....	27
ELEMENTOS DE LA MÚSICA POPULAR.	32
MÚSICA POPULAR EN CONFRONTACIÓN AL FOLCLORE.	38
REFLEXIONES FINALES.	41
II. DEL CABARET A LA BOÎTE: EL NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL EN CHILE.	43
PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.....	45
EL ESPACIO PÚBLICO COMO LUGAR DE ESPARCIMIENTO.	49
EL CABARET.....	50
LA DÉCADA DEL CINCUENTA.	55
MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN	58
LA MÚSICA TROPICAL.	62
DÁMASO PÉREZ PRADO Y LOS INICIOS DE LA MÚSICA TROPICAL EN CHILE.....	65
SEGUNDA MITAD DE LA DÉCADA DEL 50 Y LAS ORQUESTAS TROPICALES CHILENAS.	71
REFLEXIONES FINALES.	80
III. ORÍGENES DE LA CUMBIA EN CHILE: DE LA CUMBIAMBA A LA CUMBIA CHILENA.	83
LA DÉCADA DE LOS 60`S Y EL CONTEXTO MUSICAL CHILENO.	84
ORÍGENES DE LA CUMBIA EN EL CARIBE.....	89
DE LA CUMBIA CHUCU CHUCU A LA CUMBIA CHILENA.	94
LOS PRECURSORES DE LA CUMBIA EN CHILE: AMPARITO, LUISIN Y LA PALACIOS.	101
AMPARITO JIMÉNEZ	101
LUISIN LANDAEZ	107
LA SONORA PALACIOS.	113
CONCLUSIONES.	121
FUENTES.....	126
BIBLIOGRAFÍA.....	126
WEB	127

Introducción.

Esta tesina parte de tres motivaciones fundamentales que nos empujan hacia el estudio de la música y su inclusión como temática importante dentro del que hacer de la historiografía chilena. En primer lugar, son motivos personales los que nos acercan a la música popular y que nos empujan a su estudio, segundo la originalidad en las reflexiones que se puedan obtener de un tema de estas características, tomando en cuenta la poca producción que existe en torno a estas temáticas en Chile, y por último, la existencia de fuentes e información que permitan reconstruir de forma responsable y fidedigna el periodo de estudio. Estas motivaciones distantes entre sí pretenden unificarse para dar respuesta a las problemáticas que surjan del tema y así entregar un pequeño aporte a la historiografía, en cuanto a lo que a música popular se refiere.

Tras explicar las razones que mueven nuestro estudio, queremos dar a conocer el tema y su problematización como proceso histórico. Por lo mismo, diremos que nuestra investigación se centra en la música popular chilena, más específicamente en la aparición en el país de una cultura del baile y la entretención a través de los ritmos tropicales. Por estas razones esta investigación, pretende adentrarse en los orígenes de los ritmos bailables tropicales del país, proponiendo una revisión que va desde inicios del siglo XX con la proliferación de los cabarets y la inclusión de géneros como el jazz y el swing en sus espectáculos, pasando por la música de los años 50 y el nacimiento de las orquestas espectáculos, para finalizar con la década de los 60, cuando comience a insertarse en el país la cumbia y su posterior consolidación bajo el rótulo de cumbia chilena. Por lo tanto, las problemáticas a abordar estarán relacionadas a los impactos que esta música produce en los

auditores y como se expande en el inconsciente colectivo del público chileno de la mano del desarrollo de los medios de comunicación.

De acuerdo a esto diremos que una temática se transforma en historiable en la medida en que logramos problematizarla, es decir, la música tropical y la cumbia por sí solas no serían atractivas si es que no la interrogáramos, hiciéramos análisis y lográramos responder dichas interrogantes. Eso es lo que pretendemos hacer y en base a las lecturas previas del tema plantearemos algunas líneas investigativas que orienten el análisis. En primer lugar, nos debemos preguntar por nuestro objetivo principal, que es observar los impactos de la música tropical en Chile y en los auditores más estrictamente. Para ello debemos retroceder en el tiempo y encontrar las razones que permiten la entrada de los ritmos tropicales en Chile, pensando en que previo a los años 50 su consumo estaba centrado principalmente en el circuito de la cultura underground de principios del siglo XX, ¿qué cambia en los auditores para que estas sonoridades se hagan masivas? Y por otra parte, ¿qué tienen los otros ritmos que ya no satisfacen el sentir popular? Estas interrogantes son el punto de partida para ver en este tipo de música un problema al cual se le puede dar respuesta. Desde estas dudas desprenderemos el segundo punto de análisis y este tiene que ver con el desarrollo. Una vez instaladas las sonoridades del Caribe en nuestro país, ¿qué características adopta y cuáles serán las formas de difundir y masificar el género?, ante esto podríamos preguntarnos, ¿De qué forma se presenta la cumbia chilena?, ¿Qué cambios generó en las formas de diversión y consumo musical?, ¿Cómo se masifica? etc. En resumen, nuestra problemática se centrará en determinar impactos sociales y características de los ritmos en su versión chilena, atendiendo a la consideración de que

debe adaptarse en cada país donde se inserta. Nuestras líneas de investigación, por tanto apuntan a cuantificar y a caracterizar el tema.

Por otra parte, y en relación a lo que planteábamos en la introducción, para que el tema tenga más fuerza aun en sus planteamientos la originalidad es un factor importante a considerar. En el campo de los estudios históricos-musicales al parecer queda mucho por decir, pues la producción de conocimiento no ha sido muy fructífera, pocos son los autores en Chile que se han dedicado a estudiar los fenómenos musicales desde un punto de vista histórico y menos aun desde la perspectiva social. De los pocos ejemplos que podemos dar está la gran compilación de Juan Pablo González y Claudio Rolle en su *Historia Social de la Música popular en Chile*, dividida en dos tomos que abarcan fines del siglo XIX y gran parte del XX llegando hasta la década de los setenta, o también las reflexiones hechas por César Albornoz acerca de metodologías y posibilidades de estudiar la música popular. Finalmente, podemos encontrar en Maximiliano Salinas un acercamiento un tanto más profundo a la música popular latinoamericana desde el punto de vista de la influencia negra en ella. Tomando como referencia estos autores la originalidad de los planteamientos radicará en abrir nuevos debates acerca de los temas musicales, en este caso la música tropical, tema del cual no se ha publicado casi nada salvo las referencias de los autores antes nombrados, que en su generalidad nos entregan puntos de partida de los cuales tomarnos para emprender las reflexiones. En síntesis, creemos estar emprendiendo un trabajo pionero en su temática, lo cual les entrega aun más importancia a las interrogantes que en un principio planteamos.

Para ahondar más en el tema y realizar un pequeño estado de la cuestión, es necesario que demos una mirada a la bibliografía acerca del tema. Como anteriormente

comentábamos, no existe una bibliografía específica que abarque el tema de la música tropical, incluso existe muy poca información acerca de la música popular en su generalidad. Por lo mismo esta revisión se centrará en solucionar problemáticas globales, que van desde el tratamiento de la música popular por parte de la academia, pasando por la metodología de trabajo propuesta por los autores al tratar este tipo de temáticas, para finalizar con la poca información disponible acerca de la música tropical y en especial la cumbia de los años 60, incluyendo tanto lo estrictamente musical, como también los medios de difusión.

En primer lugar, queremos dar una mirada a la situación de la música popular en relación a la academia, dejando ver los prejuicios y los conflictos suscitados desde la historiografía hacia ella. Paul Henry Lang nos dice que la música expresa fielmente el ideal humano, es decir lo define en su contexto y por tanto, en su relación con la sociedad. La música sería en este caso un instrumento a través del cual el ser humano ha dejado ver su carnalidad y sus más profundos sentimientos. A partir de aquello es que nace el primer problema historiográfico para estudiar la música y es el de definir un objeto de estudio claro, ¿qué se estudia finalmente, al hombre o la música propiamente tal? El autor nos dirá entonces que la gran equivocación historiográfica es reducir la música a lo estético, a la mera forma y no a la relación de ésta con el sujeto. Los historiadores han dejado de lado el contexto para fijarse solo en cosas que no representan ninguna importancia a la hora de analizar un fenómeno histórico. Como reflexión final el autor nos dirá entonces, que la verdadera historia del arte y la música toma al hombre como punto central y deja ver sus cambios en el tiempo a través de ella. “No somos capaces de darnos cuenta, que la música

no solo es expresión del hombre, sino que representación del hombre también”¹. Por lo mismo, la música se transforma en el vehículo del ser humano para expresar su contexto histórico particular, definiéndose a sí mismo y el medio que lo rodea.

Otros autores que nos entregan una reflexión sobre la historiografía y la música son Juan Pablo González y Claudio Rolle en la *Historia social de la música popular en Chile*. En la introducción de esta obra los autores entregan un nuevo concepto y es el de la música popular, más adelante abordaremos en profundidad este tópico, pero por ahora diremos que hablaremos de música popular cuando se nos presente un registro sonoro masivo en cuanto a su impacto en el público, acompañado de la influencia de los medios de comunicación en dicho acto. En relación a eso, la primera parte del siglo XX pareció ignorar la existencia de este tipo de música y solo se abocó a poner una frontera entre música docta y folclórica. La dualidad de lo serio y lo tradicional fue lo que hizo poner un velo sobre ese otro tipo de sonoridad arraigada en lo popular y coartar su desarrollo histórico. La música popular no es tomada en cuenta por la academia porque no representa un perfil serio, lo masivo fue muchas veces mirado en menos por esa calidad y por la presunción de que nada significativo podía salir desde allí. “Tomar en serio algo concebido para la entretención; es darle importancia estética a un fenómeno ligado a la cultura de masas”². Por lo mismo, la historiografía pecó de soberbia y en su afán de poner seriedad dejó de lado un importante camino y es el de definir lo popular en base a la música de su tiempo. “En el ámbito de la musicología, donde las jerarquizaciones son más agudas aun, la música popular urbana ha

¹ Henry Lang, Paúl, “Reflexiones sobre la música, música e historia”. En <http://www7.uc.cl/historia/programa/documentos/Lectura.pdf> [citado el 25-02-2013]. p.3

² González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950*. Santiago, 2004, ediciones UC. p. 23

sido, simplemente, obviada”³. En resumen, podríamos decir que la academia ha subestimado el estudio musicológico y lo ha obviado en pos de mantener un cierto perfil de seriedad y altura.

Finalmente, queremos concluir este primer apartado con lo dicho por Maximiliano Salinas, que de alguna manera viene a profundizar el diagnóstico que hemos venido haciendo. Salinas comienza haciendo tal vez la más clara de las críticas a la historiografía en Chile y Latinoamérica y es la de la perspectiva eurocéntrica con la que se han manejado a través del tiempo. Esto se lo debemos a los cánones católicos coloniales reflejados en el paralelo espiritualidad y paganismo, dichos conceptos son acuñados por la historiografía para entregar grados de importancia a los comportamientos del hombre. Desde este punto de vista, la música también pasa a ser parte del dualismo y claramente lo popular se identificará con lo pagano, lo poco serio, y en último caso lo malo. De aquí que se piense que no existe una materia prima importante para iniciar investigación de la música popular en América Latina. En definitiva, lo popular representa un problema sin solución para la historiografía, pues no se encasilla en lo docto español ni tampoco en el folclore tradicional. “Las tradiciones no occidentales indígenas y africanas quedan relegadas al margen del discurso historiográfico”⁴. La música popular obedece a otra estética y juicio, es mestiza, con tintes de lo afroamericano en relación a la esclavitud y, finalmente, representa a quienes están al margen de lo establecido, es la música de quienes no pertenecen a la elite musical que se deleita con otros sonidos, lo popular desarrolla sus propios medios de expresión.

³ González, Juan Pablo y Claudio Rolle. Óp.cit. p. 22

⁴ Salinas, Maximiliano. “Toquen flautas y tambores: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. En, *Revista Musical Chilena* Nº183 (Enero-Junio 2000). p. 45

En conclusión diremos que la historiografía se ha esmerado por mantener un discurso de pureza y de seriedad ante la opinión pública, la música popular claramente no entra en dicho relato, pues no es lo suficientemente seria para ser tomada en cuenta por la academia. Por eso, como hemos visto, las principales críticas están orientadas a dichos prejuicios con lo popular y a el excesivo elitismo con el cual se ha hecho la historia de la música propiamente tal. Finalmente, y para dar muestra de estas posturas, diremos que el primer estudio a escala mayor que se ha realizado en Chile sobre la música popular, aparece recién hacia el año 2004 y se trata de la *Historia social de la música popular en Chile* de Juan Pablo González y Claudio Rolle. Registros anteriores nos podrían indicar que Samuel Claro Valdez y Jorge Urrutia Blondel escribieron antes la *Historia de la música en Chile* en 1973, pero lamentablemente su enfoque no se centra en lo popular, sino que en la música más tradicional, ya sea de raíz folklórica o europea.

Los asuntos de orden práctico, en especial lo relacionado a metodologías de estudio de la música popular, son el siguiente tema que nos ocupa en el análisis. Esta parte parece ser compleja, ya que, como hemos visto, la música no ha sido un terreno fértil para la historiografía. No son muchos los estudios y por tanto la metodología no es un tópico que se haya concluido aun, más bien, no existe una regla establecida o un método a partir del cual podamos iniciar la investigación, así asumiremos que la experiencia de otros será nuestro principal aliado. Esto precisamente es lo que trataremos de especificar en los párrafos que vienen, centrando nuestra mirada en los principales autores chilenos como Juan Pablo González y César Albornoz para establecer con un poco más de certeza, cuáles son las formas de abordar el tema de la música, cuales son las fuentes con las que

contamos y finalmente, cuales son las consideraciones metodológicas a tener en cuenta para no caer en errores.

El musicólogo Juan Pablo González y el historiador César Albornoz nos entregan las primeras consideraciones en cuanto a la aproximación que debemos tener hacia la música desde la historia. El primero, nos dirá que para acceder al estudio musical debemos considerar tres unidades que son; el músico, la música y la difusión, estos tres elementos constituyen el mundo global de la música popular y la relación que se pueda establecer entre ellos hará también que podamos establecer los impactos sociales que tenga. En este primer acercamiento, por tanto, la música se muestra como un concepto en directa relación con lo mediático y esta será la clave para abordar la relación música-sociedad. En relación a lo mismo, César Albornoz le entrega al historiador dos perspectivas en las cuales posicionarse para realizar su trabajo, la primera es como auditor y la segunda como investigador, por lo tanto, quien investiga no solo debe tener en cuenta su oficio como principal identidad, este debe intercambiar ideas con su yo auditor y no solo volver al pasado a través de la fuente escrita tradicional, sino que también desde la percepción y la sensación que una pieza musical produce. Este juego de interrelaciones amplía el panorama del historiador y le permite interpretar de mejor manera el objeto de estudio.

Delimitando nuestro campo, diremos que no queremos hacer historia de la música sino que con la música, nuestros esfuerzos no están orientados a definir o admirar cierta pieza musical, sino que al historiador le corresponde adentrarse en como esa pieza se inserta en la sociedad y lo que provoca. “La historia sólo puede reconstruir parte de la experiencia de la música popular, pues con la investigación que se genera el acercamiento

se da hacia el público más que hacia el músico propiamente tal”⁵. Reconstruimos contextos sociales en los cuales la música popular hace su aporte y por sobre todo nos fijamos la tarea de observar y analizar repercusiones e impactos que la sociedad vive en relación al tema de la música.

En cuanto a fuentes disponibles para desarrollar nuestra investigación, debemos primero tener en cuenta que para el historiador el registro visual es su principal instrumento, ya sea por tradición o por método, las fuentes escritas nos son más familiares que cualquier otro tipo de soporte. Teniendo en cuenta esto y sabiendo que nuestro tema es la música, tampoco debemos obviar del todo lo auditivo, en caso de que este existiera también nos será útil. Si este registro no estuviera a nuestro alcance, entonces con mayor razón deberíamos saber hacer nuestro trabajo con fuentes escritas, pero la pregunta es con cuáles, de qué tipo y para qué nos servirían. A continuación, daremos algunos ejemplos. Sabemos que nuestro principal objetivo es el de reconstruir contextos sociales o marcos históricos en los cuales la música se inserta, y por tanto, medimos impactos. Para ello debemos recurrir a fuentes que nos den cuenta de la relación público-música, como programaciones radiales o rankings de canciones que den cuenta de la popularidad y de cómo ciertos ritmos dejan huella en la sociedad de determinado tiempo. La prensa escrita especializada de la época, en especial revistas de música o de magazine, también harán su aporte al entregar la visión más mediatizada del fenómeno, ya sea canciones o músicos etc. Lo que cuenta realmente es el mensaje que se le hace llegar al público y que lea dichas publicaciones. La prensa común servirá en ciertos casos para dar cuenta de hechos puntuales, pero en sí no es de importancia en investigaciones de este tipo, por tanto, las

⁵ Albornoz, César. “Las perspectivas LSD. Un enfoque para estudiar la música popular desde la historia”. En, *Resonancias* N° 25 (Noviembre 2009). p.11

fuentes se pueden catalogar en musicales y de difusión, en otras palabras lo sonoro y lo escrito, que ayudarán a abarcar las dos perspectivas que antes mencionábamos, la del auditor y la del investigador.

Finalmente, queremos dar cuenta de algunas consideraciones a tener presente cuando nos enfrentamos a las fuentes. En primer lugar, y como lo hemos mantenido a lo largo de esta exposición, la visión musical que obtenemos de las fuentes, es una perspectiva mediática y venida en su mayoría desde los medios de comunicación masiva. En base a eso debemos tener en cuenta que si queremos cuantificar impactos, a veces las radios y revistas modifican sus contenidos para dar más popularidad a cierto repertorio por sobre otro, por otra parte, las fuentes muchas veces transforman la noticia en publicidad, en este caso diremos que los medios pretenden más que informar convencer sobre un producto musical. De acuerdo a lo anterior, debemos prestar atención al tema del personalismo que muchas veces se observa en nuestros registros, donde es el interprete que se impone a su música, de alguna manera es el ídolo o la figura construida la que adquiere relevancia por sobre su obra. Teniendo en cuenta estos peligros o consideraciones sobre las fuentes en mayor medida no caeremos en errores ni en falsedades.

Luego de haber abordado la generalidad de un tema como éste, es decir conceptualizar ciertos tópicos y abordar metodologías prácticas de estudio, corresponde que nos sumerjamos en lo particular, en especial lo referente a nuestro tema principal, la música tropical de los años 50's y 60's en Chile. Debemos decir de antemano que la producción de textos referentes a la música tropical es relativamente baja, pues no contamos con estudios realmente acabados que entreguen y se dediquen íntegramente a abordar el tema, solo contamos con pequeños guiños y generalidades en algunos de los

autores que hemos estado tratando. Por tanto, la tarea se plantea difícil por un lado, pero alentadora por otro, al no tener bibliografía específica se nos hará necesario buscar otro tipo de formas para abordar la investigación, como novelas históricas o textos que hagan relación a otros temas como la radio, pero a la vez también está el aliciente de saber que estamos ante un tema pionero y que todos los baches y silencios que encontremos pueden ser abordados por nosotros y representar la guía de esta investigación. A continuación repasaremos los datos con los que contamos y plantearemos las interrogantes con las que nos quedamos.

Uno de los autores que entrega datos relevantes sobre la música tropical es Maximiliano Salinas y lo hace en un contexto de lo primitivo, es decir dando a entender que este tipo de música proviene de una raíz negra, dada por la situación de esclavitud durante la colonia en Latinoamérica. La música popular en general es un elemento que cuenta con múltiples influencias y las interrelaciones que se dan en periodos de conquista y colonia marcan para siempre el destino de ésta, de aquí que Salinas plantee la música africana como la principal influencia en el júbilo y alegría que estas sonoridades poseen. “La música africana fue ciertamente 'sandunguera', en sentido africano de la palabra, esto es, expresión de felicidad y júbilo”⁶. Yendo más lejos aun en su análisis el autor se acerca a una primera definición de cumbia en base a lo africano, “La importancia local de la cumbia expresaría algo de esto (cumbia, del africano *ukúmba*, ombligo). También está la expresión *kumba*, que significa gritería, escándalo, regocijo”⁷. Por esto, cabe decir que los orígenes de los ritmos tropicales se remontarían a la música negra y estaría en profunda relación con sentimientos de fiesta y alegría.

⁶ Salinas. Óp.cit. p.68

⁷ Ídem.

Juan Pablo González se adentra un poco más en Latinoamérica y a través del concepto de cultura activa y las influencias que Latinoamérica tiene con su pasado europeo y sus vecinos. Identificará la cumbia como un ritmo afro panameño que se transmite a todas partes del continente y que tiene especial recepción en las zonas andinas de Perú y Chile,

“*Cumbia* afro-panameña, que ha sido masificada en el área andina por los MCM (medios de comunicación masivos), adquiriendo nuevos rasgos (la influencia pentáfono por ejemplo) y derivando en una *cumbia andina* o *chicha*, muy difundida en Perú y Ecuador, y en una *cumbia chilena* que incluso ha llegado a folklorizarse en Chile”⁸.

Por tanto, estos ritmos foráneos son recibidos y adaptados en Chile creando un estilo propio y familiar para nuestra cultura.

Finalmente llegamos al análisis más acabado de la música de corte tropical en Chile que es parte de la *Historia de la música popular en Chile*. Si bien es lo más cuantioso con lo que contamos no deja de ser un texto general que se inserta en uno mayor que abarca casi 20 años de música (50-70). En la materia propiamente tal, el texto remonta los orígenes de la cumbia a la costa colombiana donde es parte del folclore tradicional que invita a la fiesta. Al transportarse por Latinoamérica la cumbia muta en relación a cada cultura y se inserta en Chile como una música urbana adquiriendo elementos propiamente chilenos. La cumbia chilena tiene su principal elemento distintivo en el baile y también en su adaptación musical y sonora al estereotipo del país, por tanto cambia radicalmente desde su versión folclórica a la urbana.

Los años 50 son posiblemente la fecha de inicio de la música tropical en Chile, donde un primer hito significativo sería la gira que Dámaso Pérez Prado realiza por Chile en el año 1952. No nos queremos aventurar a decir que este es realmente su fecha de inicio,

⁸ González, Juan Pablo. “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”. En, *Revista Musical Chilena* N°165 (Enero-Junio 1986).p.62

pero si es un hecho que marcará la historia del ritmo en el país. Pérez Prado ostentaba un repertorio que variaba entre mambos, chachachá y la música tropical en general, esta última de gran impacto durante esos años (años 50) con ritmos cubanos, brasileños y colombianos. Las orquestas también son un punto importante, ya que estos ritmos aglutinaban una gran cantidad de músicos en escena, dando paso a orquestas estables en las radios o lugares donde se escuchaba este tipo de música. Con el paso de los años y atendiendo a los avances tecnológicos en el ámbito musical, las orquestas se comienzan a achicar y a su vez masificar en el ambiente de las fiestas y la bohemia. Así nace la cumbia en Chile, ritmo que se popularizará ya hacia los años 60 gracias a los medios de comunicación y los avances en la industria musical.

Para hablar de la cumbia en los años 60 tenemos que tomar como hecho significativo la llegada del venezolano Luisin Landaez, pues con él se comienza a popularizar el ritmo, aunque durante los 50 sin mucho éxito como antes mencionábamos, debido a la competencia entre los ritmos tropicales. Una muestra de esto es que Landaez se radica en el norte del país donde solo actúa para públicos menores en locales de no mucha reputación. El gran salto se da durante los 60 cuando la cumbia se populariza y se inserta en el inconsciente colectivo de los chilenos, aparecen personajes como Amparito Jiménez, la primera voz femenina de la cumbia, el mismo Luisin Landaez que obtiene el éxito no alcanzado en su primera época, también es momento de bandas chilenas como la Sonora Palacios y otras. En resumidas cuentas, es la década de los 60 el momento de gran esplendor, donde la cumbia se reinterpreta y se hace Chilena a final de cuentas.

Para dar cuenta de la difusión de la cumbia y los ritmos bailables en Chile, tenemos que centrarnos en dos temas fundamentales: uno es la radio como el gran apoyo a la cumbia durante los 60 e incluso antes y, por otro lado, los lugares de esparcimiento en los cuales se

consume música y además se realiza la bohemia. Para reconstruir estos dos tópicos nos centraremos en tres textos que de alguna manera apoyan nuestra reflexión. En primer lugar el volumen I de la *Historia social de la música popular en Chile*, en segundo lugar la novela histórica *Chicago chico*, que si bien relata los años 30 es de gran ayuda a la hora de reconstruir un barrio nocturno, en último lugar el texto, *Crónicas de un locutor de radio*, que es el testimonio de primera fuente sobre el ejercicio de la actividad radial durante los años 50 y 60. Con esta información trataremos de ahondar un poco más en el ámbito difusión.

La bohemia es una temática interesante al tratarla por sí sola, pero también en relación a los vínculos que establece con la música de su tiempo. Si bien, nuestro estudio abarca desde los años 50 hasta el 70, es importante ir un poco más atrás y ver cómo se van gestando los barrios bohemios de los años 30 y 40, qué música se tocaba y cuál era la ubicación de éstos. Los años 30 son el tiempo de las viejas bandas de jazz que tocaban en diferentes locales del centro de Santiago y Valparaíso, mezclando la práctica de este ritmo con algunos de corteailable. En la novela *Chicago chico* podemos observar esto, al ver como el personaje se mueve por los locales nocturnos, bailando al ritmo de bandas estables en dichos lugares, quienes justamente hacían música para los bajos fondos mezclando el jazz y lo latino, las persecuciones y el ritmo, entreteniendo a personajes que se movían entre la delincuencia, la prostitución y el abandono. Más allá de las interpretaciones sobre la noche y sus comensales es interesante observar el fenómeno, teniendo en cuenta que las bandas de tropicales y de cumbia de los 50 y 60 devienen de aquellos músicos de jazz. Los treinta serán la base de la nueva músicaailable de la segunda mitad del siglo XX.

Ahora bien, si pensamos en los lugares geográficos donde se realizaban estos actos inevitablemente pensamos en el centro de la ciudad y no solo en Santiago, sino que también

en ciudades como Valparaíso. Lo cierto es que la vida bohemia comprendía gran parte de la noche y la madrugada y estaba en relación con el sin número de rincones que esconde el centro de la ciudad. En Santiago identificamos las famosas boîtes, los cabarets, las quintas de recreo y bares como los más tradicionales locales de esparcimiento, guardados para el ambiente popular donde los personajes de la noche se dedicaban a escuchar y bailar, primero el jazz luego la música tropical. El cordón correspondiente a las calles Bandera, Av. Matta y Alameda será por defecto el centro de la bohemia santiaguina y, por consiguiente, el primer bastión de difusión de la músicaailable, antes de que la radio y las discográficas entraran en acción.

En segundo lugar, queremos referirnos a la radio como la gran difusora de la música popular. Juan Pablo González y Claudio Rolle identifican la radio como la principal fuente de acercamiento entre el músico y su público. “En efecto la programación radial será fundamental, llevando hasta el espacio íntimo del auditor, ya sea el dormitorio o la cocina, los sonidos y voces de su época”⁹. La radio durante los 50 se transformará entonces en fuente de expresión y la más popular forma de hacer llegar la música a los auditores. Se establecerán entonces los programas radiales en auditorio, con bandas estables que interpretaban los sonidos de la época y luego más avanzada la década se trasladarán a teatros y lugares populares como boîtes o quintas de recreo, donde se invitaba al público a presenciar el show en vivo, además de ser transmitido para todos los radioescuchas. Los más grandes artistas de la época pasaron por los programas radiales, de hecho Pérez Prado y Luisin Landaez fueron invitados estelares de las veladas. Luego con la tecnología y las discográficas el lugar del show en vivo lo tomará el disco, de fácil reproducción y en el cual no se necesitaba un presupuesto tan alto como lo era traer un artista internacional. Desde

⁹ Gonzalez, Juan Pablo y Claudio Rolle. Op.cit. p.225

aquí en adelante las bandas nacionales de cumbia popularizarán sus éxitos y la cumbia se hará popular en Chile. En resumen, la radio se hará la mejor aliada de la música popular dándole la importancia que merecía además de hacerla entrar en el negocio de los discos y la difusión masiva de la música.

Esta es toda la información que poseemos hasta el momento, como observamos es general y hace un repaso muy superficial del tema. Como antes mencionábamos, esto es también positivo, nos ayuda a encaminar una investigación que cubra los silencios dejados por la historiografía. Cosas que no se dejan claras son por ejemplo, ¿qué produce el cambio de actitud en Chile por parte del público?, en relación a la aceptación los ritmos tropicales, ¿en qué consiste la chilenización de estas sonoridades? Para concluir el gran planteamiento es, ¿cuál es el impacto que producen a nivel social? Esta última será la guía de nuestro trabajo.

Como conclusión global de la discusión queremos decir que la música ante todo es un terreno fértil para la historiografía, al cual se accede por una pasión propia. Este sentimiento es el que nos mueve para realizar esta investigación, aunque por tradición la música popular no haya sido abordada de manera correcta, nunca es tarde para enmendar el rumbo y estamos profundamente confiados que a partir de un trabajo tan mínimo como este se puede empezar a cambiar. Las metodologías tal vez no estén desarrolladas en su máxima expresión, pero las fuentes existen y si es posible realizar el trabajo en base a ellas, esto no será impedimento. Finalmente, decir que estas sonoridades si son un fenómeno social importante y que su estudio tendrá que ver con la relación música-hombre, impactos y cambios sociales.

Luego de haber revisado la información que poseemos en cuanto al tema en cuestión, es momento de que planteemos nuestra hipótesis de trabajo, los objetivos a

cumplir y el marco metodológico a utilizar en esta investigación. Estos elementos serán la guía de nuestro trabajo, pues nos otorgarán el sustento teórico necesario para reflexionar y obtener las respuestas adecuadas de las problemáticas que hemos planteado.

Por lo mismo diremos que a lo largo de esta tesina serán dos las hipótesis a confirmar y las cuales pretenden entrecruzar los tópicos de música popular, medios de difusión e impacto en el público. Lo primero que queremos plantear es la idea de un proceso histórico referente a la bohemia y a la música popularailable. Por lo mismo diremos que la música tropical y la cumbia presentarán una evolución en el tiempo que las hará variar desde una música ligada al underground y los bajos fondos de la sociedad a una sonoridad masiva abierta a todo público. Ligado a esto vendrá nuestra segunda premisa y es plantear la idea de los medios de comunicación masivos como motores de la masificación de estas sonoridades. Tanto la conformación de la industria del disco como la de la entretenición fomentarán y acelerarán el recorrido hacia la popularización. En resumen, diremos que las sonoridades que estudiaremos alcanzarán su mayor grado de desarrollo social y comercial, solo en cuanto se apoderen de las industrias y los medios de comunicación para alcanzar sus objetivos.

En cuanto a los objetivos de la investigación, diremos que estos están principalmente relacionados a determinar el impacto social de la música tropical en el público chileno y junto a ello intentar dilucidar los diferentes elementos que influyen en este proceso. Por lo mismo cabe destacar que en la generalidad, nuestro objetivo principal será el de dilucidar cuál fue la importancia y el trasfondo social que las sonoridades del Caribe generaron en nuestro país entre los años 1950-1970. Específicamente, describiendo sus orígenes en Chile desde principios del siglo XX y su desarrollo en el tiempo. Por otra

parte, también queremos adentrarnos en el mundo bohemio de la época, poniendo énfasis y caracterizando los principales locales que fomentaron la música tropical, como los cabarets de las primeras décadas del siglo, hasta las boîtes de los 50's, teniendo muy presentes cuáles son sus perfiles sociales y de alguna manera infiriendo los modos de comportamiento de los asistentes. Los medios de comunicación serán otro elemento fundamental a tratar en nuestros objetivos, poniéndonos como tarea el hecho de identificar y describir cuales son los principales medios de difusión de música popular en el periodo de tiempo estudiado. De acuerdo a esto nos adentraremos en la búsqueda y análisis de los principales sellos, discos y radios, que en su conjunto formaran la industria del disco y entretenimiento, elementos vitales a la hora de hablar de música tropical y cumbia en nuestro país. El énfasis estará puesto, por tanto, en dilucidar cuales son estos elementos, como actúan y de qué forma cooperan en la masificación y popularización de los ritmos en el contexto social de la época en cuestión. Para finalizar, los objetivos específicos, queremos dar cuenta de los principales exponentes y repertorios musicales que componen el catálogo de la música tropical de las décadas del 50 y 60. Creemos que teniendo esta información podremos tener mucho más claro el panorama musical de la época, poniendo el acento no solo en la parte investigativa sino que también la musical.

Una vez expuesta la parte teórica de nuestra investigación, debemos también poner énfasis en la parte metodológica de ésta. Ya hemos visto anteriormente que no existe una metodología establecida para tratar este tipo de temáticas, por lo mismo y teniendo en cuenta la información expuesta por los autores tratados, intentaremos llevar a cabo una metodología consistente que pueda ayudar a solucionar nuestros objetivos y problemáticas.

Nuestra metodología de trabajo estará guiada principalmente por la revisión de fuentes escritas y sonoras. Dentro de la primera categoría, será la prensa especializada la encargada de darnos la información acerca del contexto musical de la época. Entre las fuentes a consultar tenemos las revistas *Ecran*, *Radiomania* y *el Musiquero*. *Ecran* es una revista que se aboca al cine como principal temática, pero que también dialoga con la música y la radio, puede que en menor medida, pero no deja de ser una fuente interesante para analizar el periodo. *Ecran* es una publicación que se extendió desde 1930 hasta 1969 con más de 2000 números, siendo de carácter semanal. Como fuente nos abocaremos a su revisión desde 1950 hasta 1969, y si bien su temática es el cine, nuestro interés estará en las secciones de música donde se entrevista a los artistas de moda y también la parte de radio, donde veremos los acontecimientos radiales y algunos ranking de popularidad. Siendo 20 años de revista nuestra revisión será abocándonos solo a estos puntos acotados en lo posible tratando de consultar la totalidad de los números del periodo establecido. *Radiomania* es otra de las fuentes a poner atención. Esta revista es más específicamente musical ya que sus temáticas hacen referencia a la radio como principal interés, de aquí observaremos como aborda los radioteatros y las venidas de los principales artistas de la época. *Radiomania* va desde 1943 a 1966 y es una publicación mensual. Por estas características su revisión será un poco menos extensa que *Ecran*. Nuestro periodo de consulta irá desde 1950 hasta 1966, también extendiéndonos en algunos números de *Radiomania TV* hasta 1970. Las secciones a tomar en cuenta serán las relacionadas a la radio y su vinculación con la música principalmente.

Finalmente serán las fuentes sonoras las que nos entreguen otra visión de los hechos, esta vez desde primera persona. Estas fuentes son principalmente canciones que

podamos recuperar de las cumbias de la época, el medio de recopilación será diverso y puede ir desde los cassetes, vinilos y cualquier registro sonoro de la época, hasta ocupar los medios tecnológicos de estos días, principalmente Youtube u otras páginas donde se pueda conseguir canciones tropicales más populares en base a los rankings que consultemos, música digitalizada. Metodológicamente nos plantearemos la idea de hacer una selección guardando el registro sonoro y transcribiendo las letras de las canciones.

A continuación queremos invitar a revisar nuestra tesina, la cual intentará dar respuesta al sustento teórico que hemos expuesto a lo largo de esta introducción, además de plantear nuevas discusiones, confirmando o denegando nuestras hipótesis de trabajo. Para esto, hemos dividido la investigación en tres capítulos, cada uno encargado de dar cuenta de un tema y década en particular. El primer capítulo *reflexiones sobre la música popular moderna*, será el punto de partida para el análisis, proponiendo una primera definición de música popular. Este abordará por tanto, las distintas vertientes que alimentan el género, tomando especial atención a la influencia negra latinoamericana, además de la herencia europea medieval. Estas reflexiones sobre la música popular serán las que acompañarán todo el conjunto de esta tesina, dando paso a un mejor entendimiento del tema que estamos tratando. Para continuar, el segundo capítulo, *Del cabaret a la boîte: el nacimiento y desarrollo de la música tropical en Chile*, se adentrará en la década de los 50`s y el inicio de una movida tropical en el país. Veremos cómo se construye este movimiento, lugares de esparcimiento y los principales artistas de la época. El objetivo de este capítulo estará en describir el periodo más underground de la música tropical, además de lograr dar cuenta de la evolución de ésta en relación a los medios de comunicación, para de alguna forma dejar el camino preparado para la consolidación en los años 60`s. Para eso nuestro tercer y último

capítulo, *Orígenes de la cumbia en Chile: de la cumbiamba a la cumbia chilena*, intentará abordar el periodo de esplendor de la música tropical, encarnada en la cumbia. Este tercer apartado se centrará en la década de los 60 y hasta 1970, teniendo como objetivo principal dar cuenta de la explosión mediática y la consolidación de los ritmos tropicales de la mano de los medios de comunicación, todo enmarcado en la aparición de la cumbia chilena, la adaptación criolla del popular ritmo folclórico colombiano.

A continuación el desarrollo de lo propuesto a lo largo de toda esta revisión introductoria.

I. Reflexiones sobre la música popular moderna

A través del presente capítulo, queremos reflexionar en torno al concepto de música popular y sus principales características. A primera impresión, suele no quedar del todo claro y resuelto el significado de lo que es la música popular en sí misma, pues nos queda la interrogante si se trata de un género musical o un tipo de música determinado, lo cierto es que lo popular implica abordar el concepto desde el ámbito social y por otra parte la masividad, siendo transversal a cualquier género. Para alcanzar una respuesta clara acerca de lo popular en la música, nos abocaremos a la revisión de los principales textos teóricos sobre el tema, tratando de centrar nuestra mirada en lo dicho sobre la música popular. Por otra parte, creemos que la propia experiencia investigativa nos entregará las herramientas necesarias para generar la reflexión. Los objetivos de este capítulo por tanto, se enmarcan principalmente en dilucidar, que es la música popular y cómo su masividad se relaciona con la aparición de los medios de comunicación masivos. Estos dos elementos serán la clave para lograr la respuesta a la problemática y una reflexión teórica seria en cuanto al tema en cuestión.

Este capítulo estará dividido en dos subtemas que pretenden explicar el fenómeno de la música popular. En un primer momento nos abocaremos a caracterizar la masividad, teniendo en cuenta como se genera el discurso de lo popular y cuál es la relación que podemos establecer con la aparición de los medios de comunicación masivos en la vida musical. Nuestro énfasis estará puesto en explicar la música popular como un conjunto indisoluble entre masividad y difusión. Por otra parte, veremos cómo se articula un discurso desde y hacia los medios de comunicación, construyendo un mensaje simple y fácil de entender, tanto en el ámbito lingüístico como en el musical, para hacer así de la masividad

la principal característica de la música popular. En resumidas cuentas, el capítulo pretende hacer una reflexión positiva en cuanto al papel de los medios difusores de la música, haciendo de ellos una de las herramientas principales para masificar un ritmo, intérprete o moda determinada, por tanto, el acento estará puesto en la importancia de los medios a la hora de imponer ante los oyentes a la música popular. El segundo momento, será el análisis que realizaremos sobre las diferencias entre música popular y el folklore. El énfasis estará puesto en los paralelismos que podemos establecer entre ambos, los prejuicios que recaen sobre ellos y el discurso que se articula en contra de lo popular, tildado de poco serio y de mal gusto.

En resumen, este capítulo tendrá como pretensión principal, el dar un sustento teórico al concepto de música popular, respondiendo la interrogante más importante de este tema, ¿qué es la música popular? Una vez resuelta esta duda, abordaremos sus principales características y analizaremos la masividad, estableciendo la relación construida con los medios de comunicación. A continuación, el desarrollo de lo propuesto anteriormente, partiendo con el primer apartado acerca de la música popular y sus características, siguiendo posteriormente con el análisis de lo masivo y finalizando con la confrontación entre música popular y folklore.

Orígenes.

La música popular occidental podría encontrar sus orígenes durante de la edad media, época donde causa gran controversia y donde se impuso un nuevo concepto de hacer música, alejándose de los tradicionalismos sacros y encontrando su verdadero público en el pueblo, los marginados y los olvidados. La música popular en su concepción fue constantemente rechazada y estigmatizada por las altas clases de la época, llegando incluso

en momentos a prohibir su ejecución. Lo cierto es que logró traspasar estas barreras, para transformarse rápidamente en una música masiva y dedicada a la entretención. Socialmente la música popular también significó una identificación popular con ella, creando un sentir en cuanto clase y persona.

Desde sus orígenes en el Medioevo la música popular intentó retratar al pueblo, teniendo como guía la narración de historias de él. Podríamos decir que fue la primera corriente musical dedicada exclusivamente hacia el pueblo y por el pueblo. El mayor énfasis de su difusión estuvo puesto en el acto de la celebración, teniendo en la fiesta, la entretención y la reunión en torno a la música, la forma predilecta de difusión en la época. El personaje principal del canto popular durante la edad media fue el juglar, poeta errante que se mantenía en constante movimiento. Así en cada uno de sus viajes el poeta se asentaba por un tiempo relativamente corto en una comunidad, para contar historias y reunir a la comunidad en torno a la narración, todo esto a cambio de hospitalidad, comida y bebida. Luego de terminada la tarea el juglar emprendía el camino hacia una nueva localidad y realizar el mismo acto. En consecuencia, sobre los hombros del juglar recae la tarea de masificar el canto popular, pensado para la gente del pueblo y teniendo como su mayor ambición la entretención. De aquí que las temáticas expuestas varíen entre historias épicas, relatos amorosos y en general temáticas fáciles de entender, característica que motivara la atención y el gusto que el pueblo profesa a la canción, sintiéndola cercana y estilísticamente llamativa. “Esta música popular es, por supuesto, el resultado de una

concepción popular del tiempo de caracteres naturalista e ingenuo y gusta de construir sobre un ritmo pulsante”¹⁰.

Por otra parte, la música popular latinoamericana también tendrá su origen propio, que si bien estaba relacionado con las características que hemos expuesto anteriormente en cuanto al Medioevo, obtendrá vida propia de acuerdo a sus propias experiencias. Esta situación tendrá que ver con la esclavitud negra durante la época colonial y como estos expanden su cultura del baile, el erotismo y los tambores al territorio americano. Transformándose en una vertiente mucho más cercana para la construcción de la música popular latinoamericana.

La música negra desde sus inicios fue un sinónimo de celebración, de carnalidad y de una espiritualidad basada en la naturaleza, pues ponía todas sus fuerzas en la renovación del alma en base a los propios cambios del mundo en el cual habitaba. “Al igual que los pueblos indígenas la espiritualidad y el pensamiento africano, están también volcados en la renovación cíclica y armoniosa del cosmos con una direccionalidad simbólica hacia el oriente como sede de la vida, salud y el bienestar”¹¹. Por esta misma condición, la música popular americana volvía a contradecir al occidente cristiano, pues, negaba al dios de los cristianos, transformándose de esta forma en una cultura pagana que rendía culto a la naturaleza. Debemos pensar que estos hechos ocurrieron durante la época de la colonia en el continente americano, cuando la corona intentaba masificar en el cristianismo,

¹⁰ Henry Lang, Paúl, “Reflexiones sobre la música, música e historia”. En

<<<http://www7.uc.cl/historia/programa/documentos/Lectura.pdf>>> [Citado el 15-11-2012]. p.8

¹¹ ¹¹ Salinas, Maximiliano, “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX”. En *Revista Musical Chilena* N°193, (Enero-Junio, 2000). p.66

evangelizando a los pueblos originarios y por supuesto a los esclavos negros por medio de la fuerza.

Si bien estos conflictos entre lo sacro y lo pagano se hicieron evidentes, nunca llegaron a ser excluyentes uno de otro, pues la música y celebración negra se unió a la misa y a otras fiestas religiosas. Aunque no visto con buenos ojos por las cúspides eclesiásticas, no se podía negar la mezcla de culturas en una habitual convivencia de ambas. “Los jesuitas trataron de ahogar sus canciones pero, a pesar de sus esfuerzos, el arte de las cofradías de morenos e indios se introdujo en las ceremonias católicas”¹². En consecuencia, la tradición esclava se transformó en parte importante de la cultura popular americana, incluso trascendiendo las habituales confrontaciones entre lo sacro y lo pagano, y su vez generando poco a poco una semilla de influencia para la música popular moderna del continente americano.

En cuanto a las formas de expresión que la música negra tenía para desarrollar la celebración, tenemos que su estética hacía referencia más a lo corporal que a las formas musicales propiamente tales. Lo más importante a la hora de reunirse en torno a la fiesta era el movimiento, baile que era acompañado por los tambores solo como complemento de esta expresión corporal. “Otro elemento significativo necesario de considerar es que la música africana se realiza siempre en un contexto de convivialidad social integrada a la danza y la expresión mímica”¹³. Bajo este contexto lo popular implicaba la reunión social, pues nada podía llevarse a cabo en solitario. Casi como una ceremonia convenida por la totalidad de los integrantes, se daba paso al júbilo y la fiesta, el *sandungeo*¹⁴, expresión referida a la

¹² Salinas. Óp.Cit. p.65

¹³ Ibíd. p.66

¹⁴ Véase, Salinas. Óp.cit. p.68

felicidad que la música negra entrega. Sentimiento transmitido a través de los años a la música popular americana y desarrollada en especial por la música tropical yailable en general.

Finalmente, cabe decir que la música negra deja un legado importante para la música popular latinoamericana, transformándose en una vertiente de influencia mucho más significativa que los orígenes medievales. En primer lugar, caracterizando lo popular como una expresión de fiesta y júbilo, contradiciendo los postulados serios y sacros de la influencia cristiana, dominante en la época. Y en segundo lugar, estableciendo que la música popular se trata de un acto comunitario, donde todo ronda en torno a la congregación de actores para el desarrollo de una ceremonia social acompañada de la sonoridad.

Dadas estas características que hemos revisado de la música popular en sus orígenes occidentales más primitivos, tanto en Europa como en América, podemos establecer nuestras primeras observaciones en cuanto a los elementos fundamentales a la hora de hablar de música popular en la era moderna. En primer lugar, sugerimos que la intencionalidad que el canto popular posee no es más ambiciosa que la entretenición, desde sus temáticas, pasando por sus medios de difusión y la forma en que es celebrada, nos indican que el epíteto “popular” no es solo referido a la masividad, sino que también al goce y disfrute de los placeres de la vida del pueblo. La música popular, por otra parte, se impone como una alternativa a la música canónica y sacra de la época, admirada y destinada solo para la elite. Este tipo de sonoridades incluía una cultura de seriedad absoluta muy por sobre lo terrenal, cuya resistencia a la alegría y, más aun, a la demostración de ésta, convierte a la canción popular en algo totalmente vanguardista, al

romper con los prejuicios e imponerse por sobre lo establecido. En cuanto a la iglesia y la alta sociedad, esta característica acrecienta su discurso destinado al pueblo.

Como conclusión del apartado podemos decir que la mayor enseñanza que se mantiene en la música popular actual en relación a sus dos vertientes de influencia, es que la música sí puede ser una instancia social donde satisfacer los impulsos propios del hombre, haciéndola un arte humanista en cuanto a su visión del este como primer actor de la humanidad, superando las concepciones religiosas. Nuestra primera reflexión será entonces, que la música popular tiene como máxima ambición el centrar su mirada en el hombre, no idealizado, sino que en su estado más puro y terrenal. “La música popular es música de la carne, sus textos son mayormente amorosos, su maestra es la naturaleza y surge de inclinaciones del cuerpo y de impulsos sensuales”¹⁵.

Elementos de la música popular.

Una vez que hemos revisado los orígenes de la música popular, sus cualidades iniciales y sus propósitos en cuanto al público que llega, corresponde que desarrollemos las características que conforman lo popular hoy en día. El primer elemento a tomar en cuenta será la masividad, masividad en cuanto público y técnicas, características fundamentales que, finalmente, harán que el discurso de la música popular y la difusión permitan la masificación como punto trascendental.

La masividad como elemento funcional de lo popular se traduce en la idea de llegar y expandir los sonidos a la mayor cantidad de público posible. El musicólogo Juan Pablo González lo define de la siguiente forma: “Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y

¹⁵ Henry Lang. Óp.cit. pp.6-7

supranacionales”¹⁶. La música popular por tanto, a grandes rasgos, se ve a sí misma como una música con la misión de trascender barreras, que van más allá de fronteras geográficas y culturales, planteando un discurso alejado de los tradicionalismos locales y proyectando su difusión a un público total. Pero para lograr la masividad es necesario contar con dos elementos fundamentales, que en su conjunto darán dicho carácter al canto popular; dichas características son el discurso, como mensaje a expandir, y por otra parte, los medios de comunicación masivos, que construyen la difusión. Un mensaje en relación al medio que se encargará de transportarlo al público dará como resultado una música masiva.

La música popular es contingente, pues es un arte fruto de su propio tiempo. Si bien trasciende al paso de los años, su significado nunca será el mismo, por eso, para ser comprendida cabalmente por el oyente, éste tiene que estar en el tiempo y lugar correcto. Luego pasa a ser historia y es tarea de los investigadores dilucidar sus características. Por esta razón los elementos constitutivos de la música popular serán los encargados de crear y masificarla de acuerdo al momento, creando un discurso acorde a su época, que al mismo tiempo sea representativo de una gran cantidad de personas, construyendo así su masividad. Bajo este punto de vista, la música popular sería temporalmente fugaz, aunque podamos pensar que las temáticas no cambian demasiado y que por ejemplo las letras de amor sean las mismas en todas las épocas. La forma y estética son diferentes y esa es precisamente la gran tarea de la música, reinterpretar a través del tiempo esos sentimientos que parecen estar casi inmóviles a lo largo de la historia musical. “El canto popular se refiere a las canciones que el pueblo maneja en su presente; es decir son aquellas canciones que la

¹⁶ González, Juan Pablo, “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En, *Revista Musical Chilena* N°195, Santiago (Enero-Junio 2001). p.1

sociedad acepta y canta pero que en poco tiempo pueden olvidarse y sustituirse por otras similares o enteramente diferentes”¹⁷.

Los elementos constitutivos de la música popular moderna son principalmente tres, la musicalidad, la temática y el ídolo, las cuales pasaremos a detallar a continuación.

Musicalmente hablando, el canto popular es portador de ritmos simples y punzantes, con esto nos referimos a la complejidad de la ejecución y sonoridad por medio de la cual se presenta. La simpleza musical está destinada a desarrollar la masividad, pues al no existir mayores complejidades en la ejecución musical, serán más los auditores que se dejen seducir por las melodías continuas y agradables a la percepción. Algunos ejemplos de esta característica, lo podemos observar en estilos como la balada romántica, con sus ritmos simples, pero a la misma vez calmos y agradables, donde destaca ante todo la intencionalidad romántica de la canción. Podemos encontrar un ritmo como la cumbia que con su ejecución punzante y bien marcada invita casi inconscientemente al baile, incluso haciendo de la letra un elemento secundario. Estos ejemplos contribuyen a mostrar de mejor manera, como la apreciación musical en el género popular se trasforma en un asunto de percepción, que en ningún caso tiene que ver con conocimientos musicales, sino que se deja llevar casi exclusivamente por una sonoridad de lo agradable.

En otros términos, el tipo de letras también es parte importante en la conformación de un discurso popular, hablamos de temáticas que unidas a la simpleza musical fomentan aun más la exitosa difusión de las canciones entre el público. El componente lirico de la música popular, dice relación con letras de comprensión universal que representan a la

¹⁷ Albornoz, César, “Las perspectivas LSD. Un enfoque para estudiar la música popular desde la historia”. En, *Resonancias* N°25 (Noviembre 2009). p.65

mayoría del público, principalmente relatos amorosos que dan a conocer los sentimientos más básicos del hombre en cuanto al sexo opuesto. El relato de amor, ya decíamos, tiene su exponente destacado en la balada, pero en general es capaz de sobreponerse a cualquier estilo o ritmo musical. Incluso el rock ha incursionado en este tipo de temáticas. La idea es que la canción por si sola logre ser interpretada y hecha propia por el auditor y el medio por el cual lograr el objetivo, serán las letras fáciles de recordar y cercanas para quien la interpreta. Cabe decir, que no estamos ante un lenguaje común para lograr la masividad, pues contamos con diferentes medios liricos. Por una parte, la música popular si puede ser idealizada, nos referimos con esto a la creación de arquetipos de amor y otras actitudes. La balada nuevamente es un ejemplo claro de esto, ya que de alguna forma sublima el concepto de amor, esto no quiere decir que se traicione los postulados de la música popular, sino que más bien se convierte en un medio por el cual identificar al público, con un relato bello y bien conformado en cuanto a lenguaje. Por otra parte, también podemos ocupar la visión no refinada ni una posición idealizada del amor. En algunos casos la música popular, puede caer en la vulgaridad o la trivialidad de la narración, pero recordemos que desde sus orígenes lo popular indicaba centrarse en el hombre desde el punto de vista más naturalista posible y esto incluye caer en ese tipo de actitudes. “Su función es eminentemente de entretenimiento y en su temática, en general amorosa, está cundiendo la trivialidad y, a veces, la vulgaridad del asunto literario”¹⁸. La cumbia o el género tropical, pueden ser ejemplos claros de este tipo, en ocasiones ocupando un lenguaje fuerte y hasta ofensivo, sin ir más lejos, el cantante venezolano, Luisin Landaez fue denunciado por una agrupación de mujeres en la década de los 60, por masificar una canción llamada. *La mujer está mal hecha*. En consecuencia, la música popular utilizará diversas técnicas lingüísticas

¹⁸ Albornoz, César. Óp.cit.p.67

para llegar a públicos masivos, que se identifiquen, sientan y popularicen la canción del momento.

Ya que tenemos música y letra, es necesario sumergirse en el cantante y más aun en la construcción del ídolo, como cara visible del afán masivo presente en la música popular. La presencia de un referente visual es una de las características más importantes a la hora de construir discurso, lo cual también denota un carácter fuertemente personalista, donde se hace necesario elevar la figura del intérprete, incluso por sobre la propia canción. Para el público en general, el ídolo es una figura más allá de cualquier razonamiento, situación en la cual conviven la idealización del personaje hasta el punto de hacerlo inalcanzable, pero aunque parezca contradictorio también la visión cercana y familiar del mismo. El ídolo es, por tanto, el personaje del cual constantemente se está hablando. Por otra parte, la estética juega un rol fundamental en la ascendencia a la fama del ídolo. Generalmente tenemos hombres y mujeres de buena presencia y belleza, que junto a su voz son capaces de encantar al público y lograr el ansiado fanatismo. Ejemplos de ídolos podrían ser los llamados Prety Faces americanos de los años 50, donde Paul Anka es el más destacado; en el terreno local tenemos a Lucho Gatica como el máximo ídolo de la balada de los 50, destacando que su figura no solo representaba música, sino que también cine, convirtiéndolo en un exitoso artista integral. El ídolo, por tanto, le da vida a la música popular entregándole el personaje clave a través del cual llegar a la masividad, combinando estética, talento y fama.

En resumen, podemos decir que la música popular moderna presenta una serie de características que construyen la popularidad y la masividad como elementos fundamentales del concepto. La caracterización a la cual hemos hecho mención son

principalmente, sonoros y líricos, construyendo de esta forma el discurso juvenil y cercano de la música popular. “Hay que recordar, sin embargo, que la música popular mediatizada constituye una pluralidad de textos, donde convergen letra, música, interpretación, narrativa visual, arreglo, grabación, mezcla, edición”¹⁹.

Si bien, los elementos que hemos mencionado y desarrollado anteriormente conforman la estructura principal de la música popular, su columna vertebral en cuanto discurso y estilo, existe otro elemento fundamental que conforma el otro ámbito del concepto y que está en relación con la masividad y la difusión; nos referimos a los medios de comunicación masivos. “El estudio musicológico de los medios de comunicación de masas (MCM) se justifica y se hace necesario debido a que estos medios le otorgan el carácter masivo a la MP”²⁰. A continuación nos referiremos a su papel como mediadores entre la música y el público, teniendo la tarea de difundir y popularizar los sonidos.

Como hemos venido diciendo, el carácter popular indica que la música debe ser masiva y por tanto tiene que ser asequibles a todo el público. Esto se consigue cuando los medios comienzan a actuar, me refiero a las revistas, la radio, los discos etc. La aparición del disco, en sus diferentes formatos, aseguró la perduración de la música popular en el tiempo, vino de alguna manera a revolucionar a grandes rasgos lo que se venía haciendo, creando una industria musical conformada con la misión fundamental de difundir y asegurar a cada auditor la reproducción personal de los sonidos. “La música popular es lo contrario (al folklore). Es masiva, puede permanecer en el tiempo porque dispone de un soporte que lo permite. Es accesible. Más democrática que aristócrata si se quiere. Es

¹⁹ González. Óp. Cit. p.9

²⁰ González, Juan Pablo, “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”. En, *Revista Musical Chilena* N° 165, Santiago, (Agosto 1986). p.79

repetible, reproducible”²¹. Con la creación de la industria de la música, la música popular alcanza un mayor grado de conexión con el público, traspasando las fronteras y llegando a muchos más oídos que otros tipos de música. En relación a lo mismo, otros factores también influyeron en esta conexión, entre música y público, la radio por ejemplo aseguro difusión a gran escala, tomando en cuenta que fue el gran medio de comunicación de los años 50 y parte de los 60 hasta la llegada de la televisión. Sonar en la radio permitía al intérprete, no solo lograr masividad, sino que también fama, completando así, el discurso nacido desde la música hacia el público. Las revistas especializadas también se transformaron en formas difusoras de alta convocatoria, permitiendo la construcción del ídolo, acercándolo a sus seguidores y creando esa imagen cercana y sublime que comentamos en párrafos anteriores. Por consiguiente, la música popular se hizo para el show en vivo, pero aun más se conformó para ser escuchada a través de un mediador, como el disco, conocida a través de la prensa y difundida por la radio. Estos tres ejes fundamentan la importancia de los medios de comunicación masivos para con la música popular.

Música popular en confrontación al folclore.

En el inicio de este capítulo establecimos el paralelo existente entre la tradición y lo popular, diferenciándolas principalmente en sus intencionalidades u objetivos, siendo la música popular el reflejo de lo pasajero, mientras que en la tradición predominaba la trascendencia. Esta tendencia la establecimos pensando en que durante la edad media, época originaria de la música popular moderna occidental, una cosa era excluyente de la otra y por tanto una serie de prejuicios se tejieron en torno a la ejecución y masificación del canto popular. Pues bien, aun en esta época la separación sigue estableciéndose de la misma

²¹ Albornoz, César. Óp. Cit. p.66

forma, no siendo posible explicar la música popular y su sentido, sin ponerla en contraposición del folclore tradicional. “El término música popular es ambiguo y solo en oposición a lo folklórico alcanza cierto sentido”²². Nuestro objetivo, por tanto, será explicar la música popular en relación con el folclore, teniendo presente las diferencias y prejuicios en torno a estas formas musicales.

La contraposición que se establece entre popular y folclore, suele ser muy rígida, pues ambas músicas representan los opuestos. Aun cuando el folclore explora muchas veces en el género popular, la crítica suele ser dura e implacable con las distinciones, pues cada cual debe estar en su nicho musical sin moverse de lo que representa. El hecho de incursionar en el otro implica inmediatamente, perder la calidad tradicional y volverse parte de un género completamente distinto, pasando a convertirse en moda, teniendo en cuenta la acepción peyorativa del término. Por eso, cuando pensamos en el folclore, nos acercamos casi inconscientemente a una imagen de la tradición, donde es ocupado para dar cuenta de una historia arraigada en lo local, de lo típico y característico de una tierra, “La música folklórica pertenece a comunidades y grupos que se encuentran, con características más o menos diferenciadas, a lo largo del país, constituye, en términos funcionales, “Un patrimonio común, propio, cohesionante y representativo de quienes la practican”²³. Por el contrario, la música popular es concebida como un producto, su mayor pretensión es la difusión transformándose en una cultura pasajera, sin arraigo en el tiempo ni en la sociedad. Queremos ejemplificar esta idea con unas palabras del crítico de música Camilo Fernández en la revista *Ecran*, en donde reflexiona en torno a ambas formas musicales, estableciendo sus diferencias: “Recordamos que la música popular es una industria y el material

²² Albornoz, César. Óp. Cit.p.66

²³ Claro Valdéz, Samuel, *Oyendo a Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1997. p.8

folklórico nunca ha sido comercial, ni ha gozado de una popularidad mundial; su fuerza es porque representa un modelo de ser auténtico. Real; una cultura; un pueblo y una tradición”²⁴

El prejuicio que recae sobre la música popular es otra de las características que forja las diferencias entre ambas músicas. Estas concepciones negativas en cuanto a lo popular, vienen tanto de la crítica especializada como también de la academia, la cual ha invisibilizado su estudio a través del tiempo, atendiendo a criterios de seriedad. Para los críticos e investigadores el folclore tiene la dignidad suficiente como para ser reconocido y estudiado, como parte de la historia de un país, en desmedro de lo popular que está más enraizado en las trivialidades pasajeras. En las siguientes palabras, extraídas de la revista radiomanía, podemos notar como los prejuicios se hacen presentes, elevando al folclore por sobre la música popular, dejando ver una actitud de cierto rencor por la actualidad y nostalgia por aquello que se ha dejado atrás: “¡Ay, Violeta!, ¡Ay, Margot!, ¡Ay, amigos y cultores de nuestra auténtica, de nuestra verdadera música; entra a tallar el “becerro de oro” y su balido se hará, digamos, potente, nacional y folklórico”²⁵. En consecuencia, la moda se hace in-estudiable para la academia e indigna para el oyente al no apelar a la tradición e historia de una tierra en particular.

Como palabras finales diremos que, por el contrario, este estudio, tiene la convicción de que la moda sí es parte de la historia, pues representa el sentir de un tiempo determinado. Hacer música popular es un acto social que intenta representar a la masa, que en si es un fenómeno histórico. Por estas razones creemos en la importancia de la música

²⁴ Ecran N°1371, 30 -04- 1957. p.30

²⁵ Radiomanía TV N°268, Agosto de 1965. p.23

popular, como parte fundamental de la historia musical y pretendemos sobrepasar y superar el prejuicio inicial entre tradición y moda.

Reflexiones finales.

Hemos reflexionado en torno al concepto de música popular, no solo desde la perspectiva musical, sino que también histórica y social. En sus orígenes hemos encontrado la vocación humanista, su adoración hacia el hombre natural sin tapujos de ninguna índole y sin miedo a mostrarse tal cual es, pues la música popular vive, en cuanto el hombre acepte su condición mortal y deje atrás las aprensiones impuestas por la alta sociedad y la iglesia. Discursivamente hemos aclarado que lo popular abarca mucho más que la masividad, siendo este el fin último de este tipo de música. La música popular es mensaje simple y sin tapujos, a veces idealizado otra veces vulgar, haciendo la diferencia en este caso con la música de raíz folclórica, representativa de todo lo contrario, la tradición, transcendencia y arraigo local. Temporalmente la música popular es contingente, fruto de su tiempo pero a la vez fugaz, puede perderse en cuanto las temáticas dejen de ser relevantes para el oyente. Finalmente, nada sería posible sin los medios de comunicación masivos, las radios y revistas, pues en sus manos está la masificación y la construcción estética, más allá de la música, sin olvidar que el disco es ante todo el alma de la música popular, perpetuándola, democratizándola y conformando la relación fundamental entre el emisor y el receptor musical.

En resumidas cuentas, el concepto de música popular con el que trabajaremos a lo largo de todo este estudio es el de una música masiva, contingente, que guarda un mensaje simple, pero que ante todo establece una relación social profunda con el oyente, la juventud, la cual percibe en la estética popular la familiaridad necesaria para generar la

popularidad y construir el ídolo, todo esto mediado por la industria musical que genera la relación música-público, pero que ante todo asegura la difusión y el soporte técnico.

II. Del cabaret a la boîte: el nacimiento y desarrollo de la música tropical en Chile.

Por medio de este segundo capítulo, queremos adentrarnos de lleno en los orígenes de la música tropical en Chile, desde su periodo menos masivo hasta los primeros pasos de la mediatización del género. Para llevar a cabo esta tarea, el capítulo estará dividido en dos grandes temáticas, que juntas nos darán un panorama acabado del desarrollo en el tiempo de la música tropical. El primer apartado, estará enfocado en las primeras décadas del siglo XX, tomando especial atención al periodo de los años 30 y 40, para luego dar paso al segundo gran tema, que serán los años 50's y la modernización de la música tropical, insertándose dentro de las lógicas de mercado e industria.

Los orígenes de la música tropical en Chile, se comenzaran a dar desde los primeros años del siglo XX, cuando por diferentes cambios sociales, se intenta traspasar los modelos europeos a la idiosincrasia chilena. Del fracaso de este modelo podremos observar un desarrollo alternativo de la bohemia santiaguina, que desencadenará la conformación de una identificación importante de la baja sociedad de la época con los ritmos bailables. En esta parte del capítulo, prestaremos atención tanto al contexto social, como a la movida cultural de la época, observando cómo se contraponen la visión oficial de ésta, relacionada con el folclore, la música clásica, las vanguardias poéticas etc., con la subcultura conformada por las clases bajas, donde con sus propias concepciones forjarán una bohemia de los barrios bajos. De la mano con lo anterior, nos adentraremos en las sonoridades de la época como el swing y el jazz, teniendo en cuenta que son la base de la posterior movida tropical de los 50's y que es en este periodo, cuando se formarán los músicos en el oficio y el sacrificio de la presentación en vivo. Estos puntos antes explicitados, nos ayudarán a establecer las bases de la música tropical en Chile, orígenes que estarán directamente

relacionados al contexto de la época y las ansias de las clases bajas por diferenciarse de la elite opresora.

La década del 50 traerá consigo un cambio rotundo de las formas de hacer música en Chile. La aparición de los medios de comunicación y el empoderamiento de la radio como la reina de las comunicaciones, vinieron a replantear si la música era un arte o un producto. Bajo estas condiciones, asistiremos a la construcción de ídolos y la masificación de ritmos como el bolero y la balada entre otros, géneros musicales capaces de traer buenos réditos económicos a una incipiente industria discográfica. Por consiguiente, la música tropical, si bien participo de dicho negocio discográfico en menor medida, quedo relegada al circuito nocturno de presentaciones en vivo, hasta la segunda mitad de la década, cuando comienza a adquirir notoriedad y a experimentar desde dentro de la industria la masificación de su música. Para este apartado, prestaremos atención a las formas de difusión y de comunicación de la época, describiendo la industria del disco y de la entretenición, como las principales formas de popularizar a los artistas de la época. Finalmente, en el plano de las sonoridades, desarrollaremos en extenso el progreso de la música tropical en Chile, de la mano de la mediatización. Primero, poniendo énfasis en las influencias que genero Pérez Prado en su vista, donde se enfrentaron las distintas visiones de la época, dejando ver la concepción conservadora y de mercado que se tenía de la música en el país, y que los críticos acuñaban como la verdad absoluta del tema. Teniendo en cuenta este primer momento, correspondiente a los primeros años de la década del 50, emprendaremos la revisión y análisis del segundo momento del género en la parte final de la misma década, donde acudiremos a una masiva profesionalización y popularización de orquestas chilenas, que bajo las influencia de Pérez Prado y el jazz las primeras décadas,

llevarán a otro nivel la música tropical, desprejuiciándola e insertándola en todos los sectores de la sociedad.

Finalmente, la reflexión de este capítulo sería, la música popular es fruto de su tiempo, todo suceso y problemática social afecta en la conformación de un discurso de lo popular, interpretando a la sociedad y su sentir. Así es como nace precisamente la música tropical Chile, como respuesta a los diferentes procesos de cambio en la sociedad de principios del siglo XX y hasta mediados de este.

Primeras décadas del siglo XX

Durante las primeras décadas del siglo XX y hasta mediados del mismo, Chile vivió rotundos cambios sociales, que vinieron a reconfigurar la pirámide social y a segregar aun más a los sectores populares. Entre los más significativos procesos sociales se encontraba la ascensión de la clase media en el ámbito político y económico. Esta reconfiguración social trajo consigo una nueva actitud de los sectores medios, empoderándolos y alentándolos a seguir en una escalada de oportunidades. “Desde la década de 1920, la elite tradicional decimonónica con base en Santiago, fue testigo del ascenso de nuevos sectores sociales a sitiales del poder con especial énfasis en el ámbito político”²⁶. No solo en la parte administrativa creció la clase media de mediados de siglo, sino que también sufrió importantes modificaciones en el ámbito demográfico. Según datos de la historiadora Sofía Correa en su *Historia del siglo XX chileno*, durante la primera mitad del siglo, la clase media llegó a constituir un quinto del total de la población. La importancia de este dato no radica en la cantidad de habitantes como personas naturales, sino que también como fuerza económica y profesional del país. “Federico Gil ha estimado que hacia 1949 la clase media

²⁶ Correa, Sofía, Et.ál. *Historia del siglo XX chileno*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2001. p.158

constituía un quinto de la población chilena, porcentaje correspondiente a 1.100.000 personas, cifra tanto más gravitante en tanto comprendía al 90% de los profesionales”²⁷. Bajo este contexto, la clase media experimentará cambios profundos en su modo de vivir, tratando de situarse más arriba del pueblo común, en cuanto a gustos y modo de vivir, teniendo en Europa y Estados Unidos sus principales referentes de comportamiento.

Los cambios sociales no solo afectaron a la clase media (positivamente), sino que se ensañaron con las clases más bajas de la sociedad. Las crisis económicas y los problemas de la industria salitrera, terminaron por fomentar la migración campo ciudad en busca de nuevas y mejores oportunidades para vivir. En consecuencia, los índices de población urbana crecieron de forma casi descontrolada, trayendo consigo una serie de problemas sociales que afectaron a los más pobres. “Son centenares, consignó la revista *Ercilla* en 1947, que recorren Santiago durante el día, en busca de los centavos para pagar una cama, o trabajando a salarios de hambre”²⁸. A raíz de los altos índices de desocupación, pobreza y vagancia, consecuencia de la contingencia nacional de las primeras décadas del siglo XX en Chile, la marginalidad se hizo abundante y pan de cada día, en una sociedad que cada vez distanciaba más los lazos entre sus clases. Los pobres pasaron a ser un problema para el estado, pues sus condiciones de vida constituyeron parte importante de la actitud adoptada por un sector significativo de la clase popular. La violencia y alcoholismo fomentaban la creación de una imagen rebelde y negativa del marginado, *el choro bohemio*, que vivía el día a día sin saber lo que pasaría al siguiente y que por tanto disfrutaba la vida a concho y sin tapujos de ninguna índole. La imagen de la mujer sola, que a menudo debía entregarse a la prostitución para sobrellevar la marginalidad de la cual era parte, y así un sinfín de

²⁷ Correa, Et.ál. Óp. Cit. p.160

²⁸ Ibíd. p.161

personajes que construirán la idiosincrasia de la clase baja chilena, especialmente en las décadas del 30 y 40 en Santiago.

Culturalmente, también se vivió un proceso de reconfiguración, donde los cánones de comportamiento, belleza y arte cambiaron, orientando su mirada hacia fuera de nuestras fronteras.

La migración europea llevada a cabo durante la primera parte del siglo, trajo consigo una valoración excesiva de lo producido en dichas tierras, por otra parte, este proceso hizo que muchos comenzaran a tener recelo por quienes no procedían de aquel lugar, en especial contra peruanos y bolivianos. La sociedad comenzó a tener ideas civilizatorias que miraban a Europa como el ejemplo a seguir, en contraste a la barbarie criolla. En concordancia a este discurso normativo, la sociedad comenzó a hacerse cada vez más conservadora, teniendo como eje principal la figura de la familia tradicional.

“Los reformadores de la época, persuadidos de que el alcoholismo, la inestabilidad familiar y los nacimientos al margen del matrimonio, así como los altos índices de mortalidad y morbilidad infantil, atentaban contra el capital humano de la nación, impulsaron políticas y campañas públicas tendientes a reforzar las estructuras familiares y delimitar claramente los papeles de sus integrantes, especialmente entre los sectores populares”²⁹.

El estado, casi como un ente policial intentó organizar la sociedad en base a formas ajenas a la realidad chilena, donde en la clase baja, la familia tradicional casi no era una realidad patente. La miseria, la violencia y otros condicionantes, habían terminado por castrar dicha institución, teniendo miles de “huachos”, mujeres solas, hombres rendidos a los vicios, etc. Por consiguiente, las condiciones de vida no permitían que social y

²⁹ Correa, Et.ál. Óp. Cit. p.169

culturalmente el grueso de los habitantes pudiera gozar de una estructura familiar estable y tradicional, y que acto seguido fueran relegados y marginados por la sociedad a los bajos fondos de la vida urbana santiaguina.

En cuanto a las artes, la primera parte del siglo impulsó la poesía chilena como la actividad de vanguardia, destacando los primeros escritos de Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo de Rokha. La música por su parte intentó resaltar el folclore y la música clásica, enmarcado en la creación de la Sociedad Bach en 1917 y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en 1941, “El instituto de Extensión Musical, dependiente desde 1942 de la facultad de artes de la Universidad de Chile, ya en 1941 había dado vida a una serie de cuerpos artísticos: la orquesta sinfónica de Chile, el cuarteto de cuerdas de Chile y la escuela de danza, origen de esta última del cuerpo de ballet que comenzaría sus presentaciones en 1943”³⁰. Como vemos, la inclinación europea de la artes durante la época en cuestión, llevó a la construcción de una cultura oficial, refinada y muy crítica de las formas de expresión popular, lo cual no mermó la opción de la clase baja de encontrar su propia cultura, que refrendara su sentir de clase y que fuera representativa de de la misma.

En resumen, podemos decir que durante las primeras décadas del siglo XX la sociedad sufrirá transformaciones orientadas a separar aguas entre clases sociales. La elite siguió siendo a la clase dirigente, que se mantenía en la cúspide de la pirámide social, con costumbres muy arraigadas en lo tradicional costumbrista, además del roce europeo que obtenían por medio de sus viajes y contactos. Los procesos también llevan a la consolidación de la clase media como estamento importante de la nueva sociedad, cuyos

³⁰ *Ibíd.* p.180

avances en política y negocios la llevan a constituirse como parte importante de la pirámide social. Sin duda, la clase media no tuvo el roce que la elite tenía con Europa, sin embargo en una actitud un tanto arribista intentó emular a las clases altas, poniendo el ojo en modelos civilizatorios y culturales foráneos. Finalmente, la clase baja forjó su propio modo de ser, de acuerdo a sus propias vivencias en la miseria y marginalidad, poniendo de esta forma en el tapete la figura del bohemio y el choro venido del hampa. De estas descripciones podemos cerrar diciendo que la sociedad chilena se polarizó y que cada uno adoptó para sí costumbres que lo identificarán con la clase a la cual pertenecía. Esto lo veremos a continuación, poniendo énfasis en la cultura popular encarnada en la figura del cabaret y la música de la época.

El espacio público como lugar de esparcimiento.

La música popular es un arte ante todo social, necesita de un público que la escuche y se identifique con ella. Pero para que esta característica se cumpla, es necesaria también la utilización del espacio de reunión y esparcimiento social, aquel lugar donde concurren los actores de la vida nocturna para dar rienda suelta al baile, el goce y el disfrute de la música. “Una suma de elementos arquitectónicos y escenográficos, parecen contribuir a complementar el sentido de la música, pero por sobre todo los modos de comportamiento, la forma de intimidad y la experiencia de los sujetos que a ella acuden, las que más contribuyen a otorgarle sentido a lo que se escucha y se baila”³¹. En consecuencia, el espacio público no solo es el local físico de difusión y atracción, sino que aporta personalidad y discurso a la sonoridad, determina el tipo de baile que se lleva a cabo y por último deja al descubierto el sentido de clase y la forma en que el espectador se identifica

³¹ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile: 1890-1950*, Ediciones UC, Santiago, 2004. p.271

con el espectáculo al cual acude. Esto lo podremos observar más adelante, con la figura del cabaret y como interpreta a una clase social procedente de los bajos fondos. Por esto, diremos que la música hace uso del espacio público para desarrollarse, teniendo como principales lugares físicos el cabaret. Durante los años 30 y 40, este espacio permitirá configurar el primer momento de la música popularailable en Chile, dando cuenta de una incipiente escena independiente de orquestas de jazz y swing, que adaptándose a la contingencia darán la entretención que necesitan a las clases bajas del país.

El cabaret.

Las primeras décadas del siglo XX traen consigo la aparición de una incipiente vida bohemia, inspirada en la que se llevaba a cabo en las grandes urbes europeas. En Chile esta vida nocturna se desarrolló de forma distinta, arraigándose en los bajos fondos de la ciudad y desarrollándose un tanto al margen de las artes tradicionales que confluían en los clubes de inspiración europea. Lo cierto es que a esta vida bohemia, debemos la aparición de expresiones culturales arraigadas en el sentido de clase, que escudadas bajo el alero del circuito independiente, dieron inicio a la movida de la músicaailable en el país, sentando así los precedentes de las posteriores orquestas y solistas que triunfarán convertidas a la música popular. Nuestro objetivo, por tanto, será en este apartado desarrollar la etapa menos masiva de la música tropical en Chile, partiendo por la figura del cabaret y la cultura del underground.

El cabaret es un puntal fundamental de la vida bohemia de las grandes ciudades del país. Desde principios de siglo se establecerán como locales nocturnos, especialmente en Santiago, Valparaíso y en general los puertos y ciudades populosas. Este espacio estuvo casi exclusivamente dedicado a las clases más bajas de la sociedad, donde habitualmente

confluían obreros, ladrones, prostitutas y los más diversos personajes de la noche. El cabaret funcionaba como un espacio donde los diferentes actores sociales de las clases bajas se tomaban un respiro de sus ocupaciones habituales, para acudir al cabaret, escuchar música, bailar e interactuar entre ellos. Este espacio estuvo concebido en su origen, como una emulación de los grandes clubes europeos, especialmente los de París, donde siempre existía un constante tráfico artístico, en el cual confluían la música, el baile y la poesía entre otras formas de arte. La idea finalmente no prosperó y los espectáculos ofrecidos en los cabarets de Chile fueron de baja calidad, teniendo en cuenta que las posibilidades económicas y culturales no permitieron el desarrollo esperado por parte de los empresarios de la noche.

De esta forma, hacia los años 20's el cabaret cambia totalmente su discurso inicial orientado a las artes y da paso a una lógica mucho más de la fiesta como forma de disfrutar la noche en plenitud. El musicólogo Juan Pablo González nos da la siguiente explicación del proceso de devenir del cabaret nacional.

“La intención de algunos empresarios Chilenos de emular los cabarets de París, Nueva York o Buenos Aires, con sus grandes espectáculos musicales, no logró del todo su objetivo, señala un cronista de sucesos en 1919. No solo bajó la calidad del espectáculo por la tendencia a invertir poco y contratar “tonadilleras y bailarinas viejas, feas, sin voz o faltas de la más mínima habilidad coreográfica”, sino que el ambiente de permisividad y exceso de los cabarets, los transformó, en Chile en sitios destinados fundamentalmente al consumo de alcohol y más tarde, a la exhibición de mujeres semi desnudas”³².

Chile desde una perspectiva de sociedad no estaba preparado para propagar el arte por medio de la bohemia, la noche de las grandes ciudades buscaban otros intereses que

³² González y Rolle. Óp.cit. p.319

estuvieran al alcance de sus necesidades y gustos. Como lo observamos en el diagnóstico de Juan Pablo González en la cita anterior, económicamente y culturalmente las posibilidades eran otras, la clase baja no estaba dispuesta a aburguesar sus modos de diversión y expresión y por tanto buscó en el cabaret Chileno la forma de interpretarse a sí mismos como clase social. Escudados en los bajos fondos de la ciudad, pregonaban su propia ética como sociedad y se regían en base a ella para actuar y relacionarse entre ellos. “En el mercado del bajo fondo podía haber desprecio, pero no dominación, ni menos impunidad. Podía haber traición, pero no prejuicios. Tal vez no regía la justicia, pero si la venganza. O sea la justicia horizontal: el desquite”³³. La ley de los iguales pretendía incluir a todos los desplazados bajo la misma lógica, abriendo las puertas a una interpretación común de clase, frente a las injusticias sociales. De esta forma, todo era mucho más precario y las perspectivas educacionales de quienes acudían al cabaret, no eran precisamente muy inclinadas a las preocupaciones artísticas, como la poesía u otras. El obrero, el maleante y la clase baja en general, solo quería un desahogo de la opresión que sufría a diario y aquel respiro estaba en la fiesta, el alcohol y las mujeres. No le sonaba interesante culminar el día arduo interiorizándose en la poesía o la música clásica, más bien su interés era olvidar ese mundo burgués al cual había servido el día completo. La fiesta en general fue lo que los unió para enfrentar la vida cruel que la misma sociedad les había obligado a vivir y la actitud que los hacía a todos iguales al compás de la música y los excesos.

El cabaret era el espacio físico que podía ofrecerles dichas distracciones y que a la vez no imponía ninguna limitación a sus impulsos. La siguiente descripción del espacio es

³³ Salazar, Gabriel y Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile V: Niñez y juventud*, LOM, Santiago, 2002. p.100

útil para hacernos una imagen del entorno del cabaret santiaguino: “El local era realmente muy simpático con su pequeña pista de baile, con una orquesta un poco amargada situada en un altillo, bambúes por doquier y una bulliciosa concurrencia, que cantaba entre la algazara general”³⁴. El cabaret era por excelencia el lugar del baile, de la música en vivo y el escenario perfecto para las expresiones artísticas populares. La obra de Armando Méndez Carrasco, *Chicago chico*, nos puede llegar a ser muy útil para dar cuenta del ambiente que se vivía en el cabaret. La novela principalmente nos va mostrando como un chico se comienza a inmiscuir en la vida nocturna de Santiago, relacionándose no solo con los comensales del cabaret, sino que dando cuenta del sombrío ambiente de éste, donde convivían ladrones, personajes típicos y prostitutas al son del jazz hecho a la chilena. Lo más interesante de la obra, es que logra darnos una imagen clara de la vida nocturna santiaguina en relación a lugares físicos, de donde podemos interpretar que los cabarets que frecuentaba la clase baja, estaban situados entre las calles San Diego, Avenida Matta y la Alameda, es decir no muy escondida del resto de la ciudadanía y enclavadas en pleno centro de la ciudad, “Vivía también el mundo nocheniego; el dinero lo botaba entre "La Buenos Aires" y el "Follies Bergere"; entre el "Salón Olimpia" y algunos cabarets de calle Bandera y San Diego”³⁵. En consecuencia, podríamos inferir que al llegar la noche la cultura bohemia se apropiaba del espacio y lo transformaban en un lugar acorde a sus intenciones, donde no solo se pudiera bailar, sino que también conseguir mujeres, beber alcohol y vivir la vida bajo sus propias posibilidades, ante el contexto social que los presionaba cada vez más a mantenerse al margen de la sociedad con pocas posibilidades de ascender y disfrutar de la prosperidad.

³⁴ Salazar y Pinto. Óp. cit. p.326

³⁵ Méndez Carrasco, Armando, *Chicago chico*, Santiago, 1967. p.22

En el plano de las sonoridades, el cabaret comenzó poco a poco a imponer a la orquesta de jazz o de swing como centro de atención de la fiesta. Ante esto, cabe decir que al igual que el cabaret se reinterpreta en su versión criolla, el jazz también lo hace, mutando en lo que se conocerá como el hot jazz, una especie de base rítmica muy improvisada al estilo americano, pero con tintes latinos, principalmente en los instrumentos que se ocupaban. Lo más importante era que estas canciones pudieran bailarse y disfrutarse al estilo de los bajos fondos santiaguinos, “Los músicos de jazz son improvisadores. No pueden compararse con los ejecutantes de partituras clásicas o selectas. Estos deben someterse. El músico de jazz, como el pintor y el poeta, nace; no se forma. Es un creador”³⁶. El jazz por tanto, se transforma en música popular, al acercarse bajo un mensaje cercano de fiesta al personaje de la época.

Los orígenes de estas bandas se registran en el periodo posterior a la primera guerra mundial, más específicamente en la primera parte de los años veinte. Los militares americanos al volver de la guerra, comenzaron a practicar los ritmos marciales en una conformación más de orquesta. A los habituales instrumentos como la caja y las trompetas de las bandas de guerra, sumaron guitarras, contrabajos y otros elementos que pudieran aportar otra sonoridad a lo que ya se venía haciendo, dando origen a las Big Band. En Chile se implementó esta misma lógica, tratando de emular a aquellos conjuntos, pero con el correr de los años fue tomando tintes cada vez más característicos de las sonoridades latinoamericanas, por tanto, la música que se escuchaba a en los cabarets incluía bronces, pianos, percusiones latinas y todos los elementos necesarios como para generar una sección rítmica capaz de hacer bailar a los oyentes. La precariedad de los lugares de esparcimiento, también era una característica que se podía notar en la banda, pues muchas veces los

³⁶ Méndez, Carrasco. Óp.cit. p.40

instrumentos no acompañaban la interpretación o los mismos músicos no poseían la capacidad técnica necesaria para llevar a cabo los ritmos. Lo cierto es que el punto central siempre fue el baile, claramente interpretado según las circunstancias del local, erotizado en ocasiones o más simples en otras, lo importante era liberar todas las tensiones y amarguras a través de los movimientos y la fiesta llevada a cabo, “La elaboración musical, exenta totalmente de swing, no era razón para que los bailarines no se moviesen con frenético ritmo. Diríase que esa juventud había nacido para el baile, incluyendo el amor estrambótico”³⁷.

Como balance final de la época del cabaret, diremos que fue uno de los primeros intentos en tratar de masificar la música popular entre el bajo pueblo, además de ser también de las experiencias fundadoras de una movidaailable en Chile, donde se forjó el oficio y el temple de los músicos, habituados a la presentación en vivo. En las siguientes páginas veremos cómo se diversifica el estilo en cuanto clase social una vez entrada la década de los 50's, y a la vez como las influencias latinas se van apropiando poco a poco de la música, para dar origen a la música tropical que combina tanto el folclore tradicional con la música popular urbana.

La década del cincuenta.

Los años 50 traen consigo un periodo de confusión e indecisiones a consecuencia de la post guerra, pero a la vez, es una época de apertura al mundo y a las comunicaciones producto de la guerra fría y la opción chilena de insertarse bajo la lógica de mercado, ofrecida por los Estados Unidos. A diferencia de lo que ocurrió en la primera mitad del siglo, la cultura

³⁷ Méndez Carrasco. Óp. Cit. p.15

popular logró masificarse y mutó en base a una sociedad de masas ansiosa por consumir música y espectáculos.

Durante la década de los 50, la lucha que marcó el acontecer mundial fue la disputa por la influencia ideológica. Lo cierto es que las dos superpotencias mundiales como lo eran los Estados Unidos y la Unión Soviética, se pelearon palmo a palmo la hegemonía mundial y las zonas de influencia. Chile al ser un país totalmente alejado en el plano geográfico de la URSS optó por elegir la opción capitalista y el anticomunismo como eje de administración, situación que se puede observar en la ilegalidad del Partido comunista bajo el mandato de Gabriel Gonzalez Videla y la expulsión de los militantes del PC del gobierno que encabezó este último.

En Chile las clases bajas veían como las pocas posibilidades de ascender se contraponían a la otra parte del mundo que disfrutaba de prosperidad, incluso en la situación de una post guerra que había destruido casi por completo a los países de esa zona del planeta. La frustración social radicaba en la falta de posibilidades para esta parte del mundo, en contraste a lo que ocurría en Europa donde los sueldos y la calidad de vida aumentaban abismantemente a consecuencia del plan Marshall. “Otra de las grandes diferencias entre el desenvolvimiento económico de América latina y el de la Europa de postguerra, es que en nuestro continente se mantuvieron, si es que no se intensificaron, las diferencias en la distribución del ingreso”³⁸. Estas desigualdades fomentaron el descontento generalizado por el sistema político y la búsqueda de una alternativa que pudiera dar más opciones a las masas, deseosas de cambios para ellos y sus hijos en pos de una mejor calidad de vida.

³⁸ Correa. Et.ál. Óp. Cit. p.186

La opción chilena por el cambio de administración se vio reflejada en la elección de Carlos Ibáñez del Campo como presidente democrático, incluso después de haber encabezado una dictadura en su primer periodo. En palabras de Julio Pinto y Gabriel Salazar, la experiencia chilena fue un *experimento corporativista y populista*³⁹, pues simbolizaba el empoderamiento de las masas y la eliminación de la política partidista como intermediarios entre el ejecutivo y el pueblo.

“Hay cierto consenso en caracterizarlo (populismo), en su expresión latinoamericana por lo menos, como fenómeno de movilización de masas urbanas insatisfechas, congregadas por un líder carismático que las entusiasmaba con un discurso emotivo y moralista, con contenido nacionalista, estatista y anti elitista, intercalado con reivindicaciones de justicia social”⁴⁰.

Si bien el populismo Ibañista muchas veces solo se quedó en el discurso, aportó con una nueva conciencia a la sociedad chilena, la conciencia de masas, de unión en torno a la opresión y el convencimiento que algo se podría lograr, en cuanto éstas estuvieran reunidas.

Socialmente este discurso de masas se acrecentó durante la guerra fría, con la apertura comunicacional a la cual Chile se vio expuesto, todo gracias a los adelantos tecnológicos y la incipiente industria del entretenimiento que se forjará a partir de los medios de comunicación masivos. La radio se transformará en el medio de comunicación más importante e influyente de la década, teniendo la responsabilidad de difundir, grabar y en algunos casos alimentar la bohemia santiaguina en base a la música. Por su parte, la industria discográfica dará sus primeros pasos en la escena nacional, si bien su desarrollo durante los 50's fue precario técnicamente, contribuyó a obtener los primeros registros de música hecha y grabada en el país. Finalmente, la prensa escrita comenzará a adquirir

³⁹ Véase, Salazar y Pinto, *Historia contemporánea de Chile V*

⁴⁰ Correa. Et.ál. Óp. Cit. p.188

relevancia, en cuanto se hace parte de la comunicación de masas, que mas allá de la música se centrara en la construcción del ídolo y la masificación de la música popular más allá de cualquier frontera social. Lo cierto es que todos estos elementos ayudaron a la construcción de una cultura popular, masiva, moderna y enraizada en el papel de los medios de comunicación que pasaremos a detallar en los siguientes apartados.

Medios de comunicación y difusión

El disco en si mismo posiblemente sea una de los adelantos más importantes en la historia no solo de la música popular, sino que de la actividad sonora en general, pues permitió la perpetuación en el tiempo de una determinada canción o artista. Como objeto tendrá su origen en la década del 20 con la grabación eléctrica y se modernizará en la década del 40 con la aparición del vinilo en los formatos Long Play (LP) y Extended Play (EP), planificados para insertarse en el mercado y lanzar a la fama a determinados artistas. Desde el punto discursivo la industria discográfica apuntó a este objetivo a la vez que se arribaba a los adelantos tecnológicos para desarrollarse y otorgar calidad a la música que difundía, todo bajo una lógica de mercado que pretendía transformar los registros sonoros en un producto antes que una expresión artística.

De acuerdo a lo anterior, en el contexto chileno los años 50's se vivió un proceso de prueba para la industria y de ensayos a nivel técnico, que tendrán como resultados una débil y poco desarrollada industria de discos. “Durante los años 50, en los estudios chilenos se hacía toda la grabación al mismo tiempo: voz y acompañamiento instrumental. Tratándose de grabaciones monofónicas, en esas condiciones se perdían muchas veces, detalles

importantes.”⁴¹. El costo de una grabación y la calidad de estas, hacían muy difícil insertar un disco de buena factura en el mercado, pensando que los tocadiscos también eran escasos y solo algunos privilegiados los poseían. Si se quería generar un producto exitoso y masivo, claramente el disco no era una buena apuesta, mientras no se modernizara la industria local. Tomando en cuenta esta situación, durante la década de los 50’s, a los sellos y distribuidores no les quedará más opción que levantar algunas figuras probadas en desmedro de otras y solo algunos estilos, que puedan resultar atractivos para el mercado y así justificar la inversión hecha. Lucho Gatica fue uno de los pocos artistas chilenos en grabar un LP y un Single durante este periodo.

“En septiembre de 1953, Odeón lanza los primeros discos *Extended Play*-EP-que incluían dos canciones por lado. Los dos primeros discos lanzados fueron de Lucho Gatica, que ya gozaba de gran fama en Chile. El primero de ellos incluía el éxito del momento “Contigo en la distancia”, de Cesar Portillo de la luz”⁴².

Como vemos, a la industria solo le quedó competir en el mercado con canciones y artistas probados, que no representaran una apuesta y posterior fracaso de una actividad aun en pañales y dando sus primeros pasos.

Ante la situación vivida por la industria del disco, la radio asumió como el más importante medio de comunicación de la década. Sus características de accesibilidad y masividad ayudaron a que se impusiera como *la forma* de escuchar y difundir artistas, siempre apelando a la presentación en vivo como medio de llevar a cabo la tarea.

⁴¹ González, Juan Pablo; Olhsen, Oscar y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular chilena: 1950-1970*, Ediciones UC, Santiago, 2009. p.98

⁴² *Ibíd.* p.97

Según las estimaciones hechas por González, Olhsen y Rolle en la *Historia social de música popular en Chile*, “La década de 1950 se había iniciado en Chile con 750.000 receptores y 83 estaciones de radio, según informa *Ecran*, lo que para la población estimada de seis millones de habitantes permitía que la mayoría de los hogares chilenos contara con un receptor”⁴³. Con estas cifras, no cabe duda que la radio fue el medio más fructífero a la hora de transmitir un mensaje o promocionar un artista, pues la posibilidad de que fuera bien recibido y realmente escuchado era altísima y capaz de trascender por sobre cualquier estrato social y económico. Por otra parte, la radio poseía un plus extra que la haría tener aun más trascendencia como medio de comunicación y esta era la capacidad de generar shows en vivo y transmitirlos para la audiencia. Como anteriormente decíamos, la industria del disco no podía desarrollarse al máximo aun, para extender un dominio masivo sobre el mundo musical; ante esta situación la radio asume tal responsabilidad y se encargará de la tarea de difundir y preparar técnicamente una presentación.

De esta forma, en el transcurso de la década fueron los auditorios de las propias radios la forma predilecta de crear una cultura de espectáculo, donde orquestas permanentes animaban los shows además de servir como soportes para las actuaciones de artistas extranjeros. En julio del año 1952 se inaugura el auditorio de radio Yungay, uno de los más modernos para su época, que lo asemejaban a un teatro, confortable y perfectamente apto para la actividad artística. La revista *Ecran* lo anunciaba de la siguiente manera: “CB 101 anuncia para el primero de Julio la inauguración de su nuevo auditorio junto a los estudios de la radio, ubicado en el subterráneo del teatro central”⁴⁴. En cuanto a las características técnicas del recinto nos dice, “El escenario es amplio y cómodo que también tiene

⁴³ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.122

⁴⁴ *Ecran* N°1118, 17-06-1952. p.19

capacidad para teatro o cine. El público podrá instalarse en casi 150 butacas⁴⁵. Al siguiente año, es radio Agricultura quien impulsa su proyecto de auditorio en alianza con RCA Víctor. Su sala supera a la de Yungay y conto con una capacidad de 200 personas en sus butacas, mientras el sello RCA por su parte ocupaba el auditorio para grabar a los artistas contratados por la misma radio. En consecuencia, ambas industrias unen fuerzas para generar una forma más coordinada de difusión y distribución musical que tiene en la radio su forma más efectiva de llegar a las masas. Ante el fracaso de la música envasada, es el show en vivo lo que atrae las miradas del público, permitiendo a la radio cumplir el rol de difusora y controladora de la industria musical de los años 50's.

Si bien las radios crearon auditorios para llevar a cabo las presentaciones en vivo de los artistas, no fueron suficientes y totalmente acordes para el desarrollo de una vida nocturna provechosa. Por estas circunstancias se crea la boîte, como superación del cabaret de los primeros años del siglo y como apertura de la vida bohemia a otras clases sociales. La boîte estaba destinada a un público mucho más de elite, donde acudía la clase media y los estratos más altos de la sociedad. La particularidad de la boîte era su doble rol, por el día eran locales de comida o pastelerías, para en la noche convertirse en lugares de baile, donde las orquestas podían realizar la difusión de su música como en el cabaret, pero en mejores condiciones técnicas y de ambiente. La boîte empezaba a funcionar por la tarde-noche y su horario se extendía hasta aproximadamente las ocho de la mañana, cuando volvían a su habitual rol comercial. En consecuencia, se transformó en un negocio rotativo que funcionaba ininterrumpidamente las 24hrs del día. Los años 50's vieron florecer la cultura de la boîte, reflejándose en la inauguración de bastantes locales nuevos. En 1952 se

⁴⁵ Ecran N°1118, 17-06-1952. p.19

inaugura el Bambú Garden, ubicada en el parque Cousiño, según mencionaba *Ecran*⁴⁶, que ofrecía variados espectáculos en vivo, además de la presencia estable de la orquesta Afro-caravana que animaba la fiesta a los comensales. Por otra parte, en septiembre del mismo año abrirá sus puertas la boîte El Patio. “Unas semanas antes de las fiestas patrias se inauguró en pleno corazón de Santiago una boîte que es efectivamente la última palabra en estilo moderno y acogedor”⁴⁷. De esta forma se generarán muchos más espacios para el desarrollo de la música en vivo y la vida bohemia de la ciudad.

Así es como, durante la década del cincuenta, tendremos una gran cantidad de medios de comunicación y difusión de la música popular, que contribuirán a la masificación de ésta como nunca antes lo habían hecho. En la era de las comunicaciones, los tabúes acerca de la bohemia y la fiesta parecían derribarse, dando paso a la música tropical, que a diferencia del jazz era totalmente un producto de nuestro continente. Para que esto pudiera ser una realidad, la boîte, el auditorio y en menor medida el disco formarán la industria de la entretención, que durante toda la década se elevará como la principal aliada de la músicaailable en Chile.

La música tropical.

La música tropical estuvo presente en Chile desde principios de siglo, aunque en una variante un tanto distinta a la que se verá una vez entrada de década del 50'. Como anteriormente revisábamos, desde los inicios del siglo XX, en especial entre las décadas del 30' y 40', la músicaailable era común en el cabaret y centros nocturnos de la clase baja, volviéndose parte importante de la vida bohemia de las grandes ciudades. Pero el jazz y el swing a pesar de hacerse parte de la cultura criolla y mutar el estilo a un ritmo mucho más

⁴⁶ Véase, *Ecran* Nº1134, 14-10-1952. p.15

⁴⁷ *Radiomanía* Nº115, Octubre 1952. p.19

cercano, no era una música cien por ciento latinoamericana, más bien provenía de influencias estadounidenses que no eran capaces de constituirse como una verdadera música tropical.

Esta situación comienza a cambiar a principios de la década de los 50's, cuando la movida tropical comienza a adquirir tintes latinos y lentamente se va configurando como una nueva música popular urbana. En este proceso confluirán procesos de cambios sociales en los diferentes países y la influencia de la industria musical y del entretenimiento, que fomentan la mediatización de algunos ritmos tradicionales. Juan Pablo González lo explica de la siguiente forma,

“La enorme migración rural-urbana desarrollada en forma creciente durante este siglo y la incorporación del campesino indígena a la sociedad urbana, como ocurre en las ciudades del sur de Bolivia y de la sierra peruana y ecuatoriana, han llevado a la música folklórica de las comunidades rurales al medio urbano. En este nuevo medio, aquella música debe utilizar los MCM (medios de comunicación masivos) para llegar a su gente, que ahora está diseminada en la gran ciudad”⁴⁸.

Dentro de estos contactos entre tradición y moda aparecen los ritmos tropicales de la década del 50 que lentamente comienzan a imponerse en toda Latinoamérica y a mediatizarse bajo el amparo de los medios de comunicación, importantes a la hora de masificar la música popular entre la gente. De esta forma, durante la década en cuestión tendremos una gran cantidad de formas musicales, unificadas bajo el rótulo de música tropical, en alusión a sus procedencias caribeñas, urbanizadas e insertadas en un medio masivo. “Los principales géneros que conforman el repertorio de orquestas en los años

⁴⁸ Gonzalez, Juan Pablo, “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, en *Revista Musical Chilena* N° 165, Santiago (Agosto de 1986). p.61

cincuenta y sesenta serán el mambo, el chachachá, la guaracha, el bolero, el beguine, el calypso, el merengue, el baion, la bossa nova, la cumbia, el merecumbé y algunas combinaciones entre ellos. Con este repertorio nadie podía resistirse a bailar”⁴⁹.

Cabe destacar que los años 50’s representaron una particularidad en el desarrollo musical de la ciudad de Santiago. Durante esta década se hizo habitual la llegada de las orquestas tropicales a tocar en la zona central, teniendo en cuenta que en años anteriores este tipo de música solo se podía ver y escuchar en las zonas más al norte del país, por la cercanía con el Perú y otras localidades más asiduas a los ritmos tropicales.

“Desde la llegada a Chile del quinteto Los Negros Cubanos en 1926, hasta la gira de Dámaso Pérez Prado y su orquesta al país en 1952, algunas orquestas de música cubana de baile alcanzaron a llegar a Chile. En muchos casos, las giras de estas orquestas por el pacífico sur terminaban en Lima, luego de pasar por Guayaquil y, ocasionalmente podían continuar hasta Iquique. De este modo, la llegada de orquestas de baile a Santiago o Valparaíso constituía todo un acontecimiento musical, social y mediático”⁵⁰

De esta forma con la visita de Pérez Prado se sentará un precedente para que la música tropical fuera considerada en la ciudad de Santiago y a la vez esta se transformara en un mercado atractivo para que los artistas decidieran viajar y actuar en esta zona del país.

Lo cierto es que la movida tropical criolla tuvo que superar una gran cantidad de obstáculos para poder imponerse en popularidad y ganar renombre entre los medios de comunicación vigentes en la época. Por una parte, las orquestas comenzaron a crecer cada vez más en popularidad, entre ellas los Peniques, la Huambaly y Ritmo y Juventud, por

⁴⁹ González; Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.573

⁵⁰ Ídem.

nombrar a algunas, que hacia mediados de la década adquiere mayor notoriedad, pero por otra parte, tuvieron que luchar contra las deficiencias de la industria musical y los prejuicios que recaían sobre ellos en cuanto al tipo de música que hacían. Con una industria del disco poco desarrollada y los contados espacios disponibles en ella, utilizados por otros artistas de mayor renombre, a la música tropical durante la década del 50, no le quedó más opción que desenvolverse en el circuito nocturno. Así los teatros, boîtes y auditorios de radios se transformaron durante esta época en los medios de difusión más importantes para masificar y permitir las actuaciones de los artistas tropicales de la década. Esto no quiere decir que no existiesen discos, más bien las orquestas participaron en algunos proyectos que reunían a gran variedad de artistas para grabar determinados repertorios probados, aun así la presentación en vivo fue el medio de expresión fundamental y más exitoso de los años 50's.

Dámaso Pérez Prado y los inicios de la música tropical en Chile.

Dámaso Pérez Prado y su orquesta fueron probablemente de los primeros artistas de renombre internacional en visitar el país y, como decíamos anteriormente, lo más novedoso era que dentro de su gira incluyeran la ciudad de Santiago como lugar de asentamiento para una serie de presentaciones. “Pérez Prado se presentó en los principales escenarios para la música popular que existían en Santiago a comienzos de los años cincuenta: auditorios radiales, teatros, boîtes y quintas de recreo”⁵¹. De esta manera, observaremos que la idea del show en vivo como forma ideal de difusión se hacía realidad, reflejándose en este acontecimiento que las miradas de la época, no estaban puestas en la industria del disco, sino que en la de la entretención. Para que este objetivo se pudiera cumplir, la empresa privada y las radios se mostraron muy afables a costear las giras a cambio de los buenos

⁵¹ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.574

réditos económicos que se podían percibir de los shows. Para la época que Pérez Prado visitara el país era un acontecimiento socialmente relevante y por tanto atractivo para el mercado, por lo cual empresas de gran importancia comercial financiaron los costos de su visita. Según la revista *Ecran*⁵², la empresa Fallabela en conjunto con radio Minería desembolsaron el total del dinero para lograr su contratación y permitir así la gira por Santiago y el norte de Chile de este artista cubano.

Para la música popular chilena y en especial para el género tropical, la gira de Pérez Prado fue de vital importancia. Primero que todo, se transformó en un hecho fundacional en el plano de las influencias, haciendo que muchos jóvenes músicos se interesaran por la interpretación de música tropical. Las consecuencias de esta aseveración las podremos observar en la segunda mitad de la década de los 50`s con la proliferación de distintas orquestas de música tropical que estarán profundamente marcadas por el estilo del músico cubano. En el ámbito más práctico, esta visita permitió que músicos chilenos integraran su orquesta para acompañarlo en las presentaciones por el país, desarrollándose así en el plano más profesional de la disciplina, teniendo como referente a este hombre completamente inmerso en la industria musical no solo latina sino que también de Norteamérica. Debemos tomar en cuenta que hasta ese entonces las orquestas chilenas eran casi amateur, pues no entraban en la lógica del mercado, solo se lograban realizar como artistas en el plano de la presentación en vivo, no muy masivas ni menos auspiciadas por una gran parafernalia, más bien seguían bajo la influencia del cabaret y el desarrollo underground de su música. En consecuencia, la visita de Dámaso Pérez Prado permitió que los músicos chilenos ascendieran a su nivel y contemplaran la industria desde adentro. “Algunos músicos chilenos se incorporaron a la orquesta de Pérez Prado durante sus actuaciones en el país,

⁵² Véase, *Ecran* N°1105, 25-03-1952, p.18

aprovechando una extraordinaria oportunidad de aprendizaje que luego volcarían en sus propios grupos”⁵³. La presentación de Pérez Prado no solo se puede medir en cuanto a su popularidad como músico, sino que como un acontecimiento que marcaría el desarrollo de la música tropical chilena en el tiempo, “Los cronistas de la época aseguran que Pérez Prado no sólo influyó a los músicos nacionales -inspirados en el cubano nació la Huambaly, por ejemplo- sino que también gatilló un estilo, con un look de bigote recortado y muchos cuellos almidonados”⁵⁴

Ahora bien, si centramos nuestra mirada en el acontecimiento propiamente tal, la gira de Dámaso Pérez Prado por Chile, veremos que las interpretaciones pueden ser variadas. Una cara de la moneda es lo que pasa con el artista en cuanto a su fama y popularidad en los medios. Pérez Prado era sin duda una estrella de la canción latina, llevaba mucho tiempo de carrera inmerso en el mundo de la industria de entretenimiento y también del disco, era común que apareciese en el catálogo de RCA con sus mambos y ritmos tropicales. “La generosa presencia de Pérez Prado en el catálogo de RCA Víctor, era consecuencia de su incursión en el mercado discográfico estadounidense desde 1948, que, en los años cincuenta, empezaba a replicar en América del sur”⁵⁵. Por estas razones, Pérez Prado se había ganado el epíteto del *Rey del Mambo* y era reconocido mundialmente. Es con esta trayectoria que llega a presentarse a Santiago y como es de esperarse la recepción no fue menor, los principales recintos estuvieron repletos para escucharlo y bailar con él. Su gira duró entre marzo y mayo del año 1952, presentándose como decíamos en locales muy significativos para la vida nocturna del país, tales como el teatro Caupolicán de la calle San Diego, el teatro Opera y en la inauguración de la boîte Tap Room. Por otra parte, y

⁵³ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.574

⁵⁴ << <http://www.lacuarta.com/sitios/orquestas/orquesta2.htm>>> [Citado el 20-11-2012]

⁵⁵ Idem.

siguiendo la lógica imperante en la época, la de la presentación en vivo a cargo de la radio, Pérez Prado fue contratado para actuar para radio Minería y claramente ésta intentó dar el mayor protagonismo posible a su artista, ya sea promocionándolo a través de la radio como medio de comunicación con el público y en el ámbito difusión, dándole horarios estelares para sus conciertos. La misma revista *Ecran*⁵⁶ propagó los horarios, primero dando a conocer de que el cubano se presentaría tres días seguidos en los auditorios de radio Minería, de Martes a Jueves, y segundo entregando un detallado horario de éstas, que variaba entre 21:30hrs el Martes, 21:30hrs Miércoles para cerrar su última actuación a las 22:00hrs el día Jueves. Esta información nos da a entender que las actuaciones de Pérez Prado en Chile tuvieron el éxito esperado a nivel de auspicios y de público, entregándole al público santiaguino un poco de ritmos tropicales, de los cuales por razones geográficas y mercantiles se les había privado durante décadas anteriores.

Si bien desde el punto de vista de popularidad, la visita del artista cubano fue positiva y provechosa, donde Pérez Prado fracasó, fue en la crítica de los medios tanto hacia su música como también a su persona. Cabe decir que de este fracaso mediático solo fue el destinatario, pues las verdaderas razones estarán dadas por la concepción musical conservadora de los críticos de la época. Esta fue la otra cara de la moneda, que enfrentó a la popularidad y éxito del cantante en sus actuaciones, con la despiadada mirada de los medios de comunicación para con él. Los medios y críticos de Chile parecían no comprender como un hombre de tan mal gusto a nivel musical, según sus percepciones, podía tener tanta relevancia en el contexto musical de la época en el continente. Esta actitud demostró que aun existían prejuicios para con la cultura popular y dando a entender que era otro el perfil el que la industria musical chilena buscaba. Ese nombre era Lucho Gatica, un

⁵⁶ Véase, *Ecran* Nº1105, 25-03-1952, p.18

tipo mucho más conservador en su propuesta de baladas y boleros, que por el contrario Pérez Prado contradecía, al representar algo totalmente distinto, que era la fiesta y el baile mucho más carnal y erótico.

La revista Ecran llevó la voz cantante de las críticas al artista durante la visita del cubano a Chile, se encargó de publicar una serie de chistes y burlas que ponían en duda la calidad musical, artística y personal del cantante. Por ejemplo, se hacía alusión a su trayectoria, poniendo en contraposición la cultura clásica a la popular, expresando una gran cantidad de frases cargadas de prejuicio que llenaron las páginas de la revista: “¡Ellos gritan Pérez Prado es el músico del siglo!, nosotros decimos: Schonberg, perdónalos; no saben lo que dicen”⁵⁷. Los ataques no solo se quedaron en una crítica meramente musical, sino que, también se dirigieron al Pérez Prado como persona, “¿Escuchaste a Pérez Prado?, ¡ni hablar!, sí, eso es lo que debería hacer más a menudo. Dicen que Pérez Prado tiene cara de foca, y a todo esto, ¿Qué dicen las focas?”⁵⁸. En otros números también se hacía alusión a lo desconocido de su propuesta para el medio local, entendible ante todo por la situación que antes comentábamos y que decía relación con la poca concurrencia de orquestas tropicales a la ciudad de Santiago y zona central en general. “Ante la sorpresiva llegada de Pérez Prado, decidimos hacer una encuesta entre los lectores de radar. He aquí sus expresivas respuestas. No, y ahora lo vamos a tener en persona, ¿Mambo? ¿Qué rico el mambo?, ¿Mambo? ¿Qué es eso?, ¿Pérez Prado dijo? ¿De los Pérez de Zapallar? ¿O de los Prado de la Serena?”⁵⁹. A pesar de todo, lo cierto es que todas las burlas demostraban el medio conservador que manejaba las comunicaciones en el país, no solo poniendo en el tapete los prejuicios existentes sobre la música tropical, sino que también dejando entrever

⁵⁷ Ecran 1106, 1-4-1952, p.21

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Ecran Nº1105, 25-03-1952, p.21

el futuro que se quería para la industria nacional, el tipo de artista que se buscaba y la condena permanente del baile popular al ámbito de lo privado y del underground.

En el plano más serio y musical, el productor y crítico de música Camilo Fernández se transformó en el principal detractor de Pérez Prado, dando a entender los porque del rechazo generalizado de los entendidos hacia su música. Dentro de los principales reparos a su estilo estaban las letras y el mal gusto de ellas, molestaban mucho sus alusiones eróticas y las consecuencias que éstas pudieran producir en la juventud. En lo estrictamente musical, Fernández creía que la simpleza del ritmo era contraproducente en las ambiciones por buscar música de calidad y elaborada. Recordemos que su visión musical estaba condicionada por las constantes alusiones a la música estadounidense y la grabación de aquel repertorio por los artistas chilenos, sin ir más allá cabe mencionar que la nueva ola fue casi íntegramente un producto creado por Camilo Fernández y que satisfacía totalmente su gusto musical. Más allá de esta condición, Fernández representaba a la mayoría de los críticos nacionales, que veían en la música tropical un producto sin mucha calidad. Esto se representó cuando Pérez Prado en 1956 quiso imponer un nuevo ritmo llamado la Culeta. Camilo Fernández no demoró en criticar duramente este nuevo experimento, quitándole importancia y dando por muerto el reinado del artista en lo que a ritmos tropicales respecta.

“Ni la Víctor ni los discjockeys chilenos han concedido importancia a la aparición, en nuestro país, de las primeras “culetas” de Pérez Prado. El sello de nipper se ha limitado a editarlas, y los disc-jockeys a presentarlas como mambos. La culata, lo adelantamos el año pasado, es una versión más lenta y suave del mambo, es un chachachá a lo Pérez prado” .El creador del mambo ha agregado violines a su orquesta para interpretar la culeta mientras un coro hace escuchar la letra, casi siempre pobre y de mal gusto, como sucede en mayoría de los chachachás

(han escuchado la vacuna salk) La edición de estas culetas dan un nuevo impulso al chachachá, cuya popularidad se ve amenazada por los merengues grabados por “Ritmo y Juventud”⁶⁰.

Para cerrar esta discusión, cabe decir que si bien, la visita de Pérez Prado a Chile causó disimiles posturas frente al hecho, éxito en sus presentaciones y críticas en cuanto a su música, lo más importante que podemos extraer del hecho, es la semilla que sembrará para las futuras generaciones de música tropical en el país. A partir de las influencias de Pérez Prado y la escuela que muchos músicos chilenos vieron en él, desde de la segunda mitad de la década de los 50, asistiremos a una masificación del género y al surgimiento de una movida tropical criolla que encabezarán los jóvenes talentos, ya desprejuiciados de la visión de los medios y con ganas de sacar de las sombras un tipo de música que lleva alegría y entretenimiento a la sociedad.

Segunda mitad de la década del 50 y las orquestas tropicales chilenas.

Durante la segunda mitad de los años 50's, serán bastantes las orquestas tropicales que salten al ruedo y que adquieran notoriedad dentro del contexto de la música popular chilena. Las razones en torno a dicha situación pueden ser dos: en primer lugar, la influencia que ejerció Pérez Prado en su paso por Chile y la segunda, la tradición de las viejas bandas de jazz de los primeros años del siglo XX. El paso de Dámaso Pérez Prado por el país sirvió de alguna manera como una escuela para muchos jóvenes músicos que decidieron emprender su camino artístico en la música tropical. Como se pudo observar en apartados anteriores, el artista cubano reclutó a muchos y los profesionalizó en una actividad que aun estaba dando sus primeros pasos en el país y como efecto dómينو, quienes no pudieron vivir ese proceso lo fueron asimilando a medida que otros lo iban contando, generando así un grupo importante de nuevos artistas profesionales para el país.

⁶⁰ Ecran Nº1314, 23-03-1956, p.27

Como complemento a lo anterior, también seguía viva esa aventura de inicios de siglo, cuando los pioneros de la músicaailable adaptaron el jazz a una versión criolla y lo popularizaron en el ambiente nocturno de la sociedad santiaguina. Dicha experiencia forjó el oficio de los músicos que luego se profesionalizarían durante la década del 50 y les otorgó aquella base para construirse como banda en vivo, característica importante a la hora de pensar en la opaca industria del disco. Todas estas razones darán el sustento musical y práctico a la gran cantidad de orquestas tropicales que detallaremos a continuación.

Apenas Pérez Prado se hubo marchado del país, comenzaron a aparecer las primeras orquestas tropicales. Los Caballeros del Trópico fueron los pioneros y se formaron en 1953; los más trascendentes fueron los Peniques, que también comenzaron su carrera el mismo año; a éstos le siguieron la Huambaly, posiblemente la orquesta más importante de la década, y en 1955 los herederos de la tradición, la orquesta Ritmo y Juventud. Las orquestas tenían como principal fuente de inspiración los ritmos caribeños como el mambo y también la simplificación de este último que fue el chachachá, suceso durante la década del 50. “El chachachá simplificaba la poliritmia sincopada producida entre el bajo y la línea melódica que tenía el mambo, facilitando el baile”⁶¹. Por otra parte, también cabe destacar que mantuvieron la ya clásica inclinación por la presentación en vivo, como mayor acto de difusión de sus carreras, transitando permanentemente entre boîtes, teatros, hoteles y casinos, sin olvidar las temporadas en radio, donde animaban las noches y la fiesta en los auditorios.

La particularidad de este período es que la industria del disco, poco a poco comienza a inmiscuirse en la música tropical y a transar ciertos cánones estilísticos que antes parecían infranqueables. Como ejemplos de esta situación tenemos que en 1955 Los

⁶¹ González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p.574

Peniques graban para Odeón algunos chachachás, la Huambaly en el siguiente año hará lo mismo y para terminar en 1956 Ritmo y Juventud también popularizará el género. Bajo este escenario se configurará el contexto musical de las orquestas tropicales de los 50's, siempre apelando a la actuación en directo, pero coqueteando de alguna forma con la industria discográfica, como forma de masificar su música.

A la hora de pensar en orquestas importantes y trascendentes para la historia de la música popular bailable chilena, debemos centrar nuestra mirada inmediatamente en Los Peniques. La orquesta se forma en el año 1953 producto de la idea que surgió de Silvio Ceballos. Este artista era un baterista con amplia experiencia en el género, ya que provenía de la cultura del jazz y el cabaret, teniendo de esta forma una vasta carrera en el mundo de la bohemia y la presentación en vivo, a pulso y con oficio. Bajo esta influencia, Los Peniques son de las primeras orquestas tropicales en constituirse en Chile y de las pioneras en grabar para algún sello discográfico, tanto con RCA, como también con Odeón. El primer disco de la banda se grabó en 1953 y fue un intento por popularizar el baion, ritmo brasileño, y también la guaracha. Lamentablemente este intento no tuvo el éxito esperado y se puede tomar más bien como un fracaso discográfico. Al siguiente año lo vuelven a intentar y esta vez bajo el alero de Odeón lanzan un nuevo disco, que en cierto modo los catapultó a la fama, incluso valiéndoles el reconocimiento del afamado crítico Camilo Fernández, quien se refirió a ellos de la siguiente forma. “Joven y afiatado conjunto chileno, que ha ido progresando paulatinamente, hasta lograr ubicarse dentro del primer plano del ambiente”⁶². Pese a que destacaron débilmente en el ámbito discográfico, su fuerte estuvo en sus giras y presentaciones, que transitaron entre hoteles y casinos, subiendo un poco el perfil de la música tropical, habitualmente presentada en la boîte. Por

⁶² González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p.582

primera vez la músicaailable de este tipo era aceptada en círculos de más alta sociedad, como lo eran estos locales y el público al cual apuntaban. El término de su primera época llega hacia 1955, cuando Silvio Ceballos decide separar aguas con sus compañeros y cambiar la conformación de la orquesta. Éste se quedó con la franquicia del grupo, conservando el nombre de los Peniques, mientras Fernando Morello, tecladista y compañero de banda, formará su propia orquesta titulándola Ritmo y Juventud. Pese a que Los Peniques siguieron adelante con su nueva formación, no alcanzaron mayores éxitos y siempre se mantuvieron a la sombra de sus rivales de Ritmo y Juventud. Cabe destacar que su actitud pionera, sirvió de base para que mucho más músicos apostaran por la música tropical, demostrando que si se podían romper barreras para masificarla entre todos los estratos de la sociedad.

La segunda orquesta que hemos querido destacar es precisamente la antes comentada Ritmo y Juventud, formada el año 1955 por el tecladista Fernando Morello. Esta orquesta, cuenta con el merito de proyectar la movida tropical un paso más allá que sus antecesores, Los Peniques. Ritmo y juventud nace a partir, precisamente de los conflictos suscitados en Los Peniques, cuando una pelea entre Ceballos y Morello, provoca la ruptura de estos últimos y el nacimiento de esta nueva orquesta. El nombre del grupo proviene del subtítulo o lema que Los Peniques utilizaban, que era *Ritmo y Juventud*. Ceballos como dueño de la marca al quedarse con el nombre, hace que su compañero decida utilizar el subtítulo para nombrar a su nuevo proyecto.

Pero más allá del nombre, que es una anécdota, la orquesta Ritmo y Juventud, fue una pieza fundamental de la historia de la música popular chilena, primero porque dentro de sus integrantes se encuentran los músicos más destacados, no solo del ambiente tropical, sino que de la música popular de la segunda mitad del siglo en general. Arturo Giolito su

baterista, fue uno de los percusionistas más reconocidos hasta su muerte, hace algunos años y popularmente conocido por Giolito y su Combo, forma constitutiva de las orquestas de cumbia de los 60's, la cual dirigía y bautizo. Arturo Giolito no solo fue un percusionista de música popular, sino que su formación como músico provenía del conservatorio. Primero ingresando al conservatorio de concepción y luego terminando sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música en Santiago, lugar donde debió emigrar tras el terremoto de 1939. Giolito cuenta con el reconocimiento de haber sido uno de los pocos músicos en haber interpretado un solo de batería de 23 minutos junto a 40 bailarines en el Teatro Municipal de Santiago⁶³. Juan "Chocolate" Rodríguez, su cantante, se transformo en otra figura importante del ambiente, ya que fue el encargado de crear una nueva forma de cantar la música tropical, incluyendo los fraseos del bolero en el chachachá, su formación como cantante es mucho más popular y se derivaba también de sus rices negras, de madre mestiza y padre portugués, cultivaba una forma muy peculiar de cantar, "Todos creen, por el color mío, creen que soy de afuera pero mi mamá era la mestiza, de papá portugués y mamá chilena. Él era de la Isla de Cabo Verde, de Portugal."⁶⁴. Su voz también fue una de las más reconocidas del ambiente. Dentro de las filas de Ritmo y Juventud también militó Gonzalo Gómez, saxofonista uruguayo que fue parte de la orquesta de Pérez Prado y que se integró al conjunto chileno hacia fines de la década de los 50. Como vemos, Ritmo y Juventud se destacó entre sus pares por poseer entre sus integrantes a los mejores músicos de la época y los más destacados en cada uno de sus instrumentos.

En el ámbito de popularidad, la orquesta inmediatamente después de su conformación en 1955 salió de gira por las provincias del norte, teniendo gran éxito. Por

⁶³ Véase, Ritmo y Juventud N°22, 1-02-1966, p.6

⁶⁴ <<<http://tiesosperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=877>>> [Citado el 20-11-2012]

otra parte, ese mismo año se integraron a radio Corporación para animar la fiesta. Ritmo y Juventud logró sobrevivir casi dos décadas, hasta 1970 cuando Arturo Giolito deja el conjunto para crear *Giolito y su Combo*. Su mayor popularidad fue en la década de los 50, especialmente la segunda mitad, cuando tocaron la cúspide y fueron catalogados como los herederos y sucesores de la popular Huambaly. La revista Radiomanía les dedicó las siguientes palabras, cuando ritmo y juventud reemplazo a la Huambaly en radio Minería: “Ya ven ustedes como nada ni nadie son insuperables. Por mucho tiempo gracias a sus brillantes temporadas, en que reveló dedicación y amor profesional, lo que por cierto no ha abandonado la orquesta Huambaly, dejaba la impresión de que no se divisaría aun la posibilidad de un conjunto capaz de pisarle los talones, ni mucho menos igualarle o superarle y sin embargo, no iba a ser así”⁶⁵. Ritmo y Juventud, fue por consiguiente una de las orquestas más afamadas de la década, subiendo el nivel interpretativo de su música, a través de sus integrantes, grabando discos y haciendo de sus shows una experiencia agradable para sus espectadores. Su popularidad creció y se transformaron en un suceso para la época, llevando la música tropical al siguiente nivel de popularidad.

Finalmente, queremos referirnos a la orquesta Huambaly, posiblemente la más importante de la década y la de mayor renombre tanto dentro como fuera del país, siendo reconocida como una de las mejores del género tropical en Latinoamérica.

La Huambaly nace en 1954, formada por su director y líder Lucho Kohan, partió siendo una orquesta de boîte, en especial del local llamado El Nuria, donde fueron músicos estables hasta 1962, para en forma paralela desarrollar una carrera llena de éxitos y donde cosecharon gran popularidad. La Huambaly siempre se distinguió por ser una orquesta dirigida a las clases medias, su hábitat era la boîte y por tanto su vocación por el show era

⁶⁵ Radiomanía Nº177, Diciembre 1957, p.16

inigualable. En un interesante análisis de la situación, podemos observar cómo se realiza el diagnóstico de la época, en cuanto a la intencionalidad de la Huambaly en relación al público al cual pretende encantar.

“La orquesta Huambaly ocupaba la posición del grupo más popular de la bohemia capitalina. Mientras sus rivales directos, la orquesta Los Peniques, era la favorita de las clases altas que acudía al hotel Carrera en 1955, la Huambaly hacía bailar a la clase media, ya no solo en el Nuria, sino en subsiguientes temporadas radiales de Minería, Cooperativa, Corporación o agricultura”⁶⁶.

En la segunda parte de la década, la Huambaly se comenzó a incluir cada vez más en al ambiente discográfico, convirtiéndose en artistas exclusivos de Odeón⁶⁷. Se pueden contar más de un centenar de grabaciones entre 1956 y 1962. Esta primera meta daba por sentado que tanto, sus integrantes como su producción musical eran de alta factura, pues habían logrado lo que no muchas orquestas tropicales podían: fichar por un gran sello e iniciar junto a ellos una carrera prometedora. El EP lanzado por la Huambaly en 1957 y que incluía canciones como, *No te vuelvas loco*, *Estréchame en tu corazón*, *Calypso* y *Agustina de Aragón*, en versiones chachachá y boleros fue uno de los Extended Play que los catapultó a la fama y con el cual lograron el reconocimiento de los críticos más temidos de la época. En una columna escrita por Camilo Fernández para revista Ecran, éste resalta la calidad de lo que escuchaba por parte de la orquesta, “Después de escuchar este extended play, se llega a la conclusión de que “Huambaly” no solo es la mejor orquesta en su género que tenemos en Chile, sino que también una de las mejores agrupaciones latinoamericanas, que hemos escuchado en discos”⁶⁸. No siendo poco este reconocimiento, el mismo crítico,

⁶⁶ González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p.585

⁶⁷ Véase, González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p.586

⁶⁸ Ecran Nº1389, 3-9-1957. p.30

en los balances de fin de año en revista Ecran⁶⁹, les entregó el premio a la mejor orquesta de baile de 1957, codeándose con figuras de la talla de Violeta Parra, elegida como la mejor cantante folclórica o Vicente Bianchi como el mejor en cuanto a las orquestas de estudio. Así es como su recorrido discográfico les dará el punto de partida para su desarrollo internacional, que se verá reflejado en giras internacionales de gran éxito. Al contar con un respaldo sonoro, se les hizo mucho más fácil llegar a otras latitudes con su música.

Como anteriormente comentábamos, las giras también fueron una constante en la carrera de la Huambaly. En Chile tenían como preferencia viajar al norte del país, Coquimbo, Copiapó y Antofagasta, además de actuar en las oficinas salitreras. En estos viajes decidieron probar suerte más al norte, en especial en Perú, donde eran reconocidos y no les costaría extender aun más su popularidad. En 1956 emprenden camino hacia Lima, dando paso a su primera gira internacional para realizar una gran cantidad de shows en dichas tierras. “Lima constituía una muy buena plaza para la música tropical a mediados de los años cincuenta, con orquestas de jazz que integraban repertorio tropical desde los años treinta, como ocurría también con las orquestas chilenas”⁷⁰. La revista Radiomanía se encargará de darnos los datos pertinentes sobre su desafío internacional, “La Huambaly viaja el 10 de este mes a Lima, contratados por dos meses para ganar 10 mil dólares”⁷¹. Lo bien considerada que estaba la orquesta en Sudamérica, les permitió que se les abrieran estas puertas. La misma revista da cuenta de que los empresarios peruanos se peleaban por lograr el contrato y contar con ellos lo antes posible. Su vuelta de tierras peruanas, se catalogó como un *regreso triunfal*⁷², donde aparte de recalcar el éxito mediático y musical

⁶⁹ Véase ,Ecran N°1408, 21-1-1958. p.30

⁷⁰ González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p.587

⁷¹ Radiomanía N°154, Enero 1956.p.8

⁷² Véase, Radiomanía N°157, Abril 1956. p.19

de la orquesta en Lima, se destacó como detalle sobresaliente, la cantidad de soles recaudados en su aventura.

El final de la primera etapa de la Huambaly vendrá de la mano de las giras internacionales, en especial en su segunda incursión fuera del país, esta vez apuntando a desafíos mayores en tierras europeas. En 1959 actuaron en países tales como Francia, Holanda, Bélgica y España, donde a pesar de cualquier conjetura fueron bien recibidos. Lamentablemente, esta gira a final de cuentas se transformó en una anécdota, pues causó la disolución de la orquesta y la necesidad de comenzar desde cero. Radiomanía tituló de la siguiente forma la noticia de la disolución, “Victoria a lo Pirro: Le paso lo que a Pirro, venció pero perdió a la mayoría de sus hombres. Una victoria magra. Por estos días debe estar llegando lo que quedó de la Huambaly de su viaje por Europa”⁷³. Muchos de los integrantes aceptaron ofertas de trabajo en Europa y decidieron quedarse en el viejo continente, no volviendo de la gira a Chile. Changerotti, su pianista, se quedó en Italia, Willy Marambio trompetista, en España, Vicho Vicencio el saxofonista en Suiza y Pedro Suarez trompetista, en Alemania. Por consiguiente, Lucho Kohen, el miembro fundador, fue uno de los únicos en volver y en el recayó la responsabilidad de rearmar la Huambaly para enfrentar el futuro. Este desafío no fue impedimento para la idea de continuar con la Huambaly y ya en 1960, con nueva formación, se integraban a radio Minería para seguir adelante con su música.

La experiencia de estas tres orquestas chilenas de mediados de los 50, representa la apertura del mercado musical hacia la música tropical. En la descripción de sus principales acontecimientos, se puede observar cómo cada una superaba a la anterior y junto a ello, como crecían sus posibilidades de desarrollarse como músicos exitosos y populares. Por lo

⁷³ Radiomanía Nº201, Diciembre 1959. p.7

mismo, cabe decir que este espíritu no solo se vio reflejado en un sentir o una percepción de que algo estaba cambiando, sino que se concretó en números y estadísticas que volvían a recalcar este cambio rotundo del mercado y la industria con la música tropical.

El siguiente es un gráfico extraído de la revista Ecran y confeccionado de acuerdo a estadísticas de la asociación de radiodifusores (ARCHI), donde podemos apreciar como en el año final de la década de los 50's, las radios ya se habían rendido al género tropical bailable, dejando de lado otros asuntos.

Ranking programación.

Programas deportivos.....4%	Educativos.....4%
Comedias.....6%	Femeninos.....4%
Comentarios.....4%	Infantiles.....2%
Programas informativos.....6%	Música popular y bailables.....53%
Culturales.....3%	Otros tipos.....6%
Humorísticos.....8%	

Ecran N°1511, 12-01-1960. p.15

Para finalizar, cabe decir que a medida que la década se acababa, la música tropical ascienda cada vez más, se inserta en la industria, es aceptada y se termina por mediatizar, preparando así el camino para la consolidación de esta en los años 60's y la aparición de la cumbia como el ritmo de moda de la década.

Reflexiones finales.

Como palabras finales a este capítulo, queremos comentar a modo de resumen, las principales ideas que podemos extraer a través del desarrollo del mismo. En primer lugar, dejando en claro nuestra postura en cuanto a los orígenes y desarrollo de la música tropical

en Chile, durante la primera parte del siglo XX y su relación con los bajos fondos de la ciudad. En segundo lugar, adjudicar la masificación y popularidad de esta durante la década del 50, a la presencia de los medios de comunicación y la correspondiente apertura al mundo que experimentó el país en el transcurso de dicha década.

El origen de la música tropical en Chile está profundamente relacionado con el contexto social de los años 30 y 40 en el país, donde nuevos actores entran al ruedo y poco a poco se va polarizando la población, diferenciándose tanto a nivel económico como cultural. Por lo mismo, cabe decir que tanto el cabaret como la música de dicho tiempo, el jazz y el swing, obedecen a una necesidad social de generar una identidad de clase, donde los estratos más bajos de la población pudieran sentir pertenencia y cercanía con sus propios modos de comportamiento. Desde este punto de vista, la contracultura creada a partir de la figura del cabaret, del jazz y del choro, es una respuesta al contexto social que los margina y a la vez obliga a seguir cánones de comportamiento ajenos a su propia realidad. Cabe decir que la música no es solo sonoridades al azar, sino que interpreta el sentir de su propio tiempo.

De la misma forma en que las primeras décadas del siglo XX la músicaailable expresa una identificación con las clases bajas, durante la década del 50 el contexto social volverá a modificar dicha premisa. La apertura del país al mundo y la consolidación de una sociedad de masas, tiene como resultado que la fiesta se democratice, que se pierdan los prejuicios y que la música tropical se expanda a todo el espectro social. Si antes la música fue una acción de arte, ahora la industria capitalista parece transformarla en un producto y en cuanto tal, debe responder a lógicas de mercado y generar beneficios económicos para quienes difunden y producen. Pese a que poco a poco el género tropical se va insertando en esta industria del entretenimiento, nunca perderá su esencia primitiva, la del oficio de

músico, acostumbrado más que nada a tocar en vivo y no a grabar música envasada, por lo mismo, mientras coquetea con la incipiente actividad disquera, la misma sociedad se encargará de generar nuevos espacios, donde se pueda volver a ese sentir del cabaret, donde reine la fiesta y la música. Pero esta vez abierta a todos y no solo a un estrato social, si bien se pierde la cercanía con la clase popular generada en sus orígenes, se ganará en la masificación del género, tomado en cuenta y aplaudido por el público y los críticos. Del cabaret a la boîte, de lo acotado a lo masivo.

III. Orígenes de la cumbia en Chile: de la cumbiamba a la cumbia chilena.

En este tercer y último capítulo queremos adentrarnos en la década de los 60`s con el objetivo claro de descubrir los orígenes de la cumbia chilena. Para llevar a cabo esta tarea centraremos nuestro análisis en los diferentes factores, sociales y culturales, que posibilitaron la aparición y desarrollo del ritmo caribeño en este país tan al sur y a la vez tan lejano a la realidad inicial de la misma.

En primer lugar, daremos un contexto a la investigación ahondando en los elementos más significativos que la década de los 60`s dejó, tanto a nivel mundial como a escala local. En esta parte, tomaremos especial atención al proceso revolucionario que da alas a la sociedad para desarrollar una época de gran agitación. En el caso chileno observaremos como la música se integra a esta lógica y participará del mundo globalizado, ya sea mirando los modelos foráneos o tratando de poner los propios en la palestra. Todo lo anterior, mediado por la industria discográfica y de entretenimiento, la cual se consolidará y obtendrá gran poder durante esta década. Finalmente, intentaremos integrar el desarrollo de la cumbia chilena a este contexto musical de la década, muy polarizado entre las modas foráneas y su adopción en el país junto al rescate del folclor y tradiciones, vistas desde la perspectiva del presente y futuro.

Para proseguir, entraremos de lleno en la cumbia y su desarrollo en nuestro país. Por una parte, revisando sus orígenes como música de raíz negra y su posterior consolidación como música folclórica en tierras colombianas y caribeñas. Para más tarde, ver como a través de procesos culturales y sociales esta música logra mutar e integrarse a la idiosincrasia chilena, dando paso a la denominada cumbia chilena. En el caso de esta última, revisaremos sus principales características y observaremos como el ritmo caribeño

se convierte en una música popular urbana, perpetuándose hasta nuestros días como clásicos de nuestra sonoridad criolla. En el ámbito más práctico, propondremos el desarrollo de las carreras de tres de los más significativos intérpretes del género; estos son la colombiana Amparito Jiménez, como la reina y primera voz de la cumbia en Chile, el venezolano Luisin Landaez, como el intérprete masculino más importante y además quien mejor interpreto la idea de una cumbia chilena, para concluir con la banda chilena La Sonora Palacios, siendo esta la más importante del contexto nacional y la cuna de grandes artistas que aun en nuestros días siguen interpretando el ritmo.

En último lugar, hemos dejado la época del apagón cultural, enmarcado en el golpe militar de 1973 como el hecho que marca el final de un proceso de esplendor de la bohemia del país. Simbolizado en el toque de queda que rigió entre 1973 y 1987 queremos dar fin a esta tesina, poniendo en la palestra la idea de un proceso histórico bohemio que irá desde las primeras décadas del siglo XX hasta 1973. Este primer momento es además el proceso de desarrollo de la música tropicalailable, que irá desde los inicios en el jazz y el swing hasta el nacimiento de una cumbia chilena.

A continuación, el desarrollo de los elementos propuestos para su análisis, partiendo por el contexto social y musical de la década de los 60.

La década de los 60`s y el contexto musical chileno.

La década del 60 fue un momento álgido socialmente tanto para el mundo como para el contexto nacional. Un mundo envuelto en revoluciones, movimientos sociales y conflictos internos, dio luces de una sociedad quebrantada y desilusionada de los sistemas imperantes. Si la década anterior, los años 50`s, fueron un periodo de organización donde se observó un cierto acostumbramiento al periodo de post-guerra y la nueva situación mundial, los 60`s

marcarán un quiebre, donde la sociedad de masas será mucho más revolucionaria y combativa que en décadas pasadas, dando paso a un estado de revolución permanente. “La efervescencia social, las transgresiones de las costumbres, el desenfreno eufórico por el cambio y un fuerte optimismo y confianza por el futuro, fueron los signos que marcaron la pauta”⁷⁴. En resumidas cuentas, esta nueva década nos entregara la imagen de una sociedad mucho más empoderada y comprometida con sus pares, donde la organización será la fuente del éxito. Desde las organizaciones feministas, los jóvenes estudiantes, los campesinos, hasta los artistas y el surgimiento de nuevos movimientos de vanguardia que pretenderán ir de la mano con las exigencias del contexto.

La confianza en el futuro se reflejó principalmente en las organizaciones sociales que se desarrollaron a través de la década. En primer lugar, las mujeres adquirieron una fuerza organizativa que nunca antes se les había visto. Su feminismo estaba principalmente relacionado a las oportunidades en el mundo educativo y laboral, al cual se insertaban poco a poco, en especial en Europa del este y Estados Unidos, donde tuvieron mayor protagonismo durante la década. Las activistas abogaban por una mayor libertad de género y una creciente demanda de participación en las instancias políticas y sociales, se unieron al debate del anticonceptivo y proclamaron la total libertad del cuerpo en la mujer. “Las mujeres contaban ahora con las llaves maestras del control de la natalidad; tan determinante en materia demográfica como respecto a la emancipación personal reivindicada por las feministas de los 60”⁷⁵. La juventud por su parte, también se apoderó de un discurso revolucionario y combativo, el cual se verá concretado en las acciones que realizarán con el correr de los años. Los jóvenes de los 60`s desprejuiciados y rebeldes, se había liberado de

⁷⁴ Correa, Sofía, Et.ál. *Historia del siglo XX chileno*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2001. p.226

⁷⁵ *ibíd.* p.227

las ataduras sociales y habían decidido emprender un camino en solitario, separándose de sus padres e imponiendo las barreras de la edad. Abrazaron el rock and roll como forma de expresión, desatando con ello sus instintos más reprimidos y contrariando a la sociedad de la cual intentaban desprenderse. Como consecuencia de lo anterior se conformó el movimiento hippie, con su quietud social y ansias de aislarse de lo que no consideraban correcto, también nacieron las Panteras Negras y la radicalidad de su propuesta frente al racismo norteamericano, etc. Todos estos movimientos juveniles conformaron las contraculturas de los 60`s, que basadas en la sociedad de masas y la música, promulgaron su propia forma de vivir al margen de los prejuicios opresores de la sociedad. “Fue una época de trastornos en las modas, estéticas, consignas, representaciones y conductas de una cultura de masas consolidada, todo lo cual irrumpió en la vida pública con inusitada magnitud”⁷⁶.

La realidad chilena se adaptará de alguna forma al contexto occidental, desde el punto de vista de la sociedad de masas y la conformación de movimientos musicales. Desde la mirada cultural las respuestas fueron diversas, pues las expresiones que se instalaron en Chile, iban desde el repudio a lo nuestro, al folclor y lo tradicional, como la Nueva Ola, hasta movimientos que pretendían revivir y transformar lo local en una nueva expresión musical con mirada hacia el futuro, como la nueva canción chilena y la cueca brava.

En consecuencia, la música chilena de la década de los 60`s intento seguir las formas de expresión de los jóvenes europeos y estadounidenses, en relación al gusto por el Rock y la música foránea en general. Los sellos discográficos se preocuparon de sobremanera en la edición de artistas norteamericanos para que pudieran sonar en Chile.

⁷⁶ Correa. Et.ál. Óp.cit. p. 226

La revista *Ecran*⁷⁷ en su vaticinio de los ritmos más populares para 1961, destacaba la apuesta de RCA para popularizar en Chile a figuras como Elvis Presley y Neil Sedaka, a la vez que proponía como heredero de dicha tradición a un joven Peter Rock. Así es como se formará el contexto musical de la década de los 60`s, con la búsqueda de modelos musicales más cercanos al marketing que al arte. Por tanto, nuestra cultura de masas proponía ante todo, una lógica del mercado más que de la contracultura.

La Nueva Ola fue el movimiento musical por excelencia de los 60, copiando la estructura estadounidense los productores chilenos buscaban jóvenes de buen aspecto que interpretaran los nuevos temas que aparecían en aquellas tierras, teniendo como resultado la experiencia musical más masiva y mercantilista de la cual se tenga recuerdo. “Aunque los 60 fueron años de reivindicaciones de lo latinoamericano, los representantes de la cultura pop; y en particular los músicos, renegaron de lo local para abrazar lo que estimaban como universal”⁷⁸. La nueva ola, pareció cumplir con dicha expectativa, abocándose casi por completo a la interpretación de un repertorio generado en Estados Unidos, cantando en inglés e imponiendo una moda aprobada por los medios de comunicación y las casas discográficas. La misma revista *Ecran*, en uno de sus números hace una férrea defensa al movimiento al considerarlo parte de el mundo globalizado. “Mucho se ha acusado a los jóvenes cantantes nueva olistas de poca chilenidad. Pero hay cantantes nacionales que desde hace mucho tiempo prefirieron los géneros musicales de otros países (el arte, al fin y al cabo, es universal)”⁷⁹. Por lo mismo, la nueva ola se transformó en el movimiento preferido para los medios, ya que poseía todas las características que el mercado podía

⁷⁷ Véase, *Ecran* Nº1572, 16-06-1961. p.21

⁷⁸ Correa. Et.ál. Óp.cit. p.229

⁷⁹ *Ecran* Nº1635, 19-05-1962.p.12

pedir, además de cumplir con la premisa de universalidad del arte que se pretendía imponer en aquellos años.

Por otra parte, en los 60`s surgió otro movimiento importante para la música popular chilena, dicha tendencia fue la denominada, Nueva Canción Chilena liderada por Violeta Parra. Si bien, no fue una expresión de folclor puro y localista, si intentó poner en la palestra los ritmos y temáticas latinoamericanas, proyectadas con una mirada hacia el futuro y los problemas que aquejaban a la gente de aquella época. En contraposición con la Nueva Ola, la Nueva Canción Chilena fue un movimiento musical mucho más arraigado a lo popular y si se podría catalogar como una contracultura, pues se propuso hacer algo totalmente distinto a lo que el mercado imponía. A estos se sumó también la aparición de la cueca brava, encabezada por los Chileneros, que al igual que la Nueva Canción Chilena pretendían hacer un folclor mediado por las tendencias modernas, teniendo como resultado una cueca no tradicional y más cercana al pueblo. Ambos movimientos estuvieron ligados a la sociedad de masas, participaron de la industria discográfica, pero nunca perdieron su impulso inicial, que era el rescate de lo tradicional, promover su transformación e incluirlo dentro de la música popular urbana.

Dentro de este contexto musical del país, que se debatía entre lo foráneo y lo tradicional, queremos insertar el análisis de la música tropical y más específicamente el papel que la cumbia cumple en el panorama musical de la época. Ante todo, cabe destacar que los ritmos tropicales coquetean con ambos bandos, no siendo excluyente uno de otro. En primer lugar, porque la cumbia será un ritmo foráneo que apelaba a la transformación del folclor tradicional colombiano en una música de masas. Y por otra parte, no podemos desconocer las influencias negras que la cumbia y la música tropical traen, pues su discurso

por más que se intente modificar, siempre apelará a lo mismo, la diversión y la alegría enmarcada en la música y el baile. Por lo tanto, su desarrollo tomará elementos de ambas vertientes para consolidarse como una música criolla, llamada cumbia chilena, distinta a las demás y con una propuesta especialmente pensada para nuestro país.

A continuación nos adentraremos en la cumbia y su desarrollo histórico. Para esto, pondremos la mirada en los orígenes del género, admitiendo que se trata de una música de ascendencia negra, traída por los esclavos a nuestro continente. De aquel origen generaremos el análisis que va desde la desfolclorización de la cumbia en Colombia, hasta su urbanización y masificación a nivel internacional. Para terminar con la revisión del caso chileno, proponiendo la existencia de la cumbia chilena como ritmo particular y característico de nuestra sonoridad, además de estar en directa relación con las orquestas espectáculo de los años 50's, siendo de alguna forma la continuación de dicha época en un contexto mucho mas masivo y apegado a las comunicaciones.

Orígenes de la cumbia en el Caribe.

La cumbia como expresión musical y social tiene sus raíces en la época colonial y más específicamente en la música negra de aquel tiempo, música que se comenzó a dar por medio de la esclavitud africana en el continente. Como comentábamos en el primer capítulo de esta investigación, la música de raíz negra tiene como principal motivación las expresiones de alegría y júbilo, muy características de los pueblos africanos, dándonos a entender con esto una posición ante la vida, en la cual la música se transformaba en un medio de expresión que no solo obedecía a la sonoridad, sino que también a los movimientos del cuerpo. Esta posición consistía principalmente en la celebración del cosmos y la naturaleza del hombre como ejes fundamentales de la existencia y con ello el

planteamiento inconsciente de una alternativa a la cultura de la sobriedad, impuesta por el cristianismo. En palabras de Maximiliano Salinas, la cumbia tendrá muchos de esos elementos, ya que desde sus orígenes negros estará presente la idea de la festividad, como piedra angular de las expresiones de júbilo y alegría. “La importancia local de la cumbia expresaría algo de esto (cumbia, del africano *ukúmba*, ombligo. También está la expresión *Kumba*, que significa gritería, escándalo, regocijo)”⁸⁰. En consecuencia, la cumbia moderna adopta esta idea para entregarnos un ritmo punzante y muy afable para el baile, que generalmente se tocará en fiestas y celebraciones y que por estas mismas características se transforma en una música capaz de congrega a las masas y ser una expresión social completa.

Geográficamente la música negra latinoamericana tendrá especial arraigo entre los pueblos de las zonas Caribeñas y de Centro América, pues fueron localidades en donde se congregaron en mayor número los esclavos negros que llegaron al continente durante la colonia. Por estas razones, veremos que en países tales como; Colombia, Panamá y en menor medida Venezuela, la cumbia se hará un ritmo no solo popular en cuanto oyentes, sino que también en relación a la trascendencia de hacerse parte de la cultura popular de aquellos países. Por lo mismo, la identificación cultural de los pueblos costños con la cumbia provocó que con el correr del tiempo el ritmo se transformara en una expresión folclórica de las tierras colombianas y panameñas, teniendo mayor influencia en las zonas de Barranquilla y Cartagena de Indias en el país cafetero. Un ejemplo claro de esta identificación local la veremos en el clásico del folclor colombiano, *yo me llamo cumbia*⁸¹,

⁸⁰ Salinas, Maximiliano, “¡Toquen flautas y tambores ! : una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX”, en *Revista Musical Chilena* N193 (Enero-Junio, 2000). p.68

⁸¹ Canción parte del folclor colombiano e interpretada por variados artistas. Se reconoce su autoría al compositor barranquillero Mario Gareña.

tema que versa sobre los orígenes y las raíces geográficas del ritmo. Así lo podemos observar en los siguientes versos.

*Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy
no hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy
mi piel es morena como los cueros de mi tambor
y mis hombros son un par de maracas que besa el sol.*

*Yo nací en las bellas playas caribes de mi país
soy Barranquillera, Cartagenera, yo soy de ahí
soy de Santa Marta, soy Monteriana, pero eso si
yo soy Colombiana, ¡oh! tierra hermosa donde nací.*

En el ámbito más particular, la cumbia descende de una fiesta tradicional colombiana llamada la cumbiamba, que se desarrollaba en la costa atlántica de ese país. Esta celebración tendrá como temática principal la celebración y junto a ello el baile como expresión de alegría de sus participantes. “Cumbia es un término que engloba un amplio repertorio de la costa atlántica colombiana. Se deriva de la *cumbiamba*, concepto utilizado para denominar el contexto de baile y fiesta donde se bailaba porro y gaita, tocados en acordeón, tambor y guacharaca”⁸². De esta fiesta se puede desprender el carácter folclórico de la cumbia, teniendo en cuenta que este se relaciona a lo tradicional de los pueblos. Por lo mismo, la importancia de la cumbiamba estaba en su carácter ceremonial, que como buen folclor era exclusivo de una zona y era interpretada con dicho carácter solo por esos pueblos costeros de Colombia. La reconocida cantante de cumbia, la colombiana Amparito Jiménez, a mediados de los 60`s nos daba luces sobre las raíces del ritmo en su país natal, haciendo notar, primero que la cumbiamba pertenecía a los pescadores y segundo, que era

⁸² González, Juan Pablo; Olhsen, Oscar y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile: 1950-1970*, Ediciones UC, Santiago, 2009. p.592

precisamente por ello que se trataba de un ritmo tradicional y popular, dejando de manifiesto que otras versiones refinadas de aquellos sonidos no pertenecían a la vertiente original.

“Los pueblos pescadores celebran sus “*cumbiambas*” dirigidos por los más ancianos. Toca acordeón, flautas y maracas. Así están largas horas improvisando mientras las parejas bailan. En Colombia todo el mundo baila la cumbia, pero en especial la región costera. Hacia el interior la bailan estilizada, como baile de salón”⁸³.

Por lo mismo, para que la cumbia se hiciera popular en toda Latinoamérica y dejara atrás el estatus de música folclórica para convertirse de lleno en una sonoridad popular y parte de la industria, primero, tuvo que enfrentar un proceso de urbanización y luego el de internacionalización, que principalmente obedeció a la mutación y adaptación del ritmo al contexto de cada país, construyendo así un discurso mucho más familiar para todo el continente y no de exclusividad con una zona determinada.

Así fue como durante los años 50`s la cumbia inicio un proceso de urbanización, que principalmente estaba relacionado con la necesidad de masificar el ritmo e introducirlo en el mercado de la música.

“También es el caso de la cumbia afro-panameña (en relación a la urbanización), que ha sido masificada en el área andina por los MCM, adquiriendo nuevos rasgos (la influencia pentafona por ejemplo) y derivando en una cumbia andina o chicha, muy difundida en Perú y Ecuador, y en una cumbia chilena que incluso ha llegado a folklorizarse en Chile”⁸⁴.

La llegada de orquestas de otros países a Colombia para aprender la cumbia, en especial las orquestas venezolanas, facilitó la expansión del ritmo por todo el sur de

⁸³ Ecran N°1738, 19-05-1964. p.16

⁸⁴ González, Juan Pablo, “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”, En Revista Musical Chilena N°40, Santiago, Agosto de 1986.p. 62

Latinoamérica, llegando a lugares tan recónditos y alejados de la realidad inicial de la cumbia, como Argentina o Chile. “A esto hay que agregar la llegada de orquestas venezolanas a Colombia, con mejores músicos que los de las colombianas, que absorben música costeña como una oportunidad de ampliar su repertorio, llamándolo, desde 1958, cumbia”⁸⁵. No es menor que la cumbia fuera bautizada así por las orquestas venezolanas, quienes separan la cumbiamba de su vertiente original, para trasladarla al entorno urbano con características distintas, demostrando así que la cumbia debía ser un ritmo popular y exportable. A pesar de todo, Colombia se convirtió en una verdadera escuela para las diversas orquestas de música tropical, no solo venezolanas, sino que también colombianas que se interesaron por hacer cumbia, quienes luego de aprender el ritmo comenzaron a masificarlo dentro y fuera de los límites del país. Dentro de los exponentes más destacados de esa época se encuentra la orquesta venezolana *Los Melódicos y Billo's Caracas boys*, quienes tienen la particularidad de haber tenido entre sus filas al reconocido Luisin Landaéz, cantante que más tarde iniciaría exitosa carrera en Chile durante los años 60, transformándose en el padre de la cumbia chilena.

Así después de aquel proceso de urbanización, donde dejando atrás la cumbiamba tradicional para convertirse de lleno en la *cumbia*, el género tendrá su consolidación en los años 60, cuando la industria discográfica se anima a grabar algunas cumbias y junto a ello comience un boom comercial, que la llevará a ser una música popular urbana y masiva, gracias a los medios de comunicación y la industria de la entretenimiento. Consecuencia de lo anterior será la modernización de las orquestas, electrificando instrumentos como las guitarras o los bajos. Por otra parte, los grupos sufrirán cambios en su conformación, dejando de lado la tradicional estructura de orquesta con variados instrumentos e

González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p.592

integrantes, ahora se hacían más pequeñas y pasaban a denominarse sonoras o combos, facilitando tanto la grabación, como también el montaje de los shows en vivo. De esta forma, la cumbia comienza su camino hacia la internacionalización, cruzando la cordillera para instalarse en países como Argentina, Perú y Chile.

A la cumbia andina que se estacionó en esta parte del continente se le denominó Chucu Chucu, y obedecía principalmente a una desfolklorización de la cumbia tradicional colombiana. En primer lugar, transformándose en una música moderna que ocupaba la tecnología y en segundo lugar, adaptándose a la idiosincrasia de cada país. De este modo nacerá la cumbia chilena, traída al país por extranjeros y poco considerada en un principio, pero que con el correr de los años se chilenizó en cuanto a letras y música, para transformarse en un sonido perteneciente a la idiosincrasia del país y cercana a los auditores, no solo haciéndose popular, sino que, perpetuándose a través de las décadas, incluso hasta nuestros días donde la cumbia se ha hecho un sonido tradicional en cada festividad importante del país.

A continuación, centraremos nuestro análisis en el caso particular de la cumbia chilena. Primero, describiéndola y poniendo énfasis en sus elementos principales, para luego hacer una revisión de los artistas, sus repertorios y el impacto que generaron en el desarrollo de la música popular chilena en la década de los 60's.

De la cumbia chucu chucu a la cumbia chilena.

Como decíamos, la cumbia que se instalará en Chile desde mediados de la década del 60 pertenece a la denominada cumbia chucu chucu, ritmo que también se denominó cumbia andina. En Chile el caso fue particular, pues la cumbia tuvo especial éxito entre el público y

fue mucho más popular que en otros países, quedando así con el nombre de cumbia chilena y otorgándole exclusividad al ritmo chileno por sobre otros.

Este tipo de cumbia no fue precisamente un intento chileno de popularizar el ritmo, sino que más bien fue una importación del modelo desde el extranjero. Los pioneros de dicha actividad fueron el venezolano Luisin Landaez y la colombiana Amparito Jiménez, quienes desde mediados de los 60 se instalaron en Chile para probar suerte e intentar popularizar la cumbia en nuestro país, luego se unieron a la cruzada la Sonora Palacios y otros conjuntos surgidos en Chile. A pesar de todo, las cosas no fueron tan fáciles para los artistas en un principio, pues constantemente tuvieron que luchar con los prejuicios de siempre, además de musicalmente tener un poderoso adversario, la Nueva Ola, movimiento que contaba no solo con el apoyo de los medios de comunicación, sino que también con la venia de Camilo Fernández, personaje influyente de la industria musical del país, como crítico y también como productor. Por estas razones la primera parte de los años 60's fue un camino duro y difícil que con el correr del tiempo dará sus frutos, haciendo de la cumbia el ritmo popular y masivo que conocemos en la actualidad.

Al igual que en Colombia, la cumbia chilena debió urbanizarse y para que esto ocurriera debió llegar a Santiago. Como también ocurrió con la música tropical en los años 50's, los ritmos tropicales en general no eran muy bienvenidos en la capital, ya que una serie de prejuicios se tejían en torno a este tipo de música. La cumbia no fue la excepción a la regla y durante gran parte de los primeros años de la década del 60 se mantuvo al margen de la industria y por tanto de la masividad. La gente en Santiago en general era asidua de otro tipo de ritmos, las baladas y los tangos seguían siendo ritmos muy populares en la época y se negaban a caer en el olvido. La juventud tampoco se quedó al margen y para

ellos se generó el movimiento musical llamado la Nueva Ola. Casi como un proyecto personal de Camilo Fernández, la Nueva Ola se encargó de traer a Chile canciones en inglés adaptándolas al contexto del país, esto mediado por intérpretes de buena presencia y atractivos para los medios y el público. Se podría decir que la Nueva Ola fue un movimiento casi en su totalidad estético. Incluso en el ámbito folklórico existían nuevos referentes, con la cueca brava y urbana de los Chileneros que intentaba superar los tradicionalismos del ritmo más campestre, incluso haciéndose parte de la industria discográfica al firmar con EMI Odeón. Los 60's también dan lugar a la música protesta y la nueva canción chilena con Violeta Parra a la cabeza, se encargará de dar contenido social a la música popular de la época. En resumen, la oferta musical de la ciudad era variada y no existía lugar aun para una expresión musical como la cumbia, pues el baile ya estaba cubierto por la nueva ola y la cueca, los géneros más populares entre el público.

De acuerdo al contexto musical anterior, debemos decir que las orquestas y solistas de cumbia debieron conformarse esos primeros años con actuaciones en la zona norte del país y en algunas boîtes de la capital. Luisin Landaez fue el ejemplo más claro, ya que desde su llegada al país a principios de los 60, debió asentarse mucho tiempo en Arica y en otras provincias del norte.

“Al comienzo fue difícil cantar en Chile-afirma Luisin Landaez-. Nadie quería saber nada con la música tropical. Solo se escuchaba el rock y el twist. Los [nuevos] ritmos tropicales llegaban nada más que hasta Perú y Argentina, pero aquí en Chile, casi no penetran”⁸⁶

En consecuencia, la masividad no podía ser tal sin que el ritmo penetrara en Santiago. Las razones eran principalmente de carácter económico, las casas discográficas

⁸⁶ González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p. 594

tenían sus sedes en la capital y era de suma importancia que las orquestas o cantantes estuvieran presentes en la oferta musical de la ciudad para ficharlos. Por otra parte, la bohemia nocturna santiaguina era la más fuerte, pues contaba con la mayoría de boîtes, teatros, casinos y locales nocturnos en general, sin shows en estos lugares de alta convocatoria no existía posibilidad tampoco de que pudieran ascender en popularidad. En resumen, sin presentaciones no podía haber presencia discográfica ni menos sonar en las radios. Si bien el norte del país era un buen lugar para presentarse, no tenía la misma relevancia que Santiago o Valparaíso, ciudades populosas y significativas para el ambiente de la música popular. De acuerdo a este contexto, la cumbia durante los primeros años de la década del 60 se mantuvo casi en silencio y prácticamente paso desapercibida para los oyentes y la industria musical del país.

Ahora bien, cuando la cumbia se decidió a penetrar en los mercados y se hizo popular para la mayoría de los oyentes de música popular, fue también por una estrategia de chilenización. Si bien la cumbia chucu chucu era internacional y sonaba tanto en Argentina, como en Perú y otros países del sur, para llegar a Chile debía someterse a nuestra idiosincrasia y costumbres. Por lo mismo musicalmente hablando, la cumbia chilena era mucho más rápida que su par colombiana, pues aceleraba los tiempos y se hacía mucho fácil bailarla. En el ámbito instrumental observaremos la prevalencia de los bronces por sobre los instrumentos de madera característicos de la cumbia colombiana, así se integraran las trompetas y los trombones, además de percusiones como los timbales, güirras y cajas. Pero sin duda lo más característico de la cumbia chilena fue su línea melódica, compuesta por ritmos sincopados que marcaban tiempos de tres en tres, en gran parte a cargo de los sonidos bajos.

“Eran temas sencillos donde el cantante dice algo, y las trompetas contestan, mientras el piano va armonizando, haciendo un tumbao, como le llamamos nosotros, y junto al bajo, que hace un acompañamiento sencillo. Todo muy acorde al chileno, porque no somos bailarines netos. Por eso entramos inmediatamente y gustó”⁸⁷

Por otra parte, la cumbia chilena se tematizó de acuerdo al contexto nacional, ya sea haciendo mención de las costumbres chilenas, del lenguaje y letras familiares para los auditores. Luisin Landaez como pionero del género, fue uno de los primeros en chilenizar la cumbia. “Esto lo hizo incorporando cumbias de compositores locales; sumando modismos y maneras chilenas de hablar y haciendo referencia a lugares de Santiago en sus versiones; y grabando repertorio chileno en ritmo de cumbia”⁸⁸. No solo las temáticas fueron elemento característico de la cumbia chilena, sino que también el baile. En Colombia la cumbia era un ritmo folclórico y por tanto contaba con un tipo de baile establecido, tal como la cueca en Chile, la cumbia era coreográficamente estructurada y había que saber bailarla. Al chilenizarse eso no podía seguir igual, ya que al ser un país ajeno a las costumbres de los pueblos costños de Colombia no lograba comprender del todo de que se trataba el ritmo. Por lo mismo, la cumbia chilena liberó de ataduras el baile y se adaptó culturalmente a la forma local de moverse.

“La tendencia a apropiarse de la cumbia se empieza a expresar con fuerza en el modo de baile del chileno a mediados de los años sesenta. Como señala Marcela Escobar, se produce una cumbia nostálgica, contenida, alegre pero vergonzosa. Con el trasero hacia atrás, los brazos flectados, las manos empuñadas y las piernas separadas unos diez centímetros, el chileno

⁸⁷ En <<http://www.sonorapalacios.cl/?page_id=7>> [citado 4 de septiembre de 2013]

⁸⁸ González, Olhsen y Rolle. *Óp.cit.* p 595

manifiesta su alegría, que, cuando es grande, lo puede llevar a sacudir las manos; agitar los hombros y sacar el pecho”⁸⁹.

En consecuencia, la cumbia chilena con su baile menos estilizado y estructurado, además de más libre, posibilita la identificación de la gente con el ritmo y se establece como una nueva música popular. La cumbia llegó a llenar ese espacio que la cueca no podía llenar, pues proponía una forma de expresión menos difícil de realizar. Amparito Jiménez, la popular cantante nos da a entender esta idea en una entrevista concedida a un medio electrónico, donde dejaba ver que el tipo de baile desarrollado por los chilenos, era la clave de la popularidad de la cumbia en contraposición a la cueca.

“La cueca es muy limitada, es muy cansona de bailar, y hay mucha gente que no la capta, porque tiene su forma, su coreografía, en cambio la cumbia no, tú le pones de tu cosecha, entonces es más fácil bailar la cumbia, claro que una cumbia típica se baila con la vela, con coreografía y todo, pero tiene la validez ante la gente que cualquiera la puede bailar, poner de su cosecha y está bailando cumbia, en cambio la cueca no, es la coreografía marcada”⁹⁰.

⁸⁹ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.596

⁹⁰ Entrevista a Amparito Jiménez. En <<<http://tiesosperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=786>>>
[Citado el 11 -01- 2013]



Amparito Jiménez enseñando a bailar la cumbia tradicional colombiana. En: Ecran N°1738, 19-05-1964, p.16

En resumen diremos que la cumbia es un ritmo que llega a Chile a principios de la década del 60 proveniente de Colombia. Perteneciente a la variante chucu chucu se establece en el país con parámetros propios, ya sea a través de las temáticas a tratar como también en el baile. Por lo mismo, el tipo de baile chileno, liberal y sin una coreografía estructurada se transformó en el elemento principal de la existencia de una cumbia chilena, misma característica que se mantiene hasta hoy y que ha hecho de la cumbia un ritmo fundamental de la música popular chilena de la última parte del siglo XX. Cabe destacar de igual forma, que la cumbia chilena se hará parte de la idiosincrasia chilena apropiándose de un lenguaje común con el espectador y para ello tomo influencias de las orquestas de los 50's, ya sea en la conformación musical de aquellas agrupaciones. De esta forma la cumbia chilena no es un ritmo aislado en el contexto de los 60's, sino que más bien se hará parte de la evolución de la música tropical en Chile.

Los precursores de la cumbia en Chile: Amparito, Luisin y la Palacios.

Una vez que hemos establecido los principales elementos que construyen la denominada cumbia chilena. Es necesario que tomemos en cuenta su desarrollo a través del tiempo desde el punto de vista de sus máximos exponentes. Si bien, en la actualidad existen diversos conjuntos musicales que difunden la cumbia, creemos que son tres los artistas que constituyen las bases de lo que hoy observamos. Estos personajes son la colombiana Amparito Jiménez, primera voz femenina de la cumbia, el venezolano Luisin Landaez, primera voz masculina del género y por último la agrupación chilena La Sonora Palacios, quienes ostentan el crédito de ser la primera banda chilena de cumbia y por tanto la más influyente entre sus pares.

De acuerdo a lo anterior, a continuación nos enfocaremos en desarrollar por separado a cada uno de los exponentes, tomando en cuenta sus carreras, influencias y repertorio. De esta forma creemos es posible dar respuesta al desarrollo de la cumbia chilena a través de la década de los 60, observar la popularidad y el impacto social que generó, hasta la pérdida de la democracia y el término de la vida nocturna en el país.

Amparito Jiménez

Si hablamos de cumbia chilena, es inevitable pensar en Amparito Jiménez como la máxima exponente femenina del género. Desde 1960 cuando visitó el país por primera vez, hasta nuestros días Amparito ostentó y sigue teniendo el título de reina de la cumbia. El epíteto que la acompaña no es solo una denominación más, sino que se lo ganó por su aporte a la música popular chilena y la valentía que tuvo al emprender el camino al éxito desde cero, más aun si pensamos que los cumbieros tuvieron que ingeniárselas a punta de talento y carisma para ganarse al público chileno, reticente y no muy proclive a aceptar la música

tropical. Por todo esto Amparito entro en la historia de la cumbia chilena y es necesario dar una mirada a su trayectoria y éxito, a la vez que observamos como la cumbia chilena se desarrolló desde sus primeros años desde el punto de vista de sus exponentes.



Amparito Jiménez. En: Ecran N°1895, 30-05-1967, p.26

Como decíamos, Amparito fue la primera voz femenina de la cumbia en Chile y por sobre todo fue la pionera en traer el ritmo al país y convertir la variante chucu chucu en *cumbia chilena*. Su primera visita fue en 1960 cuando una aun siendo una joven cantante colombiana, casi desconocida para el público chileno, debutaba trayendo todo el sabor de su merecumbe. La revista Ecran así la anunciaba en octubre de ese año.

“Amparito Jiménez, una morena que recién se aproxima a los 20 años y que ya ostenta el título de reina del merecumbe y derrocha un ritmo tropicalísimo en varios LP, será la sensación de fin

de año en minería. Vimos sus fotos y estamos de acuerdo. La trae Ángel Jiménez que no es tío ni pariente suyo”⁹¹.

Cabe destacar que en este primer viaje, el repertorio de Amparito estaba compuesto mayormente por merecumbes y no precisamente por cumbias. El merecumbe era un ritmo de ascendencia colombiana y se le puede adjudicar su autoría al compositor cafetero, Francisco “Pancho” Galán. Este ritmo era una variante de la música tropical, que se encontraba entre el merengue y la cumbia, combinando ambos estilos en uno nuevo denominado merecumbe por la unión precisamente de ambas siglas. De igual forma esta primera visita, pasajera por lo demás, no causó mayor repercusión en el público y eso se pudo notar por el silencio de los medios de la época, que no dieron más información acerca de la artista, ni del show ni de su carrera. Pese a todo, Amparito sembró entre el público una pequeña semilla de gusto por los ritmos colombianos y prepararía así su regreso a nuestras tierras para consolidar de manera categórica su carrera, la cumbia y ella como reina.

Si bien el primer intento en Chile de Amparito Jiménez no fue tan fructífero como se esperaba, su carrera continúa en Colombia con gran éxito, transformándose en una artista reconocida dentro de la música popular de su país. A nuestro país Amparito regresará recién en 1963 y su estadía en Chile fue en parte más una decisión personal de vida que artística. Por coincidencias de la vida, Amparito se relacionó casi sin querer con Chile, ya que contrajo matrimonio en Colombia con el jinete chileno Óscar Manríquez. Debido a esta situación la pareja decide radicarse en Chile y desde aquí iniciar la conquista del país por medio de la cumbia.

⁹¹ Ecran N°1550, 11-10-1960. p.27

“Amparito Jiménez se encuentra entre nosotros desde hace un año, cuando a su marido, el jinete chileno Óscar Manrique, muy conocido en los círculos hípicas colombianos, le bajaron nostalgias y decidió traerse a su familia colombiana; tienen una niña de dos años, nacida en Colombia (baila y canta la cumbia, nos conto su mamá) al cabo de un año en nuestro país Amparito decidió reactivar su carrera artística”⁹².

Desde esta perspectiva familiar, la vida de Amparito giró entre su estadía en Chile junto a su familia y sus constantes viajes a Colombia, viajes que no solo le servían para visitar a su gente, sino que también para refrescar su repertorio musical el cual posteriormente traería a Chile. Así fue como forjó su carrera y sus mejores éxitos nacieron de la conexión cultural que estableció entre ambos países, estando siempre en constante renovación y búsqueda de la calidad musical por sobre todo.

Por todo esto diremos que, el año 1964 fue el decisivo para la carrera de la colombiana, pues como anteriormente observábamos decidió reactivar su carrera musical. Esta decisión la llevó a adoptar la cumbia como su nueva gran inspiración, dejando un poco de lado el merecumbre de su juventud. “La cantante colombiana Amparito Jiménez fue la primera voz femenina de la cumbia en el país. Sus presentaciones en Santiago desde 1964 constituían verdaderas clases de cumbia para el público nacional”⁹³. Para revivir su carrera, Amparito además debió buscar cooperación entre los más reconocidos exponentes de la música tropical en nuestro país, quienes la ayudaron a perfeccionar su interpretación y la conectaron con el público chileno. “Sus animosas interpretaciones de música costeña eran las más auténticas que se podían escuchar en Chile, acompañándose de Giolito y su

⁹² Ecran N°1738, 19-05-1964. p.16

⁹³ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.596

conjunto como base rítmica más un clarinete solista, en arreglos cercanos a la orquesta de Lucho Bermúdez”⁹⁴.

Aun sin un éxito rotundo, Amparito hizo sus primeras armas, tanto en radio como en sus shows en vivo. Por lo mismo, a la carrera de la cantante aun le faltaba un objetivo que cumplir, y este era el de tener una canción pegando en radios y en el inconsciente colectivo del público. Esto se cumplirá en 1967 cuando Amparito lance *la pollera colorá* y otros temas de raíz colombiana. “Entre ellas en technicolor que trajo de su reciente viaje a Bogotá, donde permaneció cuatro meses. El merengue colombiano “El pájaro amarillo”, que acaba de grabar también para odeón; la cumbia “La pollera colorá”, y la guajira colombiana “La pollera amarilla.”⁹⁵. La pollera colorá es sin duda el éxito más reconocido que Amparito tuvo en su carrera, tanto que hoy aun la podemos seguir escuchando en todo tipo de festividades.

Por eso le digo yo, mi negra vengase pa'ca'
Pa'allá y pa'ca' con la Pollera Colora
Ay mira como goza esta rica cumbia Soledad
Pa'allá y pa'ca' Con la Pollera Colora

Con esta canción auestas y siendo un gran éxito, Amparito cosechó sus merecidos pergaminos, primero fichando en radio Portales y segundo catalogándose como la reina de la cumbia chilena.

Su segundo gran acierto musical vendrá en 1969 cuando tras 8 meses ausente vuelve al país para grabar el disco titulado, *El retorno de la cumbia*. En esta nueva aventura musical amparito pretendió cambiar su imagen de niña y para ello se centró en la interpretación de una cumbia mucho más picaresca y de doble sentido.

⁹⁴ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.596

⁹⁵ Ecran N°1895, 30-05-1967. p.26

“Este año marcará una nueva línea en la temática musical de Amparito, la estrellita bogotana nos revelará a través de su disco la picardía de cumbias que nuestro público aún no conoce- Constituirán toda una sorpresa-nos adelanta amparito-.Por ahora son un secreto. Creo que el doble sentido que ellas encierran, van a dar mucho de qué hablar. Pertenecen a José Bedoya, el mismo autor de “El conductor” y tienen mucha pimienta”⁹⁶.

Ese mismo año Amparito cerraría su exitosa temporada con la participación en una película en Ecuador. Sin mucha más información del hecho, cabe destacar que el filme se trataba de un largometraje musical, donde la ya destacada, a esas alturas, cantante sería la figura principal, demostrando una vez más que era la reina indiscutida de la cumbia, no solo en Chile, sino que con presencia en toda Latinoamérica.

En consecuencia 1969 no solo marcó el fin de una década, exitosa para la cumbia, sino que también el fin de un proceso histórico que se forjó en torno a la música tropical. El retorno de la cumbia marcó la vuelta del ritmo a los primeros lugares de popularidad, pero también fue el vestigio último de aquel primer periodo de la cumbia chilena, interrumpido por el golpe militar y el fin de la bohemia.

Por estas razones, la música popular chilena le debe mucho a la colombiana, pues fue la pionera en cuanto a popularizar la cumbia en Chile, además de forjar las bases de la cumbia chilena. No por nada fue apodada la reina del género, epíteto que le fue dado en Chile, pues su influencia no pudo ser igualada por ninguna otra cantante.

“La reina de la cumbia me pusieron en Chile, yo en Colombia me llamaba miss chiquichá, porque muy chiquita, cuando grabe el merecumbé de Pancho Galán, y uno de sus temas era

⁹⁶ Ecran N°1998, 10-06-1969. p.8

miss chiquichá...Así me quede en Colombia, me dicen mis chiquichá y aquí me dicen la reina de la cumbia”⁹⁷

Convertida en Chile ya en la reina de la cumbia, otro de los aciertos de Amparito fue masificar a todos los estratos sociales la cumbia. Su música llegó a todos lados, haciendo olvidar los prejuicios iniciales con él ritmo y así transformándose en una verdadera música de masas. La misma cantante lo reconoce al decir que si en un principio la cumbia fue de rotos, con el correr del tiempo no hubo fiesta del barrio alto donde no se bailara cumbia ni música tropical⁹⁸, despejando de ese modo las ataduras de la música tropical y la popular en general, con los estratos sociales más bajos. En resumen, con Amparito Jiménez Chile no solo obtuvo una reina, sino que a la mejor exponente de la cumbia, que cosecho éxitos, se radicó en Chile y a través de su carrera logró que la cumbia se transformara en una música transversal a casi cualquier estrato de la sociedad. Herencia que hoy en día perdura, cuando en cada una de las festividades vemos que la cumbia es un infaltable y un clásico.

Luisin Landauez

Luis Felipe Landauez, cantante venezolano conocido popularmente como Luisin, fue la contraparte de Amparito Jiménez convirtiéndose en el monarca masculino de la cumbia y el precursor de la variante conocida como la cumbia chilena. Llegó a Chile a principios de los 60 y se quedó en el país hasta su muerte en el año 2008. Desde sus inicios en Chile debió luchar por su carrera musical, pues su fama precedera no le sirvió de nada, cuando por casi media década sucumbió ante el anonimato de su música y la nula presencia en los medios que le generó su estadía en el norte de Chile. Pese a todo, a mediados de los 60 y

⁹⁷ Entrevista a Amparito Jiménez .En <<<http://tiesosperocumbiancheros.cl/wordpress/?p=786>>>
[Citado el 11-01-2013]

⁹⁸ ídem

acompañado de una batería de éxitos, Luisin Landaez tocaría techo y se convertiría en el rey de la cumbia. Cabe destacar que Luisin fue el que mejor adaptó el género colombiano a la idiosincrasia chilena, generando identificación y contribuyendo de gran manera en la masificación de lo que llamamos la cumbia chilena. Por estas razones, a continuación queremos hacer una revisión de los hitos más importantes de su carrera.

Luisin fue parte de la primera oleada de orquestas venezolanas en llegar a Colombia para perfeccionarse en la cumbia, y es precisamente aquí donde comenzará su exitosa carrera como cantante. Landaez desde muy pequeño se interesó por los ritmos tropicales, por lo mismo se inició como bongosero, para más tarde y con la experiencia del oficio encima, iniciar su carrera como cantante transformándose en un reconocido crooner en Venezuela. En su país natal participó de variados conjuntos dentro de los más destacados, el trió Monterrey y Los Melódicos y Billo's Caracas boys, orquesta con la que llegó a Colombia. Siendo parte de esta última agrupación, Landaez aprendió a cantar la cumbia y desde aquí a finales de los 50'expandió su legado a Latinoamérica, siendo un patiperro por casi todo el sur del continente y en especial en Chile donde aun es un ídolo popular.

Su estadía en Chile comienza en 1962 cuando llega a Arica, lugar donde la bonanza económica del norte del país le permitió hacer sus primeras armas en variados locales nocturnos de la ciudad. A pesar de la situación económica, la experiencia en Arica no fue fructífera para Luisin Landaez desde el punto de vista artístico, ya que su lejanía con la capital, los locales de renombre, los sellos y las radios, hacían que cada actuación fuera solo para animar la fiesta y no causara mayor repercusión en el ambiente artístico. Lo que Luisin quería y ambicionaba era grabar para un sello y hacerse conocido en todo Chile y Latinoamérica. Lamentablemente esto no fue posible durante la primera parte de la década

del 60 y a pesar de haber llegado a Santiago y Valparaíso, donde hizo algunos shows en ferias y locales sin mayores éxitos. “Luisin Landaez continuó luego hasta Iquique, donde obtuvo su primer contrato en el país; a la feria de ASIVA de Valparaíso; y a Santiago, grabando para Odeón y actuando en boîtes, sin hacerse demasiado conocido”⁹⁹. Su gran despegue tendría que esperar, a la vez que tendría que ir de la mano con una estrategia comercial importante, llena de hits y de la cercanía que pudiera establecer con él hasta ese momento cerrado público chileno.

Ya en la primera parte de la década Landaez había logrado firmar contrato con el sello Odeón, este había sido su primer contrato discográfico en el país y las esperanzas de llegar al mercado eran altas. Sin embargo, estas expectativas se vieron truncadas una vez que el sello no apoyó al cantante como este esperaba y se suscita un conflicto que acabaría con la renuncia de Luisin a Odeón y su llegada a RCA Víctor. Las razones del conflicto se centraban principalmente en una canción, *La banda borracha*, Odeón quería que ese tema fuera grabado por Mike Laure, mientras Landaez lo quería para él; el sello se decide por el primero y a Luisin no le quedó otra opción que emigrar. Así recordó el problema Luisin Landaez tiempo más tarde en entrevista con el musiquero. “No tuve suerte y cancele el contrato, porque me parecía que no era cuestión de mi parte y me fui a RCA”¹⁰⁰. De esta forma, la decisión de Landaez de firmar con RCA a fin de cuentas fue su mejor opción y marca el despegue definitivo de su carrera, la cual cosecharía solo éxitos durante toda la segunda mitad de la década del 60.

1966 fue el año de despegue de Luisin Landaez en el mercado chileno, pues grabo por fin para RCA el tema titulado *La banda borracha*, canción de la cual Odeón saco su

⁹⁹ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.594

¹⁰⁰ El Musiquero N°64, Agosto 1968. pp.3-4

propia versión también en la voz de Mike Laure. Con estas dos versiones de la canción en el mercado la lucha por la popularidad se transformó en la principal ambición de ambos cantantes, escudados bajo el alero de dos sellos de altísimo nivel. “Son dos versiones para el mayor éxito tropical del momento. Superventas en México. Un tema festivo que ya ha comenzado a entusiasmar al público”¹⁰¹, mencionaba Ecran, ante la popularidad que la canción en si misma había adquirido. Por lo mismo, de aquí en adelante todo sería color de rosas para el cantante, pues, la canción se convirtió en un hit de la época, llegando a tener una popularidad avasalladora en los rankings radiales y de revistas. “Es así como en marzo de 1966 grabó con la orquesta de Manuel Contardo para RCA, “La banda borracha” del colombiano Rafael Sánchez Mejías, que vendió miles de copias y fue éxito en Chile y América latina, llegando al segundo lugar del ranking de revista ritmo en mayo de 1966”¹⁰². No solo en los ranking de revista Ritmo La banda borracha figuró en los primeros lugares, sino que también en la popular revista Ecran¹⁰³, donde en mayo de 1966 el tema figuraba en 2º lugar, para que en junio de ese mismo año bajara al 3º. De cualquier forma la canción se transformó en un icono de la cumbia chilena, permitiendo a Luisin Landaez convertirse en récord de ventas y en el rey de género.



Luisin Landaez. En: Ecran N°1850, 19-07-1966, p.27

¹⁰¹ Ecran N°1836, 12-04-1966. p.13

¹⁰² González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.594

¹⁰³ Véase, Ecran N°1843, 31-05-1966. p.12

Si La banda borracha significo para Luisin Landaez su salto a la fama, su siguiente gran éxito, *El conductor*, le haría aumentar aún más su fama, convirtiéndose en el hombre record de la industria, en cuanto a música tropical concierne. El tema, también de 1966, significó superar en ventas a su anterior producción en muy poco tiempo, además de ser una cumbia muy reconocida en el país, obteniendo con el tiempo chapa de clásico de la música popular. El mismo Luisin, se sintió sorprendido con la recepción del público hacia la canción, quienes lo pedían en cada show del cantante. “Días atrás, nada más, me toco ir a San Antonio y desde la galería me gritaban: Luisin canta esa del camioncito. Se referían a El conductor, la original cumbia de Bedoya y Buitrago que tanto ha gustado en Chile”¹⁰⁴. En cuanto a ventas, El conductor significo bastantes réditos económicos a la industria, en especial a RCA sello de Luisin Landaez. “Es curioso el disco se vendió en quince días lo que La banda borracha vendió en un mes”¹⁰⁵. Por todo esto Luisin se convirtió en el más reconocido artista de cumbia de esa época y de las que vendrán. Con él la cumbia pasó de ser un ritmo de fiestas y de música en vivo a un éxito de ventas en la industria discográfica que hasta entonces no había logrado imponer la música tropical como un género rentable en cuanto a venta de discos.

Lo que siguió en su carrera no fue menos, pues se acostumbraría a grabar hits que rápidamente penetraban en el mercado para ser superventas. Dentro de su estrategia por hacerse conocido en Chile Luisin se encargó de ir nacionalizando poco a poco el género. En primer lugar, haciendo canciones que involucran a Chile de una u otra forma y provocando esa familiaridad que el público necesitaba para hacer suyo el ritmo colombiano. En 1966

¹⁰⁴ Ecran N°1850, 19-07-0-1966. p.27

¹⁰⁵ ídem

por ejemplo lanza la canción, *La cumbia del mundial*¹⁰⁶, tema que trataba sobre el mundial de futbol de ese año en Inglaterra y donde Chile fue participante. La acogida a la canción fue buena y significativa pensando que Chile era un país muy asiduo al futbol y más que la selección nacional era de lo más importante para este deporte. El coro de la canción decía así:

“Ataja Yashin
Qué bueno es pelé
Kubala volvió
Que gol de Leonel
Decía un francés,
Perdone musíú,
Porque le hizo un gol
El tito Fouilloux”¹⁰⁷.

Otra de las referencias a Chile que Luisin realizó fue el tema de 1967, *Mi Jorocueca*. Esta canción fue concebida como un homenaje a esta tierra de parte de Luisin Landaez y en su letra mencionaba insistentemente a los héroes patrios, estrategia que claramente le valió el aprecio del público y el éxito de su canción.

“Que viva Bernardo O’Higgins
Bernardo O’Higgins y los hermanos Carrera
Que viva Manuel Rodríguez
Gran guerrillero de la América morena
Como yo quiero a tu tierra

¹⁰⁶ Música de Luisin Landaez y letra de Ariel Arancibia

¹⁰⁷ Ecran N°1850, 19-07-1966. p.27

Baila el joropo, chilena

Escucha mi jorocueca

Que te brinda Venezuela”¹⁰⁸

Estos temas representan a la perfección lo que fue la cumbia chilena, un ritmo cercano y familiar con el público, que sin perder su parte caribeña, se asemejaba a nuestra idiosincrasia y que por lo mismo, causaba el gusto que los chilenos tuvieron por la cumbia desde los años 60 en adelante.

El fin de la carrera discográfica de Luisin Landaez, al igual que la de Amparito Jiménez, será en el año hacia fines de la década de los 60's cuando grabe sus últimos grandes éxitos, *La banda dominguera* de 1969, y *La naranja nació de verde* de 1970. Una vez llegada la dictadura militar, la carrera del venezolano casi desapareció y solo en los años 80 tuvo algunas participaciones en programas de TV sin mucho éxito. Su legado había sido el de una larga lista de temas, que serán hits de todas las épocas, incluso en la actualidad cuando variados conjuntos re versionen sus canciones. *Chico Trujillo* ha llevado la voz cantante en esta situación, re versionando con gran éxito *El conductor*, tema que ha sonado en las radios y que ha puesto en la primera línea de acción, no solo a la cumbia, sino que el legado de Luisin Landaez.

La Sonora Palacios.

La Sonora Palacios se forma en 1963 gracias a la idea del músico chileno y fundador de la orquesta Marty Palacios. De acuerdo a esto, diremos que la importancia de la Palacios fue su papel protagónico en el contexto de la cumbia en la década de los 60's, ostentando la fama de ser la primera banda de cumbia chilena. Como decíamos anteriormente, el cerebro

¹⁰⁸ El Musiquero N°47, Octubre 1967.p.47

tras La Sonora Palacios fue el violinista y trompetista Marty Palacios. Este músico con formación académica en el conservatorio nacional fue quien decidió iniciar el conjunto tras haber trabajado para RCA. Fue en ese lugar que Marty, por casualidad se topó con material discográfico de la Sonora Matancera, conjunto que a fin de cuentas se transformo en su principal inspiración a la hora de conformar su propia orquesta. Cabe decir que la Sonora Palacios, intentó tomar la posta de las orquestas de los 50`s, como la Huambaly, Ritmo y Juventud y otras. Se inspiró en ellos y apeló a la modernización, tanto en la estructura de la orquesta, como también en el repertorio, abandonando el catálogo de música cubana para dedicarse por completo a la cumbia.

Aunque Marty se inspiró en las orquestas espectáculo para dar vida a la Sonora, la vida en general de los Palacios estuvo marcada por la música. Desde muy niños los hermanos Marty, Jorge, Patricio y Carlos formaron la orquesta juvenil de los hermanos Palacios, siendo bastante reconocidos durante la década de los 50`s. Con el correr del tiempo la orquesta maduró y se dedicó casi en exclusiva a tocar repertorio cubano. Es en 1965 cuando se deciden a tocar la cumbia, cuando uno de sus integrantes en un viaje a Argentina escuchó el ritmo y le llamó la atención, incluyéndolo entre su espectro musical. “En una gira que realizaran por el noreste argentino en 1965, Luis Urbina, que había aprendido a tocar el piano en la escuela normal Abelardo Núñez, escuchó tocar cumbia en piano en un local de Tucumán y pudo aprender su sencillo estilo tridiaco sincopado”¹⁰⁹. Tras este hecho la orquesta rápidamente se interiorizó en la cumbia, cambiando sus instrumentos y adaptando sus partituras al nuevo estilo, además de adaptar la conformación de sonora cubana. “Sumaban una tercera, y luego una cuarta, trompeta a la formación tradicional de la sonora cubana, mantenían la guitarra, el piano y el bajo y, con el paso del

¹⁰⁹ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.597

tiempo, aumentarían la variedad de la percusión”¹¹⁰. De esta forma se da inicio a la exitosa carrera de La Sonora Palacios y con ello la expansión de la cumbia en Chile “La Sonora Palacios es la banda responsable del nacimiento y la popularización de la llamada cumbia chilena, al ser el primer grupo local en grabar ese ritmo, poniendo la primera piedra de su enorme arraigo en el público chileno”¹¹¹.

Su carrera discográfica se iniciará en 1965 cuando con Tommy Rey¹¹² en las voces, la sonora grabará su primer LP con el sello Philips, titulado *Explosión de cumbia*. “Bien está sonando la orquesta “Sonora Palacios” de la cual escuchamos su último Long Play “Explosión de cumbia. Será seguramente del agrado de la gente que le gusta la música cadenciosa y cálida”¹¹³. Este LP solo fue el comienzo de una larga lista de éxitos, ya que durante la segunda mitad de los 60`s, La Sonora Palacios grabó 5 LP`s mas, entre los que estaba Sonora Palacios y otros. La vasta carrera discográfica también fue un impulso para entrar de lleno en la industria, imponiendo canciones como el *Caminante*, *Luna Lunita*, *El Galeón Español* o la popular *Todos los Domingos* más conocida como *La Peineta*. Estas dos últimas, sin duda se transformaron en las canciones más reconocidas de la Sonora Palacios, siendo constantemente tocada por otras agrupaciones, entre las cuales se encuentra la sonora de Tommy Rey, orquesta de su cantante Patricio Zúñiga. Por lo mismo, La peineta y el Galeón siguen siendo hasta hoy uno de los clásicos de la Palacios, metiéndose en el inconsciente del público con sus ya reconocidos estribillos, el primero, corresponde a la peineta y el segundo, al Galeón español:

¹¹⁰ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.598

¹¹¹ Biografía Sonora Palacios. En <<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=29>>> [Citado el 14 -01- 2013]

¹¹² Patricio Zúñiga, apodado popularmente Tommy Rey

¹¹³ Ecran N°1863,14-10-1966 p.25

Por eso te aconsejo que vayas a misa

Todos los Domingos

Todos los domingos

Pedirle a San Antonio

que te mande un novio

Todos los Domingos

Todos los domingos

El galeón español llegó.

Dejando una estela en el mar,

El galeón español llegó,

Dejando una estela en el mar.

Pero, no solo de discos vivió la orquesta, sino que también de sus giras por el país y alrededores. De acuerdo a esto su consagración vendrá en 1967 cuando por sobre cualquier pronóstico, la Sonora Palacios viajará a Europa, más específicamente a Yugoslavia. “Adiós a los muchachos de la Palacios. Se fueron el 15 de abril rumbo a Yugoslavia. Van contratados por seis meses para actuar en Music-Hall y televisión en la ciudad de Belgrado”¹¹⁴. Esta gira internacional llamó la atención entre los medios y no pasó desapercibida, pues que un país tan lejano en cuanto a cultura y distancia al nuestro decidiera llevar a una orquesta chilena y de cumbia a sus tierras sonaba por lo menos curioso. De cualquier modo la gira fue un éxito y terminó por consagrar a La Sonora Palacios como la mejor orquesta de cumbia del país. “La sonora Palacios es una de las mejores orquestas americanas en su género y lo han demostrado en Chile y el extranjero”¹¹⁵. Sus éxitos seguirán ese mismo año, cuando la agrupación de discjockeys de Valparaíso entregó a la Sonora el premio *Panchito* como la mejor orquesta chilena, además

¹¹⁴ Ecran Nº1891, 02-058-1967.p.27

¹¹⁵ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit. p.598

de ganar *El laurel de oro* como artistas más populares. En resumidas cuentas, su consagración en el espectáculo, vendrá llena de reconocimientos tanto en el país como también en el extranjero, expandiendo el fenómeno de la cumbia a diversos rincones del planeta.

Si tuviésemos que recalcar la importancia que la Sonora Palacios tuvo para el desarrollo de la cumbia chilena, a partir de la década de los 60's, deberíamos centrar el análisis en tres elementos de suma importancia. El primero, la trascendencia local e internacional de la orquesta, elevándose como la mejor en su estilo, en segundo lugar, la relevancia de música, permitiendo la renovación de la música tropical en Chile, para en último lugar, observar la herencia que esta dejó para las futuras generaciones, siendo cuna de las más famosas orquestas de cumbia de la década de los 90 en adelante.

La Sonora Palacios fue sin duda la orquesta más importante de su época, arrasando en el plano local con sus canciones, consiguiendo premios y fama, pero por sobre todo logrando una importante figuración en el extranjero, no solo en Latinoamérica, sino que también Europa donde se presentaron con gran éxito hacia fines de la década. Esta figuración musical, también aportó en su afán por revivir la alicaída música tropical. Proclamándose herederos de las orquestas de los 50's, la Sonora Palacios llevo la cumbia a un sitial preferencia dentro del contexto de la música popular de los 60, incluso elevándose por sobre modas como la Nueva Ola, que sin duda eran lo más popular y escuchado de aquellos años. “ Es así como la Sonora Palacios, con un nuevo formato instrumental y un nuevo repertorio, lograba darle continuidad a la práctica de la música tropical en Chile, que había decaído con el auge de la Nueva Ola, la pérdida de la vigencia de chachachá y el fin

de las grandes orquestas tropicales chilenas”¹¹⁶. Finalmente, la Palacios sin querer sembró una semilla para el futuro, siendo escuela y cuna de los herederos de su tradición. Muchas orquestas se influenciaron por su carrea, cantaron sus canciones y estéticamente se le asemejaron, pero sin duda, lo más significativo fue que en sus propias filas militaron las actuales estrellas de la cumbia. Patricio Zúñiga se separaría de La Sonora Palacios para formar su propia orquesta, llamada simplemente la sonora de Tommy Rey, con la cual consiguió el éxito a partir de los años 90 y hasta hoy. De otros integrantes de la orquesta, también se desprendió la Sonora Palacios Jr. Banda que hoy se desarrolla en el ámbito de la entretención y cuenta con los hijos de los fundadores de la Palacios original. Como vemos, la sonora no solo fue popular en su tiempo, sino que sembró las bases de la cumbia actual.

Hemos terminado de revisar las carreras e hitos más importantes de los tres artistas más influyentes de la cumbia chilena, prestando atención de sus discografías, giras y en general el desarrollo de su música en el tiempo. Por lo mismo, hemos observado cómo sus carreras concluyen hacia fines de la década del 60, dejando en muchos casos truncadas exitosas experiencias en cuanto a la cumbia.

Reflexiones finales

Cabe destacar que la experiencia agotada a fines de la década del 60 no abarca al género de la cumbia en general, sino que dice relación con la primera generación de artistas, compuesta por Landaez, Amparito y la Palacios. Artistas que a partir de los 70 darán origen y paso a nuevos exponentes, influidos fuertemente por estos pioneros. Así tendremos que a raíz de la separación de una parte de la Sonora Palacios, surgirá la popular Sonora de Tommy Rey, orquesta liderada por Patricio Zúñiga, ex cantante de la agrupación de los

¹¹⁶ González, Olhsen y Rolle. Óp.cit.p.599

hermanos Palacios. También a partir de los 70 surgirán orquestas como Los Viking's 5 en Coquimbo o Giolito y su combo, entre otras. Lo importante a recalcar es, que si bien el golpe de estado acabo con la bohemia tal como la hemos revisado, abrió otros medios a través de los cuales mostrar la música tropical, la televisión entre otras, y que ayudaron a fomentar la popularidad de las agrupaciones. Los exponentes pioneros tampoco se agotaron por completo, hasta hoy la Sonora Palacios sigue existiendo y tocando en cada fiesta popular, claramente sin sus integrantes originales, pero se ha sabido reinventar con el tiempo. Luisin Landauez corrió distinta suerte, pues la dictadura de alguna forma lo censuro por haber participado en la campaña de Salvador Allende. Se cuenta que fue su voz la que se oyó cantando el jingle de campaña llamado “De ti depende”, aunque según dice el mito esta canción también pudo haber sido obra de Humberto Lozán voz de la Huambaly.

“De ti depende, de ti depende

Que aquel presidente sea,

El mismo que estás pensando

Que sea Allende, que sea Allende”¹¹⁷

De igual forma, Luisin canto en el escenario ubicado en la alameda para celebrar el triunfo de Salvador Allende y se le recuerda por haber cantado la canción Macondo frente a miles de personas. Por esta razón durante la dictadura solo tuvo esporádicas apariciones en televisión, por lo que podemos pensar que haber participado de la campaña le costó caro. De amparito no se supo mucho, solo que partió a vivir en el norte del país y no siguió su ascendente carrera musical.

¹¹⁷ Disponible en <<<http://www.aporrea.org/actualidad/a67432.html>>> [citado el 5 de septiembre de 2013]

De igual forma el recuerdo queda y estos artistas siempre serán los pioneros de una generación que rompió esquemas para insertar en la conservadora sociedad chilena, un tipo de música poco común y mal visto, pero que a poco andar convenció y lleno de fiesta a un país entero.

Conclusiones.

A lo largo de esta tesina hemos podido observar el desarrollo de casi medio siglo de música popular en Chile, más específicamente el origen y desarrollo de los ritmos tropicales en nuestro país. De esta forma, nos hemos adentrado en una gran cantidad de tópicos que explican cómo este tipo de música se inserta y masifica en el contexto de la década del 50 y 60. En esta tarea, hemos prestado atención a los elementos puramente estilísticos, como lo son las conformaciones orquestales y sus cambios de acuerdo al tipo de ritmo, la evolución instrumental de acuerdo al tiempo y el contexto, o simplemente los repertorios ejecutados por los máximos exponentes de la música tropical y la cumbia en Chile. Por otra parte, también nos aproximamos al punto de vista social que la música popular pretende expandir, desde sus concepciones más antiguas tanto en la edad media en Europa, como también en las raíces negras latinoamericanas. De acuerdo a lo anterior, hemos observado cómo la música logra insertarse en el ambiente social de la época por medio de la adaptación a la idiosincrasia del país, generando así culturas y contraculturas que contribuyen a la popularización e impacto social de aquellas sonoridades. Por otra parte, también hicimos notar que dicha condición fue en parte gracias a la aparición de los medios de comunicación masivos y la conformación de industrias dedicadas tanto a la entretenimiento, como también a la difusión de la música popular. De esta forma, tanto la parte musical, como también la social, serán puntos importantes para generar la reflexión final acerca de una historia de la música tropical en Chile, tomada desde el punto de vista de impactos y cambios que esta pueda generar en la sociedad de aquella época.

A continuación detallaremos las reflexiones finales que engloben el total de esta investigación, atendiendo a los tópicos nombrados anteriormente y así concluyendo esta extensa revisión generada a partir de la música tropical y la cumbia en nuestro país.

En primer lugar, queremos hacer notar la existencia de un proceso histórico que se construye a partir del tema. Este proceso tiene que ver con la existencia de un ciclo bohemio de las grandes ciudades de Chile, que se inicia en las primeras décadas del siglo XX y que se extiende hasta fines de la década del 60. Esta periodificación estará relacionada ante todo con el desarrollo de los medios de comunicación masivos y la construcción de dos industrias muy fructíferas para el ambiente artístico del país: la industria de la entretención y la discográfica que en su conjunto serán las plataformas fundamentales a la hora de hablar de medios de difusión para la música popular chilena. Dentro de esta evolución histórica de la noche y los medios se insertará la música tropical y la cumbia las cuales irán evolucionando con el tiempo, para pasar desde la cultura underground o de los bajos fondos de principios de siglo a la total masificación y popularización de la mano de los discos y los conciertos hacia la década del 60.

Desde aproximadamente los años 30, las grandes urbes populares del país vieron como se inició la proliferación del cabaret, con sus características propias. Dicho lugar fomentó de manera árdua la ejecución de la músicaailable de corte popular, dando paso a la llegada de ritmos como el jazz y el swing. Dichos géneros marcaron una primera etapa de lo que más tarde llamaremos música tropical, pues fueron los maestros de aquellas orquestas espectáculo de los años 50. De igual forma, el cabaret representó desde el punto de vista social y cultural, la parte más underground de la música popular. El cabaret fue de alguna forma sinónimo de bajos fondos, de una sociedad marginada, que vio en este tipo de locales la forma de desahogo acorde a sus posibilidades e intereses de diversión. La música se transformó así en la principal compañera de aquellos sujetos populares de la vida bohemia.

El ciclo prosigue hacia los años 50`s, con una evidente evolución desde la perspectiva mediática. La superación del cabaret vendrá a llamarse boîte, casino, quinta de recreo y así un sinnúmero de locales de esparcimiento social que alimentarán el desarrollo de la llamada música tropical, traída a Chile por orquestas cubanas, colombianas, venezolanas etc. Estas agrupaciones son las que llamaremos orquestas espectáculo y que dedicaban su carrera casi por completo a la ejecución de un repertorio lleno de éxitos en la escena en vivo de los diferentes locales. Cabe destacar que el inicio de aquel movimiento estuvo dado por la influencia ejercida en los músicos chilenos por la figura de Dámaso Pérez Prado y otros grandes intérpretes de la época. De esta época tendremos el nacimiento y consolidación de orquestas tan importantes e influyentes para el siguiente período como; La Huambaly, Los Peniques o Ritmo y Juventud. Bandas que supieron apropiarse de los medios para mantener sus carreras en lo alto, en especial haciéndose parte de la denominada industria del entretenimiento, la más desarrollada hasta ese momento, teniendo en cuenta que las discográficas no se atrevían aun a fichar a orquestas que se mantenían apegadas a la cultura popular de la época. Cabe destacar de igual forma que durante los años 50 y gracias a la presencia casi permanente de los ritmos tropicales en radios y teatros, este tipo de música se diversificó, agradando tanto a las clases bajas como a las altas. Por lo mismo y aun sin la ayuda de una industria discográfica desarrollada, la presencia estable en la radio, medio de comunicación más influyente de la década, hizo que estas orquestas salieran del anonimato y giraran por todo Chile e incluso Latinoamérica y Europa.

El final del proceso lo identificaremos hacia la década del 60, periodo que estará marcado por el casi completo desarrollo mediático, que contribuirá de gran manera a la popularización de la llamada cumbia chilena. Los exponentes de la cumbia de los 60`s

estarán profundamente influidos por las orquestas espectáculo de la década anterior, especialmente en la conformación orquestal y en la forma de llevar a cabo sus shows en vivo, todo mediado por la experiencia de los músicos formados al alero de la cultura underground de décadas pasadas. Por otra parte, también tenemos que dar crédito al componente foráneo de la cumbia, su desarrollo en Colombia como música de corte folclórico y su expansión a todo Latinoamérica como un ritmo popular urbano, gracias al aporte hecho por los músicos venezolanos a ella. De igual forma, la cumbia al insertarse en el medio chileno comienza a mutar en base a la asimilación cultural de nuestro país, que incluirá tanto el elemento lírico, con letras adaptadas a la idiosincrasia chilena y lo más importante, se desmarcó de los otros ritmos bailables de la época, liberando de ataduras coreográficas la danza de la cumbia. Estos elementos, sumados al poder de los discos y las giras, tuvieron como resultado final que la cumbia se transformara en un fenómeno de masas incluso hasta nuestros días, donde aun es un clásico entre las celebraciones.

Con este análisis del proceso podemos concluir que nuestras hipótesis de trabajo han sido confirmadas a través del desarrollo de esta tesina. De acuerdo a esto, podemos decir primero, que la música tropical y la cumbia chilena son parte de un proceso evolutivo a través de los años. Proceso en el cual podemos observar como estos ritmos van en un crecimiento paulatino, desde el underground y las contraculturas de los primeros años del siglo XX, con una popularidad segmentada y reducida a cierto grupo social, en este caso los bajos fondos de la ciudad. Posteriormente, pasando a un estado intermedio de superación de la primera época, donde haciéndose parte de la industria de la entretención logra notoriedad para los medios y a través de la radio inaugura un periodo de ascenso hacia la masificación. Por último, con los años 60 y la consolidación del disco como forma

de difundir la música, la música tropical se apropia de la cumbia, para transformarla y hacerla propia de estas tierras, llevándola al máximo de popularidad. Por lo tanto, este proceso de ascendencia popular tendrá que ver ante todo con los medios de comunicación masivos y la conformación de una sociedad de masas dispuesta al consumo de música tanto envasada como en vivo.

El impacto social, por tanto, será la capacidad de asimilación de ritmos casi siempre traídos de una realidad cultural diferente y la capacidad de los músicos por transfórmalos y chilenizarlos. Los ritmos de corteailable tropical fueron finalmente sinónimo de alegría y de fiesta para las diferentes épocas de nuestro país. Haciéndose cargo de una tarea social tan difícil como es divertir y sobreponerse a cualquier realidad inicial.

En resumen, nuestras conclusiones apuntan ante todo a la existencia de un proceso bohemio que se extenderá a lo largo de casi todo el siglo XX en Chile. Proceso que engloba las formas de diversión, la música y los medios de comunicación, que a medida que pasa el tiempo se afiata y dan paso a una sociedad de masas, que socialmente influirá en la popularización y masificación de ritmos antes desechados, marginados o desconocidos, como lo son la música tropical y la cumbia chilena.

Fuentes

Ecran (Nº1093 Enero 1952-Nº2005 Julio 1969)

Radiomanía (Nº93 Enero 1950- Nº273 Diciembre 1965)

Radiomanía TV (Nº1 Enero 1966-Nº53 Mayo 1970)

El Musiquero (Nº1 Abril 1964-Nº129 Diciembre 1970)

Bibliografía

Albornoz, César. «La perspectiva LSD. Un enfoque para estudiar la musica popular desde la historia.» Resonancias Nº25 (Noviembre 2009): 63-77.

—. «Posibilidades metodologicas para el estudio de la música popular contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico.» III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional de Estudios de Musica Popular (IASPM). Bogota, 2000.

Bustos Mandiola, Jaime. Crónicas de un ex Locutor de Radio (años 50-60). Santiago: Bravo y Allende Editores, 1996.

Claro Valdés, Samuel. Oyendo a Chile. Santiago: Editorial Andres Bello, 1997.

Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. Historia de la música en Chile. Santiago: Editorial Orbe, 1973.

Correa, Sofia; Figueroa, Consuelo; Jocelyn Holt, Alfredo; Rolle, Claudio; Vicuña, Manuel. Historia del siglo XX chileno: balance paradójal. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

González, Juan Pablo. «Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana.» Revista Música Chilena Nº165 (Enero-Junio 1986): pp.59-84.

—. «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos.» Revista Musical Chilena N°195 (Enero-Junio 2001): pp.38-64.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Santiago: Ediciones UC, 2004.

—. Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970. Santiago: Ediciones UC, 2009.

Lang, Paul Henry. Reflexiones sobre la música, música e historia. Madrid: Debate, 2000.

Pinto Vallejos, Julio y Gabriel Salazar. Historia contemporánea de Chile, Tomo V. Niñez y juventud. Santiago: LOM, 2002.

Mendez Carrasco, Armando. Chicago chico: Santiago, 1967

Salinas Campos, Maximiliano. «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX.» Revista Musical Chilena N°193 (Enero-Junio 2000): pp.45-86.

Web

<http://www.aporrea.org>

<http://www.lacuarta.com>

<http://www.musicapopular.cl>

<http://www.tiesosperocumbiancheros.cl>