¿Cómo fue que la cumbia llegó a ocupar un espacio tan relevante en nuestra vida festiva y sonora? ¿Cómo, cuándo y por dónde atraviesa nuestras fronteras? ¿Cómo nos fuimos apropiando de los clásicos cumbiancheros? ¿Qué historias permanecen aún ocultas tras más de medio siglo ininterrumpido de cumbia en Chile? ¿Existe una cumbia propiamente "chilena"? ¿Qué interrogantes abren la cumbia y el tropical a la idea de "chilenidad"?

Durante más de cinco años, la **Colectiva de Investigación *Tiesos pero Cumbiancheros*** ha tenido el privilegio de entrevistar a una amplia diversidad de cultores, gestores, locatarios y públicos de la cumbia en Chile y otras latitudes para responder a estas interrogantes, tejiendo confluencias entre lo académico, lo popular, lo vivencial, lo oficial y lo subalterno.

Este diálogo colectivo ha hecho aflorar silencios íntimos, familiares, bohemios, públicos, cotidianos, oficiales y populares. Una memoria cumbianchera que redescubre algunos de los muchos pliegues en nuestra historia reciente, desde lugares aparentemente invisibles o tomados por intrascendentes en las grandes historias nacionales y oficiales.

Y aunque este recorrido por los procesos de llegada, adaptación y apropiación de la cumbia en Chile continúa, ***¡Hagan un trencito!*** abre el juego a los testimonios de sus protagonistas, quienes estarán por siempre en el panteón eterno de la sabrosura.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional

ISBN: 978-956-359-042-6

¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949 - 1989)

Lorena Ardito Aldana / Eileen Karmy Bolton / Antonia Mardones Marshall / Alejandra Vargas Sepúlveda

Lorena Ardito Aldana
Eileen Karmy Bolton
Antonia Mardones Marshall
Alejandra Vargas Sepúlveda

¡Hagan un Trencito!

Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949 - 1989)

La Colectiva de Investigación *Tiesos pero Cumbiancheros* surge en 2010 a partir de la inquietud compartida por indagar en los pasos y sonidos de la cumbia y sus rutas en Chile. El carbón de la curiosidad festiva ha llevado a esta locomotora Colectiva a desarrollar diversas notas periodísticas, artículos académicos, registros y ediciones –en imágenes y videos–, todo lo cual se encuentra permanentemente difundido en su sitio

www.tiesosperocumbiancheros.cl

Integrada por Lorena Ardito Aldana, Eileen Karmy Bolton, Antonia Mardones Marshall y Alejandra Vargas Sepúlveda, su trabajo de reconstrucción socio-histórica, político-cultural y testimonial, está conformado por múltiples voces, muchas de las cuales han sido incluidas en la presente publicación.

¡Hagan un trencito!

Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile

(1999–1989)

(colección ensayo)

Santiago de Chile, 2016

¡Hagan un trencito!

Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile

(1999–1989)

Investigación y Compilación
de la Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros

Lorena Ardito
Eileen Karmy
Antonia Mardones
Alejandra Vargas

© Investigación y Compilación de la
Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros

© Lorena Ardito, Eileen Karmy,
Antonia Mardones y Alejandra Vargas

Proyecto co-financiado por el Fondo para el
Fomento a la Música Nacional, Convocatoria 2014

1ª edición Ceibo Producciones S.A.
Santiago de Chile, marzo 2016.

Coordinación y edición: Lorena Zúñiga
Diseño: Eugenia Prado Bassi
Portada: Alejandro Chávez
Producción editorial: Italo Retamal

ISBN: 978-956-359-042-5

Impreso por productora gráfica ANDROS.

Santiago de Chile, 2016

A las y los cultores cumbiancheros y tropicalones
que por poco más de medio siglo remecieron y siguen deleitando, con o sin
reconocimiento, nuestros tiesos pero cumbiancheros cuerpos.

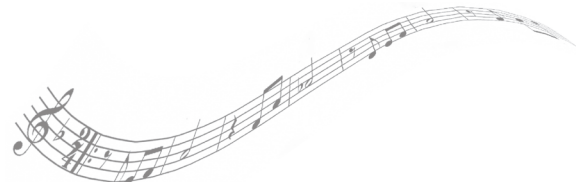
A quienes nos abrieron sus puertas y escarbaron en sus memorias
para compartirnos las anécdotas e historias que hoy atesoramos en este trabajo.

A las y los cultores que no tuvimos la posibilidad de entrevistar
y que hoy habitan en el panteón eterno de la sabrosura.
Muchos de ellos son parte inocente de este trabajo, en el inevitable recuerdo
de sus pares y en nuestro deliberado afán de resaltar su memoria.

Y en especial, a quienes tuvimos el privilegio de conocer
y entrevistar antes que la muerte les alcanzara el paso, mas no podrán ver esta
publicación en sus manos: el bongosero Iván Díaz,
el cantante Juan "Chocolate" Rodríguez y el compositor
Hernán Gallardo Pavéz, a quien recordamos con especial afecto
y admiración, pues nos recuerda la incansable creatividad que tantas veces se
desconoce a los músicos del prejuiciado mundo de la cumbia y el tropical, presente
a pesar de la indignante situación de enfermedad
y abandono en la que muchos de ellos fallecen.

Comenzando un viaje

"tieso pero cumbianchero"



¿Cómo fue que la cumbia llegó a ocupar un espacio tan relevante en nuestra vida festiva y sonora? ¿Cómo, cuándo y por dónde atraviesa nuestras fronteras? ¿Cómo nos fuimos apropiando de los clásicos cumbiancheros? ¿Qué historias permanecen aún ocultas tras más de medio siglo ininterrumpido de cumbia en Chile? ¿Existe una cumbia propiamente "chilena"? Y, ¿qué interrogantes abre la cumbia a la idea de "chilenidad"?, fueron algunas de las preguntas en torno a las cuales comenzó nuestro viaje en tren colectivo.

Interdisciplinaria y horizontalmente, fuimos trazando nuestras primeras hipótesis y reformulando preguntas hasta cristalizar este proyecto. La Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros[1] surge a partir de la inquietud compartida por indagar en los procesos de llegada y apropiación de la cumbia, desde diversas fuentes y miradas socio-históricas, musicales y político-culturales, con el primordial foco en el testimonio de sus cultores protagonistas, en un momento en el que muchos de ellos estaban y seguirían muriendo.

Corría el 2010, año del chauvinismo patrio evocado como "Bicentenario"[2], cuando casi sin darnos cuenta entramos en un mundo lleno de prejuicios, paradojas y memorias escasamente referidas en el hacer investigativo local, salvo valiosas excepciones[3]. Nos sentamos a la mesa para conversar con los cultores

---

1 La Colectiva muda su piel o cambia de género, a partir de la reseña que realiza el portal de noticias MAPUEXPRESS a nuestro trabajo (mapuexpress.org). En ese momento, nos preguntamos acerca de nuestros quehaceres y sus formas, horizontales y dialógicas, y decidimos pasar a nombrarnos Colectiva en femenino.

2 Recomendamos: Tiesos pero Cumbiancheros 2012.

3 Respecto a las escasas pero valiosas investigaciones que nutrieron nuestros primeros pasos, nos referimos a: Tolosa 1996; Peñaloza 2005; Heyer 2006; González, Rolle y Ohlsen 2009; y Clavero, Collado y Álvarez 2009.

cumbiancheros y sus cumbias, en un diálogo en el que fueron aflorando los silencios íntimos, familiares, bohemios, públicos, cotidianos, oficiales y populares. Fuimos redescubriendo pliegues en nuestra historia reciente a través de la reconstrucción de esas muchas memorias, y re-contando esa historia desde lugares aparentemente invisibles o tomados por intrascendentes en las grandes historias nacionales y oficiales. En algunas oportunidades con el apoyo financiero del Fondo de la Música del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2010, 2011, 2014), y en otras a pulso y ñeque, el carbón de la curiosidad festiva fue moviendo la locomotora de la Colectiva para poder difundir ese trabajo a través de artículos académicos y periodísticos, imágenes y videos[4].

Durante estos más de cinco años hemos tenido el privilegio de realizar sobre 40 entrevistas a cultores, gestores, locatarios y públicos de la cumbia en Chile –y algunas veces de otras latitudes–, tejiendo confluencias entre lo académico, lo popular, lo vivencial, lo oficial y lo subalterno, desde una posición propia que se articula con otras muchas lecturas cumbieras. Proponemos una forma distinta de investigar músicas y culturas populares, que han ido poco a poco encontrando su identidad en la voz colectiva, pues reconocemos el carácter en última instancia común de los sonidos y memorias que configuran nuestro trabajo. Priorizamos la coautoría por sobre el reconocimiento de la propiedad intelectual individual, en la apuesta por abrir preguntas, hipótesis e interpretaciones, antes que establecer tesis y conclusiones cerradas que disputen terreno con los planteamientos de otros investigadores. Por eso abrimos las puertas de nuestros hallazgos y avances, divulgando sus resultados en los más diversos estados de maduración, para dejarnos retroalimentar e interrogar por tiesos y cumbiancheros, en este reconstruir, reconocer y valorizar de nuestra memoria cotidiana y festiva en ritmo de cumbia. Y aunque el recorrido de este viaje estuviese aún inacabado, creímos que era tiempo de abrir el juego a algunos de los protagonistas de esta historia mediante el libro testimonial que tienes en tus manos.

¡Hagan un trencito!, que comenzó como un sueño, materializa ahora un quehacer y un compromiso: articular desde los propios cultores cumbiancheros una reconstrucción socio-histórica, musical y político-cultural de las cumbias a la chilena.

Apostamos por la valorización de los protagonistas vivos del proceso de llegada, apropiación y desarrollo de la cumbia en Chile, como sujetos portadores de memorias y constructores de sentido que hacen las veces de puertas de entrada y salida en la historia de una música que han hecho nuestra y que tímidamente, con algunas reticencias, luego de algunas décadas por estas tierras comenzó a ser llamada cumbia chilena.

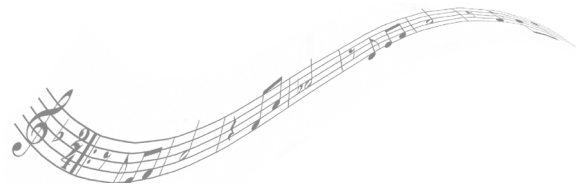
Buscamos un diálogo directo entre lectores/públicos/escuchas y músicos cumbiancheros, abriendo un espacio de nuestra memoria musical con entrevistas de primera fuente que nos sumergen en el imaginario escasamente reconocido de los cultores locales de la cumbia. Aceptamos el riesgo del diálogo, de dejarnos interrogar, desarmar, desprejuiciar y cuestionar desde la subjetividad de las y los entrevistados, poniendo en ellos los criterios últimos de relevancia y veracidad en sus recuerdos y relatos.

Esperamos que esta publicación no solo sea un aporte en la divulgación de las memorias cumbiancheras, sino que también en la profundización de una mirada crítica hacia las formas tradicionales de reconstrucción socio-histórica y musicológica, donde han predominado las fuentes hemerográficas y registros "objetivos" por sobre las aproximaciones testimoniales. Muchas veces dejamos pasar el privilegio de conversar directamente con quienes dan vida a procesos y sonidos que se acaban transformando en objetos neutros de estudio.

Advertimos, por tanto, que nuestro trabajo es abiertamente emotivo, parcial y comprometido con repensarnos, recordarnos. No es nuestro afán constatar verdades o eludir discusiones, sino legitimar otras maneras de preguntarnos y respondernos. Restaurar y canalizar memorias festivas que en muchos casos estaban a un paso del olvido. A todas luces y sonidos, una completa desafinación.

4 Los diversos soportes y actividades de divulgación y puesta en diálogo de nuestros avances están disponibles en: www.tiesosperocumbiancheros.cl

Agradecemos...



A todas las personas que nos ayudaron y continúan ayudando de diversas formas a avanzar en el proyecto colectivo e interdisciplinario de investigación "Tiesos pero Cumbiancheros", especialmente a las y los entrevistados que son parte de este libro y lo serán de futuras publicaciones. Sin su entera confianza, disposición y compromiso con el trabajo de dejarse escarbar en el tiempo, no hubiera sido posible este libro, ni los que esperamos le sigan.

A los familiares y cercanos de aquellos que por muerte o enfermedad no pudieron realizar o completar su proceso de reconstrucción testimonial, quienes contribuyeron revisando y validando pacientemente las entrevistas de sus padres, abuelos, colegas o amigos, y aportaron material fotográfico íntimo –muchas veces inédito– que ha sido seleccionado e incluido en la presente publicación. Nos referimos a Vivian del Carmen Bustos, Carmen Gloria Hidalgo, Juan David Rodríguez, Bruno Giolito, Jaime Fredes y Sebastián Clavero.

A nuestros amigos, amigas, compañeros, compañeras, colegas, profesores y lectores del sitio web tiesosperocumbiancheros.cl, quienes junto a las y los cultores entrevistados, nos alentaron a seguir adelante, nos facilitaron valiosos datos e informaciones, nos instaron a replantear enfoques, y nos acompañaron con cariño inspirador en cada etapa de nuestras búsquedas durante estos años de trabajo. Cada uno de ellos y ellas han aportado su trozo de carbón a la locomotora colectiva, para hacer de este trencito algo más que un sueño.

De todos ellos, queremos mencionar en especial:

A Rodrigo Torres, Juan Pablo González, Alfonso Padilla y Rodrigo "Ché" Sandoval, por compartirnos sus experiencias y orientar nuestras primeras aproximaciones; a los colegas que fuimos encontrando en el camino, abriendo en nosotras la inquietud por explorar nuevas rutas de trabajo, como es el caso de Cristián Hernández y Christian Peñaloza.

A Cristóbal Platz, Gonzalo Cordero, Alejandro González, Jorge Grez, Rodrigo Rojas, Carlos Cortés, Tito Escárate, Mauricio Álvarez, Mauricio Valdebenito, Eric Vargas y Sebastián Zúñiga, quienes nos facilitaron algunos de los contactos necesarios para realizar las entrevistas incluidas en este libro, así como también al equipo del Archivo de Música Tropical Chilena[5], por compartir con nosotras contactos y algunos de los testimonios coquimbanos que también forman parte de esta publicación.

A Renato Arce, Javiera González, Macarena Barahona, Elisa Cabrera, Carolina Vigneaux, Álvaro Silva, César Puentes, Anita Castro y María Ignacia Villagra, quienes nos han apoyado en distintas ocasiones en el trabajo de transcripción de entrevistas. También, a Alejandro Bravo, Ximena Bórquez, Francisco Nómez, Carla Miranda y la Sonora Criminal de México, apasionados cumbiancheros de tomo y lomo, siempre prestos a compartir con nosotras sus archivos y pasos, así como a Carlos Ardito, José Luis Ríos y Marco "Marconga" Soto, por ayudarnos a afinar el oído para indagar en el repertorio tropical citado.

A todos aquellos que han permitido que nuestro trabajo sea difundido: Julio Cárdenas, webmaster y diseñador del proyecto; José Manuel Izquierdo, Mauricio Valdebenito, Daniela Banderas, Lina Barrientos, Rodrigo Baño, Rubén López Cano y el grupo de Investigación de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, quienes nos invitaron a dialogar en sus clases y espacios pedagógicos; y a las diversas entidades que han organizado coloquios, congresos y encuentros, fomentando avances y continuidades cuando el trabajo se hacía menos fecundo.

Nuestro agradecimiento también se hace extensivo a las y los amigos que permitieron difundir este proyecto más allá de circuitos académicos y espacios pedagógicos: Andrés Pinto (del programa Chile Patrimonio de Radio Juan Gómez Millas); Pablo Dintrans (del programa Estación Aeropuerto de Radio Universidad de Chile); Manuel Vilches (por su apoyo con diversas publicaciones en medios de prensa escrita y radial); Sebastián Echeverría (del sitio web Producto Nacional); y del periódico El Ciudadano, Carolina Benavente y Cristóbal Cornejo, a quien recordamos con especial afecto por su creatividad y compromiso, sintiendo su premura partida. También a Cbra Films y el programa Pasos de Cumbia, quienes al confiar en nuestro trabajo nos desafiaron a indagar sobre la cumbia a nivel latinoamericano, así como al equipo de músicapopular.cl, por permitirnos aportar en su valiosa plataforma de reconocimiento y divulgación de cultores chilenos de música popular.

5 Conformado por Felipe Solís, Eileen Karmy, Martín Farías y Sebastián Clavero.

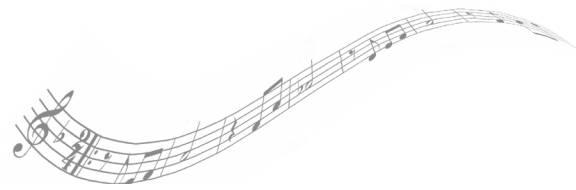
Queremos mencionar además a quienes creyeron en proyectos de valorización cultural que aún no han logrado ser realizados: Pablo Sepúlveda, Joe Vasconcellos, Fonda Permanente La Popular, Alpaca Producciones –de la que sentimos también la colorida, inspiradora e inesperada partida de Rodrigo Riffo–, Estación Aeropuerto y todas las bandas cumbiancheras dispuestas a desarrollar el trabajo en Homenaje a Hernán Gallardo Pavéz que quedó en espera, así como a aquellas que regalaron entradas para nuestra PSU de la cumbia. Por último, a María Esther Zamora y Pepe Fuentes por permitirnos hacer de La Casa de la Cueca un espacio privilegiado para viajar en el tiempo y entrevistar a algunos de nuestros cultores cumbiancheros y tropicalones vinculados a Los Rumberos del 900.

Finalmente, a nuestros queridos y dedicados lectores Tomás Catepillán, Nelson Chávez, Martín Farías, Cristian Molina y René Vargas, por ayudarnos a afinar la puntería en las últimas ediciones, como también al equipo de Ceibo, por su confianza y compromiso con este trabajo.

Esperamos poder seguir contando con la disposición de todos y todas para volver a entrar a la pista, pues aún queda mucha cumbia para el baile.

El trencito mosaico:

Recomendaciones para empezar el viaje



Cinco años de trabajo, veintisiete entrevistas individuales y colectivas, más de cien fotografías de archivo personal y familiar –muchas de ellas inéditas–, tres breves ensayos contextuales, y un sinfín de opciones jugadas, son algunos de los trazos en la historia de montaje colectivo que guardan estas páginas. ¡Hagan un trencito! es un libro que podría haberse construido de muchas formas, como evidencian las muchas rutas de lectura que propone.

Aunque los procesos de apropiación de la cumbia continúan hasta el presente, decidimos dejar al paso del tiempo la maduración de los testimonios cumbiancheros de músicos más jóvenes, para concentrar nuestros esfuerzos en la reconstrucción de las memorias que poco a poco se estaban alojando en el olvido. Pero esta decisión abría una nueva pregunta: ¿dónde y cómo hacer un corte temporal?

Lo pensamos entonces en términos de proceso, pues ya habíamos identificado dos grandes períodos de lo que llamaríamos luego "procesos de chilenización de la cumbia". Estos dan lugar a la emergencia de una infinidad de formatos y estilos, cada uno de los cuales tiene sus propias rutas de llegada, adaptación y proyección en Chile. Por una parte, está el período enmarcado entre los años 1949 y 1989, en el que se van dando las primeras cristalizaciones cumbieras de estilos sonoros y formatos instrumentales con sabor local, que en las décadas siguientes serán reconocidas como clásicos cumbiancheros[6]. Y por otra, la etapa que inicia entre finales de los años ochenta y principios de los noventa con proyección hacia nuestros días, en la que

6 Hablamos fundamentalmente de sonoras, combos y agrupaciones que tocan mayoritariamente en pequeños formatos instrumentales, al compararlas con el periodo inmediatamente anterior en el que predominan las orquestas bailables de música tropical, que se caracterizaron por tener un formato instrumental que incluía un número mayor de músicos.

progresivamente emerge una valorización identitaria en torno a la cumbia vista en retrospectiva, mirada que permitió comenzar a reconocer la existencia de una "cumbia chilena", al mismo tiempo que fue inspirando la re-emergencia de formatos y estilos que siguen desarrollándose hasta nuestros días[7].

Este libro se sitúa plenamente en ese primer período de chilenización cumbianchera, en el que se sientan las bases para el desarrollo de una cultura cumbiera local, se tejen los primeros vínculos entre su origen colombiano y lo festivo a nivel nacional, y comienzan a surgir sus primeros cultores chilenos, muchos de los cuales siguen vivos y son testigos protagonistas de su llegada y hondo arraigo. Sus historias son las que dan sello y carácter a este trabajo que quedó finalmente enmarcado en plena Guerra Fría, ironizando con sabrosura algunas de las vetas globales y locales de un mundo, y luego de un Chile, partidos en dos, evocados desde el actual neoliberalismo a la chilena por los cultores cumbiancheros de antaño.

Recordar es un acto creativo, subversivo, donde el pasado reaparece siempre otro. La memoria, casi siempre inexacta, a veces incluso errática, acomoda las piezas para dejarlas salir en un relato subjetivamente coherente, que muchas veces cuestiona las fuentes históricas tradicionalmente consideradas objetivas. Mas también los saberes y haceres académicos resultan estrechos e imprecisos frente al desbordante y complejo universo de lo vivencial, lo que se hizo evidente luego de revisar las entrevistas que desde 2010 veníamos desarrollando.

Situadas en el medio, comprendimos que los testimonios harían de bisagras en el proceso de rescatar memorias y reconstruir recuerdos, articulando y dando sentido a nuestro trabajo. Echamos entonces mano a diversas estrategias de reconstrucción testimonial, tales como el uso de imágenes de archivo personal para evocar las historias de los músicos entrevistados, la conversación para generar ciertos consensos y la validación de los testimonios transcritos por parte de cultores, sus familiares y colegas. Esto último permitió a los músicos repensar, releer, corregir, comentar y complementar las entrevistas editadas. Hicimos de la entrevista individual un testimonio y de la entrevista grupal un diálogo colectivo, en el que nuestras intervenciones fueran apenas una invitación al habla. Así, las voces ejercieron su legítimo derecho a recordar, recontar o simplemente autorizar la inclusión de sus memorias, atendiendo a su vez nuevas inquietudes surgidas del cruce entre las entrevistas y los contextos epocales en que las mismas se insertan. Procesos relevantes, considerando que muchos de los registros habían sido realizados hace más de cuatro años.

7 Entre los que destacan los mediáticamente conocidos como cumbia ranchera, cumbia romántica, cumbia sound y Nueva Cumbia Chilena.

Paralelamente, tomamos las herramientas historiográficas de la Escuela de Los Annales para establecer una mirada de corta y mediana duración, en donde la identificación de "hitos" se entremezclara con la visión de procesos[8]. Logramos así definir "décadas contextuales" que desbordan la temporalidad lineal y matemática de las décadas tradicionales –tan comúnmente utilizadas en las historias musicales y culturales–, sobre la base del reconocimiento de hechos y procesos clave, respetando la complejidad de su carácter diverso y de sus distintos niveles de referencia. A ratos más musicales, en otros más políticos, unas veces más locales y otras nacionales o mundiales, la identificación de hitos y procesos se fue construyendo tanto a partir del relato de las y los entrevistados, como de nuestro trabajo transversal y complementario de revisión de material bibliográfico, hemerográfico y audiovisual.

Entretejimos así el marco introductorio de cada uno de los tres capítulos que conforman este trabajo, evidenciando rupturas y continuidades entre sus distintas etapas de desarrollo, y situamos temporalmente los testimonios, ubicando a los cultores en los períodos en que tuvieron mayor relevancia y protagonismo.

Los breves ensayos introductorios que incluimos al inicio de cada capítulo hacen las veces de ventanas y balcones hacia épocas distantes. Recordando noticias, sonidos, lugares, estilos, tonalidades y brillos, nos sumergimos en atmósferas de otros tiempos. En estos, no pretendemos zanjar discusiones socio-históricas, políticas, culturales o musicales, sino evocar recuerdos y suscitar inquietudes, como un abreboca a los testimonios cumbiancheros que preceden.

No obstante, estos marcos introductorios son más acotados y los testimonios más amplios de lo que pudiera pensarse. Aun cuando hay historias, repertorios, cultores y agrupaciones que corresponden a un tiempo específico –por ser claves en el escenario de su gestación o mayor nivel de proyección–, la mayoría de los testimonios desbordan dicho marco. Lejos de reducirse a un momento particular, las entrevistas están enunciadas ampliamente desde la perspectiva del presente hacia la historia de la cumbia, evidenciando nuestros focos de investigación en los diversos momentos de aproximación hacia los cultores hablantes. Desde las cuestiones más generales, del tipo, ¿cómo llega la cumbia a Chile, a las fondas patrias, a las fiestas?, ¿cuándo comenzamos a bailar "picando cebolla" o "haciendo un trencito"?, ¿somos

8 La Escuela de los Annales es una corriente historiográfica que busca el trabajo interdisciplinario con ciencias o disciplinas afines a la historia. Su foco está en los sujetos protagonistas, con todos sus conflictos y quehaceres. Así, humaniza la disciplina con una mirada que trasciende al tiempo histórico contemporáneo, indagando en las estructuras de mediano y largo aliento, que pulsan en los hitos coyunturales. En Chile, se destacan los historiadores Rolando Mellafe, Mario Góngora, Álvaro Jara y Alejandra Araya, entre otros.

tiesos pero cumbiancheros?, hasta las interrogantes más específicas, tales como, ¿existe una cumbia chilena?, y si es así, ¿cuáles serían sus particularidades musicales de formato, estilo y repertorio?

Los cultores entrevistados fueron dibujando recuerdos y posiciones, aunque también a ratos eludiendo interrogantes y llevando sus relatos hacia sus rincones preferidos. Así, la doble mirada epocal y testimonial que da coherencia al montaje de este libro, nos fue permitiendo complementar entrevistas ausentes, re-pensar preguntas y complejizar interpretaciones contextuales, sobre la base de distintos criterios de inclusión de la diversidad de cumbias y otros sones tropicales. De este modo, aunque el libro adolece inevitablemente de centralismo capitalino –por ser la ciudad de Santiago cuna de nuestro trabajo, al tiempo que uno de los principales ejes del desarrollo musical cumbianchero y tropicalón en gran parte del período contemplado–, también hemos incluido voces regionales relevantes. Integramos a la vez la mirada de algunos cultores no cumbieros que permiten comprender las mutuas influencias entre la cumbia; el tropical, en general, y los diversos géneros, estilos, movimientos y modas musicales que acompañan este primer momento del desarrollo de la cumbia en Chile. Y aunque el libro se sitúa en la pregunta por la cumbia a nivel nacional e intentamos incluir la mayor diversidad posible de testimonios, estamos conscientes de que los procesos locales muchas veces desbordan los relatos regionales y nacionales recabados. A las voces ausentes, quisiéramos invitarlas al diálogo.

El libro comienza así con un capítulo sobre el contexto previo a la llegada de la cumbia a Chile, transportándonos a una escena bailable recordada como "los años dorados" de la bohemia chilena, período comprendido en nuestra cronología entre los años 1949 y 1962. En estos años predominan las sonoridades afrolatinoamericanas, destacando a la vez el encuentro entre orquestas de música tropical, jazz, tango y folclor en espacios comunes de baile y fiesta. Los músicos de esta época van arando el camino para la llegada de la cumbia, junto con servir ellos mismos de ejemplo e inspiración para las agrupaciones que surgirán en las décadas siguientes.

Los entrevistados incluidos en este capítulo son músicos que en su mayoría integraron orquestas chilenas de música tropical en aquella época, y con quienes pudimos conversar principalmente a través de la agrupación cuyo proyecto está abocado justamente a revivir aquellos años: Los Rumberos del 900. Son los casos del bongosero Iván Díaz, el trompetista Ricardo Barrios y los cantantes Juan Saravia y Juan "Chocolate" Rodríguez, a quienes se suma su director, el trombonista Jaime Fredes, junto a otros músicos de la Orquesta. Incluimos además una entrevista del destacado clarinetista y saxofonista Carmelo Bustos, quien fue director musical de la emblemática Orquesta Huambaly. Tanto el contexto como los relatos de sus entrevistas parecen evocar una época soñada, añorada desde un lugar distante que los cultores recuerdan como despidiendo –y en algunos casos efectivamente despiden–, su paso por la vida.

En este apartado incluimos además la entrevista al guitarrista chileno Sergio Solar, miembro del primer destello cumbianchero llegado en vivo a Chile de la mano de Los Wawancó, así como un homenaje a José Arturo Giolito, a quien creemos representativo de las semillas cumbiancheras que van sembrándose durante esta época dorada.

El segundo capítulo da cuenta ampliamente de los procesos de llegada y adaptación de la cumbia en Chile durante el período comprendido entre los revoltosos años 1962 y 1973. Esta década es fundamental para la conformación de un modo particular de hacer cumbia en el país, que sintetiza el legado de la época de oro de la bohemia chilena con las nuevas influencias musicales llegadas al territorio directamente por sus cultores, a través de los diversos medios de la creciente industria radial y discográfica. Un poco imitando, un poco adaptando, sin plena conciencia de estar dibujando un repertorio que el paso de los años volverá clásico, se van cristalizando las primeras agrupaciones de cumbia con color local.

Las entrevistas que incorporamos en este capítulo son diversas, no obstante, siempre centradas en ampliar la mirada sobre esta primera etapa del proceso de chilenización cumbiera, donde incluimos a la monarquía cumbianchera en pleno: la colombiana Amparito Jiménez, reconocida en Chile como "La Reina de la cumbia", el cantante chileno Patricio Zúñiga, apodado "Tommy Rey", y el creador de la primera sonora cumbianchera chilena, Marty Palacios. A ellos se suman los compositores Leonardo Núñez (de la Sonora Palacios) y Samuel Arochas (de Banana 5), las voces regionales de Luis Tirado (de Los Cumaná), Guillermo Montero (de Los Vikings 5) y Humberto Leiva (de Los Trianeros), y destacados músicos de otras corrientes musicales. Buscamos identificar desbordes y mutuas influencias con las entrevistas de Rubén Sapiaín (de Los Fénix), Héctor Briceño (televisivo trombonista conocido como "Parquímetro"), Eduardo Carrasco (de Quilapayún) y el maestro Valentín Trujillo.

El capítulo cierra con un homenaje al cantante venezolano apodado en Chile el "Rey de la cumbia", Luisín Landáez, reconocido como uno de los primeros cultores extranjeros en traer al país este sabrosón ritmo, así como por participar con su cumbia en el proceso revolucionario encabezado por el Presidente Salvador Allende.

Finalmente, el tercer capítulo se enmarca en plena dictadura, entre 1973 y 1989, dando cuenta de la drástica modificación del escenario familiar, social, político, económico, cultural y musical, producida por la irrupción del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, que interrumpe el avance y la continuidad del proceso político y cultural encarnado en el gobierno de la Unidad Popular. La cumbia comparte un espacio nebuloso, ambiguo, entre su amplia difusión mediática y televisiva como sonido popular bailable, alegre y desprovisto de contenido político explícito, y la ilegalización del encuentro público y colectivo. Aunque paradójica y subterráneamente, también acompaña el reencuentro prohibido, de resistencia muchas veces espontánea.

Incluimos en este capítulo a cultores que, si bien están presentes desde el período anterior, evidencian continuidades y rupturas en este nuevo escenario. Es el caso de Leonardo Soto, quien relata el surgimiento de la Sonora de Tommy Rey a partir de la Sonora Palacios, de lo cual también nos habla Marty Palacios (hijo) y Eduardo "Lalo" Palacios, desde la perspectiva de la Sonora Junior L. Palacios. También están presentes: Adelqui Silva, percusionista de los años cincuenta que alcanza su mayor esplendor en los ochenta, junto a la mediática orquesta de Pachuco y la Cubanacán; Carlos González, productor y compositor que nos remite a las cumbias pícaras de Hiroíto y al nuevo imaginario "populachero" de los ochenta, y los testimonios coquimbanos de Héctor "Tito" Rojas (quien da cuenta del surgimiento de los salseros Makalunga y su paso previo por Los Cumaná), Willy "Agüita" Carrasset, del grupo Albacora, y dos conversaciones colectivas con algunos de los actuales integrantes de Los Vikings 5, quienes esbozan el nuevo escenario de prejuicios y camuflajes políticos para el trabajo cumbianchero en dictadura.

En un tiempo de profundas desigualdades sociales, en el que mientras algunas agrupaciones logran insertarse en los nuevos circuitos de poder, otras quedan relegadas a la invisibilización, incluimos un sentido homenaje al compositor y creador incansable Hernán Gallardo Pavéz, uno de los grandes silencios en los relatos sobre la época.

A modo de cierre, dejamos un espacio para las palabras finales de la Colectiva, con preguntas y reflexiones en torno a las ideas de "tropical" y "cumbia chilena", que recuperan algunas de las posiciones de los cultores entrevistados, al tiempo que trazan guiños a los procesos musicales que seguirán desarrollándose desde finales de los noventa hasta nuestros días.

Y en los anexos incluimos algunas pistas para una comprensión más íntegra de los relatos de los cultores entrevistados, a través de la identificación de los personajes y canciones que mencionan a lo largo del libro, así como de las expresiones populares chilenas con las que puedes no estar familiarizado.

Nuestra invitación es a leer este libro como si observaras un mosaico, desde la generalidad de sus formas hasta la particularidad de cada una de sus piezas, según tus gustos e intereses. Lo puedes abordar linealmente, por períodos epocales y entrevistas secuenciadas, o por la lectura continua de los breves ensayos introductorios de cada período. También puedes eludir nuestra escritura contextual colectiva, para entrar de lleno al relato de las y los cultores entrevistados, e idealmente, teniendo cerca los sonidos del período retratado. De cualquier forma se logrará el objetivo: recorrer y recordar junto a las voces anfitrionas de este viaje en tren cumbianchero. Este relato polifónico de extranjerías chilenizadas, apagones culturales y diversificación de estilos cumbiancheros por diferentes rincones de nuestro largo y angosto territorio, nos permite entrar en los terrenos de lo común, en sus diversos tiempos históricos, pero también en sus múltiples temporalidades, espacios y míticos personajes.

"Talca, París y Londres"[9] versa "agrandado" el dicho popular del siglo XIX, queriendo encontrar un espacio, un tiempo y un sentido para lo local en la globalidad de un mundo cada vez más centralizado. Del mismo modo, esta versión testimonial de las historias de la cumbia en Chile, aunque inevitablemente se sumerge en espacios, músicas y culturas festivas capitalinas, no arranca en Santiago sino en Talca, nuestro punto de partida para empezar contando, cantando, cumbiando. Corría el año 1949…

9 Referente al pasado pujante de la ciudad de Talca, hacia finales del siglo XIX, cuando llega el telégrafo, el ferrocarril, se inauguran bancos y edificios, llevando a sus clases altas y sectores medios a adoptar con fascinación los gustos de las élites urbanas francesas. Según la tradición oral, la frase habría sido dicha por un visitante inglés de aquellos años, quien en un mediano español expresara: "Talca parece Londres", por su atmósfera nublada y un tanto fría en invierno.

1

¡El galeón español llegó!

Los años dorados de la bohemia tropical como antesala a la llegada de la cumbia

(1949–1962)

Quieto, abstraído por las luces de colores, por el paso de los filóricos, comprendí que esa inquieta generación vivía el presente. Quizá sí muchos de esos jóvenes portaban una tragedia privada o pública. ¿De qué valían ahora los problemas? Simplemente vivían; no rezaba ahí el pasado, menos el futuro…

Armando Méndez Carrasco, "Chicago Chico"[1].

La Guerra Fría partía al mundo en dos: occidente y oriente; capitalismo y comunismo. La disputa por la hegemonía global se jugaba en cancha norte, así es que mientras EE.UU. le hincaba el diente al imperialismo, la URSS hacía lo propio con el llamado Plan Molotov y la búsqueda de una alianza con Mao Tse Tung, tras la recientemente proclamada República Popular China. 1949 veía nacer una época de partición simbolizada en el muro que entonces comenzaba a levantarse en la mitad de Berlín, al tiempo en que se proclamaba el régimen del *apartheid* en Sudáfrica y las tropas israelíes invadían Palestina, sembrando el horror ante el que despertaría una resistencia que lleva en pie tantos años como nuestra historia cumbianchera.

Ideológicamente dividida, la escena mundial no era muy diferente en las radios y los salones de baile, pues la industria musical y de espectáculos creaba una falsa frontera entre los sones anglo de las *big bands* y las orquestas bailables de música tropical, en la disputa al trono por remecer los cuerpos y las almas. Cuba era transformada en el burdel del norte, pariendo en clave de rumba, conga, mambo y cha cha chá un baile negro estilizado que se abría paso vertiginosamente en los salones de los años treinta y cuarenta para deleite de navegantes y élites globales. Y el mismo año en que los marines estadounidenses profanaban la estatua de José Martí en La Habana, una joven Yolanda

1 Méndez 1962, pág. 15

Montes, "La Tongolele", estrenaba con 17 años de edad la película "El rey del barrio" –protagonizada por el popular pachuco mexicano Tin Tan–, que la consagraba como referente latino de erotismo y sensualidad en una época seducida por el imaginario exotizado de la América mestiza. Así, mientras el cine sonoro mexicano, la bohemia y el vedetismo vivían sus años de oro, los países del sur resentían colonialmente los ecos de un tiempo que evidenciaba profundas ambivalencias, como lo comenzaba a hacer sentir en el continente la firma del TIAR[2].

En Colombia, la tierra en que naciera la cumbia, se vivía una oleada de sangre y terror tras el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, al tiempo que el director de orquesta y clarinetista colombiano Lucho Bermúdez, recién llegado de Buenos Aires, conquistaba con su cumbia y porro estilizados a las élites del interior antioqueño.

Como en la mayoría de los países latinoamericanos, en Chile se acentuaban las migraciones desde los campos hacia las ciudades iniciadas décadas antes, con la consecuente precarización de los nuevos citadinos en los márgenes de una urbanización inacabada[3]. La búsqueda de un Estado benefactor capaz de garantizar ciertos derechos básicos –como sucedió con la protección social, el sufragio femenino, la educación y el arte[4]– no logró dar el ancho, dejando excluida a buena parte de los ciudadanos. Se desarrollaba así una ciudadanía restringida, a medio camino entre la proclamación de la igualdad de derechos y el crecimiento de profundas desigualdades. La situación hacía crecer el descontento popular, como lo evidenció en la ciudad de Santiago la "Huelga de la chaucha", que cuestionó por varias jornadas el alza de 20 centavos en las tarifas del transporte público[5]. La protesta tenía lugar en pleno gobierno del radical Gabriel González Videla, a un año de aprobada la ley anticomunista conocida como "Ley Maldita"[6]. Una joven Violeta Parra encarnaba entonces la migración precarizada, el comunismo ilegalizado, la indignación frente a la injusticia y la incomprensión frente al devenir político chileno, lo que una década más tarde logrará hilar en uno de los cancioneros de sátira y protesta más potentes del país.

Pese a ello, los años cuarenta legaban algunas conquistas musicales que en la década siguiente permitirán cierto auge de la bohemia local. Se van consolidando las

2 El Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca, también conocido como el Tratado de Río, fue firmado el 2 de septiembre de 1947 en la ciudad de Río de Janeiro. Con él, bajo la aparente reciprocidad militar entre los Estados Americanos, los EE.UU. lograban un nuevo amarre en sus pretensiones imperialistas.

3 Para profundizar en estos procesos, recomendamos: Faletto 1999; Espinoza 1988 y 2006; y el mini sitio Memoria Chilena: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-750.html#presentacion

4 En lo referente al fomento a la educación y el arte, cabe citar la Ley N° 6.692, promulgada en 1940, que permite la creación del Instituto de Extensión Musical, a partir del cual se formó en 1941 la Orquesta Sinfónica de Chile, siendo la primera entidad musical apoyada por el Estado.

5 Para ver más información, recomendamos: Castillo, Mardones y Vila 2011.

6 Ley Nº 8987, oficialmente titulada "Ley de Defensa Permanente de la Democracia". Promulgada en 1948, tuvo una década de vigencia ilegalizando al Partido Comunista.

organizaciones sindicales de músicos surgidas en los años treinta, se institucionalizan nuevos espacios de trabajo y estudio para músicos profesionales, y surgen las primeras regulaciones sobre derechos de autor, radiodifusión y fomento a la producción y difusión de la música en Chile, destacando la exigencia de que, desde 1947, las radioemisoras tuvieran al menos un 30% de música chilena en sus programas[7]. Además, tenía lugar un hecho que pasaba entonces inadvertido y que será clave en el posterior desarrollo de una cumbia a la chilena. Se trataba del surgimiento en la ciudad de Talca del Conjunto de Los Hermanitos Palacios, conformado en 1949 por los hijos de su fundador original, don Baltazar Palacios, el mismo año en que Xavier Cugat visitaba el país. En 1962, el mayor de los hermanos y violinista, Marty Palacios, formará la Sonora que más adelante llevará su apellido, inaugurando un estilo chilenizado de cumbia que el paso de los años volverá clásico: la cumbia de sonora, aunque para ello deberá transcurrir poco más de una década. Pero, ¿qué ocurría antes del surgimiento de esta cumbia con sabor local?

Sumergirnos en la vida musical de la década del cincuenta –recordada tanto por el populismo ibañista como por la CUT de Clotario Blest[8]–, es también encontrarnos con una época mítica, evocada por nuestros entrevistados desde el imaginario de "los años dorados" de la bohemia tropical chilena. Aunque tardíamente, ya que en el resto del continente las orquestas bailables de jazz y tropical venían en auge desde los años treinta, Chile dejó entrar al deleitoso baile negro de salón a su vida parrandera de manera decidida en los años cincuenta. Poco a poco, las orquestas de jazz bailable fueron siendo conquistadas por los sonidos latinos y afrocubanos, mientras que las orquestas de música típica –de tango y bandoneón–, también iban instalando

7 Normativa abolida por el nuevo y fraudulento marco constitucional en 1980, durante la Dictadura Militar, que vuelve al debate público en las décadas del noventa y dos mil, enfrentando posiciones encontradas entre cultores y radiodifusores. En medio de la larga polémica, el 10 de abril de 2015 se aprueba la "Ley de emisión radial", que obliga a las radioemisoras que operan con concesiones sonoras, a emitir como mínimo un 20% de música chilena en su programación musical, la que debe además contemplar al menos un 25% de composiciones y/o interpretaciones locales emergentes. Cabe mencionar además que esta reforma normativa no altera la Ley 2.200 de 1981, que deja a las y los trabajadores del arte y la música en calidad de independientes, es decir, sin protección social, adscribiéndolos primero a la Caja de Empleados Particulares, y luego a la precaria y privatizada cobertura de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP).

8 El populismo ibañista, hace referencia al segundo gobierno del general Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958), caracterizado por su liderazgo personalista y autoritario, la promoción de cierto nivel de desarrollo nacional y su cercanía con experiencias regionales como las de Juan Domingo Perón, en Argentina. Por su parte, Clotario Blest (1899-1990), fue un emblemático y respetado dirigente sindical, inspirado en los ideales del pensamiento social cristiano y principal impulsor de la CUT (Central Única de Trabajadores, más tarde re-bautizada como Central Unitaria de Trabajadores). Clotario Blest fue un dirigente sindical comprometido y activo, protagonista de las grandes huelgas nacionales de la época, lo que le valió ser apresado 14 veces por Ibáñez, y otras tantas por los gobiernos que le sucedieron. Referencia: mini sitio de Memoria Chilena http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-572.html

sus repertorios a nivel local[9]. En este escenario, mangas arrepolladas, coreografías musicales y espectáculos emplumados de bailes exóticos fueron la gran atracción[10], en un país que desconoce sus trópicos y aún mantiene negada su sabrosona herencia afrodescendiente[11].

Indagar en "la época de oro" de la bohemia tropical desde la mirada de sus protagonistas es encontrarse con recuerdos que derrumban mitos, como evidencia el testimonio oral y fotográfico del bongosero Iván Díaz, quien más allá de las plumas y el *glamour*, nos entrega pistas sobre la presencia de músicos cubanos radicados en Chile, tambores batá, atabaques y bailes afroyorubas, desde inicios de los años cincuenta[12].

El *crooner* afrochileno de música tropical, Juan "Chocolate" Rodríguez[13], nos recuerda además que en estos años había en el país una prolífera cultura del baile, con concursos y espacios para el disfrute de los cuerpos, que no eran tan tiesos como los reconoceremos en las décadas siguientes. En los salones de baile o filóricas, así como en diversos espacios de entretención y espectáculo, predominaban las sonoridades afrocubanas –destacando el caso de la conga de salón, cuya expresión bailada será reconocida luego como uno de los antecedentes del popular trencito cumbianchero– y el jazz bailable, donde reinaban el foxtrot, el shimmy, el boogie boogie, el dixieland, el charleston y el swing, como enfatiza el relato del destacado clarinetista Carmelo Bustos, ferviente admirador de Glenn Miller y Benny Goodman. Dichos repertorios convivían en un mismo local con una gran diversidad de géneros musicales, tales como el bolero, el tango, el huapango, el pasodoble, el corrido, la ranchera, la guaracha, la cueca, la tonada, el merengue, el calypso, el suby y el merecumbé, aunque también con sonoridades afrobrasileras, tales como la marchiña, el bossa nova, el baión, el beguine y el samba, a los que una década más tarde se sumarán también el porro, la cumbia y el rock and roll.

9 Sobre estas temáticas, recomendamos: Menanteau 2003; González y Rolle 2005; Molina y Karmy 2012.

10 Sobre la estética de estos años, recomendamos los sitios web de los proyectos Cabaret, que recuperan imágenes captadas por el lente del fotógrafo David Rodríguez (www.proyectocabaret.cl) y Bailahuén (www.bailahuen.cl), productora de reconstrucción epocal escénica, a cargo de Cristián Hernández.

11 Pese a que en Chile existe trópico desde Antofagasta hacia el norte, y a que los afrodescendientes vienen reivindicando su derecho al reconocimiento y la reparación histórica desde entrado el nuevo milenio, en la versión oficial hegemónica sobre "la chilenidad", aún se mantiene invisibilizada su presencia. Al respecto, recomendamos: Mellafe 1959, Salinas 2000, Del Canto 2003, Ardito 2008, Báez 2010, Salgado 2010, Soto 2011, Tiesos pero cumbiancheros 2012 y Díaz, Galdames y Ruz 2013.

12 Expresiones religiosas africanas de origen yoruba (lengua predominante en los actuales países de Nigeria, Benín y Togo, de la costa centro-occidental africana), que fueron adaptadas en la Isla de Cuba y en el nordeste brasilero por africanos esclavizados. Los tambores batá son propios de la Santería o Regla de Ocha, mientras que los atabaques, de las expresiones rituales y musicales del candomblé.

13 "Crooner" es un anglicismo que designa un tipo peculiar de canto masculino, grave, tenue, de fraseo casi hablado, generalmente acompañado de grandes orquestas y derivado del potencial uso del micrófono, que comenzó a utilizarse en los años veinte para caracterizar a músicos tales como Frank Sinatra en EE.UU. En América Latina será asimilado a partir de los años cuarenta (González y Rolle 2005).

Esta amplia variedad de géneros era interpretada por músicos locales de oficio reconocidos por su calidad y versatilidad, como lo evidencian varios de los testimonios de la época. Los cultores de los años cincuenta debían ser capaces de tocar los diversos ritmos de moda para complacer a un público ávido de deleites musicales, pero también poder acompañar a los artistas que visitaban el país con cada vez mayor frecuencia, sin presupuesto suficiente para llegar con sus orquestas completas al insular rincón de Suramérica que es Chile.

Pese a ello, desde el punto de vista de la industria musical, asistimos al espectáculo de la falsa pugna entre el jazz bailable, el tango, el folclor y la música afrolatinoamericana, ya que son los mismos sellos, espacios y agrupaciones los que albergan y proyectan dichos repertorios. Hablamos fundamentalmente de las casas discográficas RCA Víctor, EMI-Odeón y Philips, y de revistas periodísticas especializadas que comienzan a proliferar en la época[14]. En dichos espacios, se instaba al público a tomar partido por una u otra corriente sonora, y cada tanto, se agitaban polémicas sobre la identidad nacional y la aparente disputa entre la nobleza de lo tradicional versus el amenazante, canallesco y malsano mundo del tropical bailable. Es que en "los años dorados" parecía que la noche no acababa nunca, tomándose no solo los espacios de entretención más comunes, sino también las festividades emblemáticas del calendario local, como fondas patrias y carnavales[15]. Ello le valió toda clase de prejuicios y proscripciones morales a su espectáculo de exóticos ritmos, cuerpos y placeres, heredados incluso hasta las generaciones tropicalonas de nuestros días, como comenta en su entrevista el trombonista Jaime Fredes.

Las presentaciones musicales, coreográficas y/o bailables funcionaban entonces en horario matiné, vermut y noche, entre quintas de recreo, *boîtes*[16], confiterías, restoranes, hoteles, teatros, filóricas, casinos, escenarios de oficinas mineras y auditorios radiales, remeciendo sin pausa a las emergentes ciudades

14 Entre esas revistas destacan: Radiomanía, En Viaje, Rincón Juvenil, El Musiquero, Ritmo y Candilejas.

15 Sobre este asunto pueden consultarse: Saldaña, Prudant, Salinas y Cornejo 2007 y el mini sitio web de Memoria Chilena: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3620.html

16 Palabra de origen francés referida a un salón de fiestas o discoteca. Originalmente refiere a una caja, por lo que su significado también refiere al encierro y al ruido. Pese a que en Francia se llamó *boîte de nuit* a los locales en los que se realizaban grandes y costosos espectáculos de cabaret, las *boîtes* en Chile solían ser locales de corte mayoritariamente popular.

chilenas[17]. Y paradójicamente, en medio de esta efervescencia, aún entre los más serios, moralistas y reticentes sectores, las distintas clases sociales iban encontrando sus espacios predilectos de disfrute.

En Santiago, por ejemplo, el Hotel Carrera, la confitería Goyescas y el restaurant Nuria, se hacían exclusivos de las élites capitalinas por sus elevados costos, mientras que las *boîtes* de calle Bandera, tales como el Zepelín o el Hollywood, se estigmatizaban como locales para el goce del "populacho". No obstante, pese a estas fronteras, ciertas figuras de la escena local e internacional lograban traspasar los públicos y escenarios que conformaban el circuito local del tropical bailable, conectando el territorio de Arica a Punta Arenas más allá de centralismos y provincialismos, como nos lo recuerdan diversos relatos de los cultores de la época. Fue el caso de la venida a Chile en 1952 del "Rey del mambo", Dámaso Pérez Prado, quien recorrió este circuito tropicalón chileno desde Santiago y Valparaíso hasta las oficinas mineras de Antofagasta y Chuquicamata, causando un enorme impacto, principalmente en la posterior proliferación de orquestas chilenas de música tropical[18]. Como evoca el cantante Juan Saravia en la conversación colectiva que enmarca sus recuerdos, se inauguraba así el mítico "tiempo de las orquestas", la mayoría de las cuales serán cuna de algunos de los principales cultores de la escena cumbianchera en las décadas siguientes.

El año 1953 surge la orquesta Los Peniques (1953-1965), agrupación en la que debuta Patricio Zúñiga Jorquera, más tarde bautizado como "Tommy Rey", justo antes de que pasara a ser la voz principal de la Sonora Palacios[19]. Un año más tarde se forma la orquesta Los Caribes (1954-1958), una icónica orquesta de espectáculo

17 Algunos de los principales espacios de disfrute que hemos podido identificar hasta la fecha son, entre las quintas de recreo: El Rosedal, Hostería la Playa, Hostería Las Rosas, el Rancho Grande, el Pájaro Verde, Quilicura y las Higueras en Santiago; Los Baños del Parque (baños turcos), la Manila y los cabarets Royal; el Hostal Las Tinajas en Viña del Mar; el Tropicana y los cabarets Mejillones, Río de la Plata y 1621 en Coquimbo; y La Lisera en Arica. La posada La Pachanga en Santiago. Entre las *boîtes:* El Zepelín, Violín Gitano, Tap Room, Club de la Medianoche, La Sirena, Waldorf, La Quintrala, el Pollo Dorado, Hollywood, Orleans, La Cantuta, Mon Bijou, El Bodegón, El Royal, El Bierlan y Posada de Tarapacá en Santiago; La Rueda, Embassy Nigth Club, América̓n Bar, Jacko y el Café Checo en Valparaíso; y el Bogarín en Coquimbo. Entre los teatros: Picaresque, Capri, Cariola, Caupolicán, Ópera, Astor y Bim Bam Bum en Santiago; Colón, O´Higgins y Real en Valparaíso; y en Viña del Mar el Olimpo y el Victoria. Entre las filóricas o salones de baile: Mambolandia, Embassy y Artesanos de la Unión en Santiago; y el Club Obrero en Chuquicamata; y los auditorios radiales: Minería, Cooperativa, Yungay, Bulnes, Pacífico, Agricultura y Corporación en Santiago, y Cooperativa Vitalicia en Valparaíso. Además de las confiterías Goyescas y Lucerna, los restaurantes Nuria y Santiago Zúñiga, los hoteles Carrera y Portillo en Santiago, el salón de té bailable La Giralda Popular en Antofagasta, y los Casinos de Viña y Arica. Para indagar un poco más sobre estos espacios de deleite de los años cincuenta, recomendamos el sitio web: http://antiguabohemiasantiaguina.blogspot.com

18 Sobre lo que puede también consultarse el Capítulo "Música Tropical" de González, Rolle y Ohlsen 2009.

19 Los Peniques comenzaron tocando en el Hotel Carrera, en el Casino Municipal de Viña del Mar y en el Club de la Medianoche, gracias a lo cual se convirtieron en los favoritos del sector económico acomodado de la sociedad chilena de la época.

que en 1959 cambia de director y pasa a refundarse como Sonora Los Caribes (1959-1962), convirtiéndose en la primera agrupación en incorporar el formato cubano de sonora en el país. Y el mismo '54 se forma la Orquesta Huambaly (1954-1964), destacada hasta nuestros días por el virtuosismo de sus integrantes, así como por marcar el pulso de los repertorios en boga durante esta "década de oro"[20]. Como sucederá más tarde con la cumbia achilenada, la Huambaly tendrá el mérito de dejarse regalonear por los más diversos públicos, que aunque nunca se encuentren entre sí, serán seducidos por los mismos sones y repertorios. Durante varios años número estable del Nuria, la Huambaly también solía realizar conciertos gratuitos en poblaciones de Santiago y en cerros de Valparaíso, con lo que no tardó en conquistar el gusto popular. Tal vez por ello es que sea tan relevante su refundación en el 2014 con algunos músicos de antaño y de las nuevas generaciones[21].

Pero la oleada de orquestas tropicalonas no se detiene en la emblemática Huambaly. En 1955, a partir de una escisión de Los Peniques, surge la orquesta Ritmo y Juventud (1955-1969). Además de impactar desde su fundación al público local –especialmente entre los asiduos asistentes a la *boîte* El Zepelín–, tiene la relevancia de haber albergado al carismático y entonces joven baterista José Arturo Giolito (1932-2008), quien llegaba desde Concepción para empaparse de los variados repertorios de la época y más tarde formará la reconocida agrupación cumbianchera Giolito y su Combo. Ese mismo año surgirá en el norte del país la orquesta Cubanacán (1955-actualidad), la agrupación de más larga trayectoria en nuestra historia tropical bailable, fundada por los hermanos "Kiko" y Juan Azúa, junto a otros músicos provenientes de bandas militares decididos a conquistar la bohemia civil. Pero no será sino hasta los años ochenta que la Cubanacán alcanzará proyección mediática nacional, con la voz de Roberto "Pachuco" Fonseca (1936-2001) a la cabeza, su emblemático cantante desde 1957 hasta su muerte.

Desde mediados de la década del cincuenta, cuando Violeta Parra grababa en París *Chant et danses du Chili*[22] y la voz de Lucho Gatica lograba reconocimiento a nivel latinoamericano, el trópico a la chilena comenzará a profesionalizarse e

20 Junto al testimonio de Carmelo Bustos incluido en el presente capítulo, recomendamos el libro autobiográfico y auto-editado del percusionista de la orquesta, Lucho Córdova: Córdova 2014.

21 La relevancia de la Orquesta Huambaly hizo que su legendario sonido reviviera de la mano del saxofonista Marcos Aldana –hijo del baritonista y trombonista de la Orquesta en sus años de oro, "Kiko" Aldana–. Junto a músicos jóvenes, la Orquesta se volcó al montaje de más de 30 de sus partituras más populares, logrando amplio reconocimiento. De hecho, en enero de 2015, esta nueva generación se transformó en la primera orquesta chilena de jazz bailable y música tropical en ser parte estelar de la programación del Festival de Jazz de la comuna de Providencia de Santiago. En dicha oportunidad, el maestro Carmelo Bustos fue invitado a interpretar canciones inolvidables de su repertorio clásico, tales como "La virgen de la Macarena", y una joven Melissa Aldana –saxofonista y tercera generación de bronces de la familia–fue también invitada a escena, luego de haber obtenido el primer premio en la Thelonious Monk Jazz Competition en la ciudad de Nueva York, en 2013.

22 Su nombre en castellano: *Cantos y danzas de Chile*, editado por el sello Le chant du monde en 1956.

internacionalizarse de manera acelerada. El año 1956 la Huambaly se va de gira a Perú y la Ritmo y Juventud hace lo propio en Colombia, mientras la Cubanacán acompaña a Celia Cruz en la *boîte* La Sirena, ubicada en Irarrázaval con Vicuña Mackenna, como nos recuerda orgulloso el trompetista Ricardo Barrios en su testimonio. En 1957, a pocos años de la entrada del "Rey del rock", Elvis Presley, a la escena global, Los Caribes participan en la película argentina "Venga a bailar el rock"[23], y en 1959 la Huambaly vuelve a salir de gira, pero esta vez a la Europa de postguerra en restauración. Lo interesante es que esta proyección internacional no se daba de manera unidireccional, sino que formaba parte de complejos procesos de ida y vuelta entre agrupaciones, repertorios e influencias musicales, como también sucedió con el vedetismo criollo.

Tan relevante como la venida a Chile del "Rey del mambo" es la llegada en 1954 de la afamada "Tongolele", lo que da un impulso definitivo al desarrollo del tropical a la chilena[24]. Hasta ese entonces, el vedetismo local era protagonizado principalmente por argentinas, con escasa participación de bailarinas chilenas, y se recuerda como un mundo más bien oscuro, preso de estereotipos sobre la mujer y la "vida fácil" y licenciosa[25]. Las bailarinas ocupaban el espacio de *boîtes* y pequeños locales nocturnos de disfrute, mientras que en el mundo de los salones de baile y los conciertos en vivo, la "gente de bien" iba a comer y a bailar. Pero la progresiva llegada de divas globales del vedetismo comenzó a abrir el espacio para que las estrellas locales del baile exótico hicieran carrera con nombre y apellido, como es el caso de Manón Duncan, Mabel Luna, Raquel Ubilla y Ema Molina, entre otras, destacando el caso de la famosa porteña Emma Alicia Zepeda, conocida como "La Antillana" –acompañada en numerosas ocasiones por el percusionista Iván Díaz–, quien a partir de su trabajo en Perú y Argentina, logró un amplio reconocimiento por fundir lenguajes corporales del ballet, el vedetismo y los bailes afroyorubas.

Chile era visitado cada vez con mayor frecuencia por artistas y agrupaciones panameñas y colombianas, y sus cultores muchas veces optaban por radicarse en el territorio, encantados con el impacto del tropical en un país aparentemente exento de sabrosuras y afrodescendencias. En 1957, el mismo año en que se inauguraba la primera señal televisada del país por el canal de televisión de la Universidad Católica de Valparaíso, fue emblemática la visita de la Sonora Matancera de Cuba como parte de

23 Película argentina dirigida por Carlos Marcos Stevani y estrenada en 1957, reconocida como la primera cinta iberoamericana en tratar el mundo del *rock and roll*.

24 Aun cuando el país ya había recibido en 1951 a las Dolly Sisters y en 1929 a la "Venus Negra", Josephine Baker, la presencia de la Tongolele causó tal revuelo, que sus últimas presentaciones en el Caupolicán fueron bautizados por la prensa local como "tongolelazos" (González, Rolle y Olhsen 2009).

25 Entre las bailarinas locales destacaban Lily, Renata y Gladyz, entre otras. Al respecto, recomendamos Araya 2007 y Benavente 2009.

su gira por Perú, Argentina y Chile[26], legando un formato instrumental de reconocida influencia en la década siguiente para la emergencia de la Sonora Palacios, como años antes sucediera con las sonoras Santanera en México y Dinamita en Colombia[27].

Allende Los Andes, ese mismo año surgía en Buenos Aires la agrupación internacional Los Wawancó, formada por argentinos, colombianos y el primer chileno reconocido en aquellos años como cultor de cumbia y músicas del caribe colombiano, el guitarrista Sergio Solar. Los Wawancó, junto con los argentinos Los 5 del Ritmo, serán las primeras agrupaciones locales del cono sur en cultivar los sones tradicionales de la cumbia colombiana con un formato instrumental modernizado, caracterizado por la fusión de la instrumentación tradicional del ensamble de tambores del caribe colombiano, con los timbales, el contrabajo, el teclado o piano y la guitarra eléctrica. Este formato resultó de gran influencia para las agrupaciones tropicales locales que emergerán luego de la gira de Los Wawancó por Chile en 1960, el mismo año en que se inaugura el Festival de la Canción de Viña del Mar y el país era remecido desde Valdivia por uno de los terremotos más fuertes de su telúrica historia.

Así, mientras Los Quincheros se rebautizaban como Los Huasos Quincheros –adoptando la estética hacendal que los hará inconfundibles durante los años setenta–, y Roberto Parra, en sus vetas más prolíferas y guachacas de cantor y poeta, conocía a Ester en el cabaret Luces del Puerto en San Antonio, se vivía una progresiva latinoamericanización de la cumbia y otros ritmos costeños colombianos. Estos venían poco a poco proyectándose desde la década del cuarenta con las grabaciones de Lucho Bermúdez en Argentina y de Luis Carlos Meyer en México[28]. Hacia finales de los cincuenta sus sones comenzaban a cobrar nuevos bríos, inspirando la emergencia de agrupaciones latinoamericanas cada vez más cumbiancheras, pero con un estilo propio, siempre teñido de sabores locales[29]. En palabras de Jaime Fredes, se trataba del progresivo cambio del canon cubano por el canon colombiano en la música tropical, un giro que evidencia una transformación mucho más profunda en la escena internacional: la de los países del sur del globo que quieren volverse protagonistas de su propio destino, desde la hasta entonces isla burdel. La Cuba de Batista se rebela y la Revolución Cubana dice basta al espectáculo de la América colonia, sumisa, exótica y fetiche.

26 Como una pequeña muestra de este boom tropical, el 22 de agosto de 1957, la Revista Vea publica una nota en la que la Sonora Matancera se queja de los excesivos compromisos que debían cumplir en Chile. Referencia: mini sitio de Memoria Chilena http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84199.html

27 El formato de sonora se caracteriza por el predominio de las trompetas en sus arreglos melódicos y armónicos instrumentales. A diferencia de la orquesta, que incluye una diversidad de instrumentos de viento, la sonora prescinde de dicha diversidad para dar prioridad al agudo sonido del bronce en la trompeta. Su nombre proviene, justamente, de esa sonoridad.

28 Sobre la idea de latinoamericanización, recomendamos: Ardito 2011 y Fernández 2011.

29 Sobre este proceso, recomendamos: Torres 1995 y Fernández y Vila 2013.

Al ritmo vertiginoso del rock and roll, desde EE.UU., se oyó la respuesta implacable del bloqueo económico a Cuba, abriendo, sin saberlo, las puertas de la industria musical internacional a la cumbia colombiana[30]. Así, una coqueta cumbia, acompañada de cumbiones, porros y otros sones del caribe colombiano, va colonizando desde México hasta Chile repertorios bailables y tropicales lejanos a su tierra natal, en un viaje por la Hispanoamérica menos teñida de africanías y afrodescendencias.

Hacia el final de la década, las tensiones del segundo mandato de Carlos Ibáñez del Campo se hacían tristemente conocidas en la llamada "Batalla de Santiago", una jornada de protesta que concluyó con una veintena de muertos y la ciudad declarada en Estado de Sitio, con miras a las elecciones de 1958. El país se abría paso a una nueva configuración política conocida como "los tres tercios", que articulaba en la derecha a conservadores y liberales, en el centro a una naciente Democracia Cristiana, y en la izquierda a socialistas y comunistas, desde donde se comenzaba a cimentar el liderazgo de Salvador Allende Gossens a través del Frente de Acción Popular, como anunciando el carácter de la cumbianchera y revoltosa década que se avecinaba.

¡El Galeón español llegó! se titula este capítulo, queriendo enfatizar los primeros atisbos de la llegada de la cumbia en vivo a Chile de la mano de Los Wawancó, autores de la emblemática canción que tantas veces se ha pensado como patrimonio chileno o colombiano, pero que fuera grabada por primera vez en Argentina por sus mismos creadores, hacia mediados de los años setenta.

Los testimonios que enmarcamos en este período van dando cuenta de esa llegada cumbianchera, al tiempo que evocan anécdotas, historias y recuerdos revividos al calor de proyectos musicales de hoy y de antaño, como sucede con los Rumberos del 900 y su incansable homenaje al "tiempo de las orquestas".

En una época en que la escena política y social va rompiendo viejos ropajes para tejer nuevas utopías y poner en disputa nuevos proyectos, la difusa frontera entre la cumbia y el tropical bailable también va apareciendo en retrospectiva en las memorias protagonistas de esta bohemia, dejando asomar escepticismos y reticencias frente a la idea de una cumbia propiamente "chilena".

No obstante, y tal vez sin saberlo, son justamente los músicos de esa escena tropical quienes van abonando tímidamente terreno a cultores, ritmos y formatos instrumentales del emergente repertorio cumbianchero a la chilena. Ese que desde los años sesenta nos acompañará por más de cinco décadas de transformaciones históricas, sociales, políticas y musicales. Es por ello que hemos querido homenajear en este capítulo al entonces joven percusionista José Arturo Giolito, uno de los cultores que evidencia algunos de los legados, rupturas y continuidades que se sembraban bajo estos míticos "años dorados".

30 En: González 2003.

Los Rumberos del 900 y su director

Jaime Fredes

Los Rumberos del 900 en el Teatro Municipal de San Joaquín, 11 de mayo de 2012.
De izquierda a derecha (atrás): Marcela Cardemil, Iván Díaz, Adelqui Silva,
Fernando Isla, "Leo" Romo, Carlos Montes. De izquierda a derecha (adelante): Quique Villouta,
Leonardo Guzmán, Cristian Serrano, Simón Jeame, Ximena Duque, Juan Saravia,
Alejandro Álamos, Ricardo Barrios, Carlos Riaño.Archivo: Jaime Fredes

¿Cómo llega la cumbia a la escena tropical? ¿Qué sonaba antes y qué comenzó a sonar después de esa llegada? ¿Cómo recuerdan los cultores vivos de los años dorados de la bohemia tropical capitalina ese proceso? Sabíamos que muchos de los protagonistas vivos de los míticos años cincuenta podían darnos pistas sobre estas preguntas, pero ¿cómo encontrarlos? Fue en ese caminar que supimos de la existencia de Los Rumberos del 900, un proyecto dirigido actualmente por Jaime Fredes (director, arreglista y trombonista), que surge con el sueño de revivir los años dorados de la música tropical orquestada. Para que la vejentud –como ellos mismos se refieren a las terceras edades– pueda envejecer bailando, tocando.

Corría el año 2010 cuando, cartulinas y plumones en mano para elaborar nuestra línea de tiempo, decidimos aproximarnos a nuestra memoria cumbianchera a través de un diálogo colectivo e intergeneracional con Jaime Fredes, Adelqui Silva (percusionista), Carlos Montes (guitarrista) y Juan Saravia (cantante), a quienes se sumaron luego Alejandro Álamos (trompetista) y Carlos Riaño (trompetista). Les propusimos un ejercicio de memoria que desempolvara recuerdos, de modo que algunos de los protagonistas de los años cincuenta se encontraran con otros de generaciones más jóvenes, para definir hitos y referentes en una línea de tiempo, comenzando a trazar así los lazos de esta reconstrucción testimonial.

Los testimonios fueron revisados el año 2014, entre ensayos de los Rumberos en la Casa de la Cueca y una presentación que la Orquesta realizó en el Gimnasio Municipal Villa Sur, en la comuna de Pedro Aguirre Cerda de la ciudad de Santiago, donde abuelos y abuelas celebraban haber pasado el frío agosto.

Jaime Fredes: Entonces tenemos que… ¿Cuándo aparece el "Giolo" [José Arturo Giolito]? Después de la Sonora Palacios parece [apuntando a la línea de tiempo en la cartulina].

Juan Saravia: ¡No!, mucho antes, del tiempo de las orquestas.

Jaime Fredes: ¿Y la Palacios?

Adelqui Silva: La Palacios en el sesenta. Del sesenta en adelante.

Carlos Montes: La Orquesta Rumba 8 está por ahí también, ¿o no? Y la del Samuel Arochas, ¿cómo se llama? ¡Ah! ¡Los Banana 5!

Jaime Fredes: Espérate, que aquí hay una cuestión que fue importante en Chile. Déjame ordenarlo. Está la Amparito Jiménez, que fueron artistas que trajeron la cumbia colombiana.

Juan Saravia: La Amparito es colombiana. Ella fue la primera que llegó a Chile con la cumbia.

Jaime Fredes: A Luisín Landáez, que es un puente que se arma ahí. Entonces tenemos a Amparito Jiménez, Luisín Landáez.

¿Y ellos qué hicieron, se agruparon con las orquestas o…?

Carlos Montes: Trajeron el estilo. La original, el ritmo original.

Jaime Fredes: Lo que pasa es que esto fue un *boom* tropical, gustó mucho la cumbia. Pero en los años cincuenta había más instrumentos de viento. Normalmente a una sonora se le llama, aquí en Chile, cuando está conformada por dos o tres trompetas, eso es una sonora. Un combo, como Giolito y su Combo, normalmente es cuando la orquesta está compuesta por dos saxos, o un saxo y una trompeta también puede ser un combo, ¿ya? Entonces es la formación la que le da ese nombre a la orquesta. Pero antes existían las *big bands*, antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Ahí tienes tú que el sonido de Glenn Miller[31], que hizo muy famosas las *big bands* acá en Chile. De hecho vinieron algunas *big bands* de Estados Unidos. Este es más o menos el cuento.

Juan Saravia: Y todo esto es la influencia afroamericana, caribeña, cubana.

Jaime Fredes: Influencia del repertorio cubano, la Sonora Matancera…

31 Alton Glenn Miller (1904-1944) fue un destacado trombonista de jazz, reconocido por sus aportes al género del swing. Militar de rango Mayor, logró reconocimiento internacional junto a su orquesta, con éxitos tales como "In the mood".

Carlos Montes: En esa sonora cantaba la Celia Cruz[32].

Jaime Fredes: Pero mucho después sí. De ese tiempo, Pérez Prado[33]. Había otras orquestas, la Orquesta Riverside de Cuba. Ya, estas son más o menos las orquestas que influenciaron el repertorio de esta época. Llegaron estos tipos aquí, Amparito Jiménez, Luisín Landáez, trajeron la cumbia. No la trajeron, seguramente tenía que haberse escuchado en esos años la cumbia, lo que pasa es que no había orquestas todavía que tocaran la cumbia propiamente tal y ahí es donde aparece la Sonora Palacios y todo esto que traen… y Giolito, que trae el cumbión. La cumbia era como ustedes la conocen y el cumbión, más bien rápido.

Juan Saravia: Más rápido que la cumbia. Es que aquí antes no se bailaba cumbia… No existía.

Y Los Wawancó, ¿influyeron también?

Jaime Fredes: *Mira ese barco entrando en la bahía*… [cantando "Plena española"], fueron un grupo que llegó de Argentina, fueron populares. Se escuchó mucho en una época aquí también a Mike Laure[34], Tulio Enrique León[35] y Los Wawancó también se escucharon mucho. Y todos aportaron a parar un repertorio para el oído chileno.

¿Pero por qué los sitúan a todos ellos del sesenta al dos mil?

Jaime Fredes: Es que estas son las más antiguas, que aparecen como de los sesenta para adelante: Giolito, la Sonora Palacios, Banana 5, la Rumba 8, la Sonora Santiagueña. La Sonora Palacios, por ejemplo, ellos fueron muy exitosos, cuando aparecieron fue un remezón por varios años, y todavía están vigentes.

Carlos Riaño: Y Los Vikings 5. La característica de Los Vikings 5 es que era un conjunto sin vientos que tocaban cumbia electrónica. Claro, ellos son la parte electrónica.

32 Celia de la Caridad Cruz Alfonso (1923-2003) fue una famosísima cantante cubana de salsa, son y guaracha, cuya proyección internacional fue cimentada desde EE.UU., ganándose el apodo de "Reina de la salsa". Fue una de las principales figuras de la Fania All Stars y se mantuvo vigente hasta sus últimos días, lanzando éxitos tales como "La vida es un carnaval".

33 Pérez Prado (1916-1989), alias "El Rey del mambo", fue un músico, compositor y arreglista cubano creador de un mambo de espectáculo para los salones de baile de los años cuarenta y cincuenta. Su gran éxito fue "Mambo No. 5", que marcó a generaciones de músicos y orquestas tropicales a nivel internacional.

34 Miguel Laure Rubio (1939-2000) fue un connotado guitarrista mexicano de música tropical, responsable de trazar los primeros cruces entre la cumbia y el rock durante los años sesenta. Su repertorio fue ampliamente difundido en la escena festiva latinoamericana, con canciones tales como "Tiburón a la vista", "La secretaria" y "La banda borracha".

35 Tulio Enrique León Linares (1938-1972) fue un tecladista, compositor y arreglador venezolano, reconocido por su peculiar sonido Hammond como "El artista del teclado". Hizo ampliamente famosas canciones tales como "La pollera amarilla" y "Tabaco y ron".

Jaime Fredes: Y por acá vamos a poner también a Mike Laure y a Tulio Enrique León, que se bailaba mucho, era un tipo que tocaba órgano y tocaba cumbias bonitas.

Carlos Riaño: Y mucho más adelante está la influencia de la Sonora Dinamita, por ejemplo.

Carlos Montes: Pero estamos olvidando el fenómeno sound que también fue un fenómeno fuerte en su momento.

Carlos Riaño: Pero eso fue mucho más adelante, más noventero.

Jaime Fredes: Yo siento que esos fueron modas nomás po', los sound, la lambada, los axé.

Alejandro Álamos: No, pero es que el sound está dentro de lo tropical.

Jaime Fredes: A Mike Laure lo escuchas, todos [los temas de] Los Vikings 5 se escuchan. Pero ya nadie hace una lambada, ya nadie…

Carlos Riaño: Y te digo una cosa, por ejemplo, en estos momentos la juventud escucha mucho a Chico Trujillo, y Chico Trujillo ¿qué es lo que hace?, hace temas de Mike Laure, de La Huambaly, les dan ritmo moderno, pero es lo mismo.

Alejandro Álamos: *Esta es la escoba, esta es la escoba*… [cantando], lo apuran nomás, pero eso ya estaba hace mucho rato… Mira, cuando yo tenía 16 años, y yo tengo 52 ya, ya esa cuestión de "La escoba" ya estaba, entonces resulta que ahora lo apuran y sale como algo novedoso, pero ya estaba hace mucho tiempo esta música.

Jaime Fredes: ¿Quién más estaría por aquí?, ¿qué orquesta tropical?... También está La Sinfónica del Ritmo de "Tito" Campbell.

Carlos Riaño: Oye, ¿y la Sonora Montecarlo?

Jaime Fredes: Era una época de tocar en locales nomás, no sé si grabaron.

Juan Saravia: Es que antiguamente pa' grabar un disco había que demostrar que uno era bueno. Ahora no po', cualquiera graba un disco…

Carlos Riaño: Aquí ponte a la Sonora Dinamita, la extranjera, que prendió bastante. La Dinamita fue la que trajo la cumbia cantada por mujeres, "El cucu" [refiriéndose a "Mi cucu"], y todos esos temas.

Jaime Fredes: Armando Hernández[36], extranjero, claro, y todavía se escucha mucho. Es un estilo colombiano, con vientos.

36 Armando Hernández es un actor y cantante mexicano quien logró proyectar a nivel latinoamericano canciones fundamentales del repertorio tropical tales como "Loquito por ti".

Carlos Riaño: Es que en los ochenta pegó Pachuco [Roberto Fonseca].

Jaime Fredes: Mm, aquí tenemos…

Carlos Riaño: Ah, bueno, y ahí vienen los temas de ahora, La Noche, qué se yo, y el Américo… Pero ochenteros fueron ustedes po', Pachuco. Pachuco es el que mató aquí en la época.

Jaime Fredes: ¿Y qué más escuchábamos de afuera nosotros?

Carlos Riaño: Pastor López[37].

¿Qué canción de Pastor López?

Jaime Fredes: Eh… esta: *golpe con golpe yo bailo, beso con beso devuelvo, esa es la ley del amor que yo aprendí, que yo aprendí* [cantando "Golpe con golpe"].

Alejandro Álamos: Ya, ¿tú lo conoces?

Sí, lo he escuchado

Carlos Riaño: No, si la juventud escucha mucho tropical, es muy metido…

Jaime Fredes: Oye, si estuvimos tocando hace poco en el Centro Cultural Amanda, habían puros cabros cuicos, pagan 6 lucas por la entrada. Pero ¿sabí' qué? Lleno, lleno. Y después se me acercó el dueño del local y me dijo "¿Sabe qué?, me imaginé su orquesta con los papás de estos cabros". "Cuando usted quiera", le dije… Ya, pero estábamos acá. De ese tiempo, Giolito y su Combo, la Sonora Palacios…

Carlos Riaño: Todas las orquestas en Chile tocan música de todas estas orquestas hasta el día de hoy.

¿Y en los ochenta no hubo nada nuevo?

Carlos Montes: Pachuco.

Jaime Fredes: La Cubanacán es antigua, nace por allá… Adelqui, ¿qué año es la Cubanacán?

Adelqui Silva: Del '53.

Jaime Fredes: Ya po', ahí está. Ahí nace esta orquesta y es exitosa hasta hoy día. Esto no ha terminado, es transversal en el tiempo.

Carlos Montes: Del tiempo que los músicos iban a cortar moras al Paseo Ahumada.

Adelqui Silva: Lo que pasa es que popularmente la Cubanacán explotó en los ochenta, estuvimos en la televisión, en el Festival de Viña, fue más mediático.

Jaime Fredes: Y Los Vikings 5. Los gallos son muy ordenados, allá en Coquimbo tienen un local de ellos, yo fui a bailar al local, se llama Club Vikingo.

37 Pastor López es un cantautor y músico venezolano de cumbias y música llanera, cuya proyección internacional fue catapultada desde Colombia, donde se ganó el apodo de "Rey de la cumbia".

Alejandro Álamos: Se han mantenido po'.

Carlos Riaño: Ya en los noventa viene el sound, es un estilo el sound, que es una moda.

Alejandro Álamos: Inspirado en la bailanta argentina, este tipo de bailes populares de allá que no ocupan instrumentos de viento, solamente teclados, y era una vestimenta bien característica, con capas y no sé po', bailan de una manera…

Y dentro del sound, ¿algún grupo importante?

Carlos Riaño: Sí, Amerika'n Sound, ellos empezaron con eso… Amerika'n Sound son iquiqueños, después apareció Ráfaga, Garras de Amor.

Carlos Montes: Sí, pero esos son argentinos parece. Pegaron mucho acá.

Carlos Riaño: Y pegaron más acá que en Argentina, fueron más conocidos acá que en Argentina… Y ahí viene todo ese fenómeno de la Sonora Barón, de los Chico Trujillo, la Conmoción, más o menos actual, de los 2000.

Carlos Montes: Eso es de ahora.

Carlos Riaño: Plenamente actual. Que es un fenómeno más pachanguero, más de bulla, de fuerza.

Jaime Fredes: Ya, entonces al 2000 La Noche le vamos a poner.

Carlos Riaño: La Noche y Américo.

Carlos Montes: Hay otros que se llaman Noche de Brujas.

Carlos Riaño: Y está el Grupo Alegría. Noche de Brujas también está sonando ahora… Y entremedio de todos estos grupos hay mil orquestas que han existido, que no llegaron más allá, que no grabaron… para que te des cuenta que las parrilladas acá en Santiago…

Jaime Fredes: O sea acá tenemos un cuadro representativo a *grosso modo*.

Y Los Rumberos ¿dónde están?

-Jaime Fredes: Nosotros estamos en el lugar que la música nos ha colocado, con la trayectoria de cada integrante de esta orquesta, que se resume como una trayectoria vigente y permanente. Y eso lo experimentamos en terreno, con la reacción de la gente cuando escucha la orquesta. Ahora, Los Rumberos del 900, yo te digo, está compuesta por músicos de aquí, por músicos de acá, y eso es Los Rumberos, entonces es como que no tienen principio ni fin…

Que es transversal, ¿no?… ¿y el repertorio?, ¿canciones importantes, que hayan marcado una etapa?

Juan Saravia: "El bodeguero", de la Huambaly, "El lechero", "La blusa azul".

Jaime Fredes: Un clásico bolero: "Quémame los ojos". Ese es un bolero que lo recuerda todo el mundo, y le gusta todavía a todo el mundo.

Juan Saravia: Son muchos temas...

Pensemos en los más importantes, en los que hayan marcado época…

Jaime Fredes: Es que ahí estamos con problemas, porque suponte tú, yo lo siento así: eran todas muy importantes, porque todas, la canción que te hablé, por ejemplo, cualquier persona de 70 años, le digo "¿se acuerda de esta canción?" Sí po', porque todas se bailaban y todas eran exitosas… Ese *boom* tropical que hubo desde los años cincuenta fue una cuestión que marcó un poco el ADN musical de cada persona, y el ADN familiar, musical, porque se bailaban estos temas. La Sonora Palacios también tuvo el "Año más" [refiriéndose a "Un año más"], "Pedacito de mi vida", que apenas suena la gente sale rajada a bailar. Eso, para nosotros, es una canción exitosa. Entonces la que coloquemos aquí… la lista es bien larga.

Juan Saravia: "La virgen de la Macarena".

Alejandro Álamos: Pon un par de temas de cada uno… es que esas orquestas tocaban muy parecido. Por ejemplo, Los Peniques, Los Embajadores, Los Caribes, tenían casi el mismo repertorio. La Huambaly era la que mandaba.

Jaime Fredes: Tratemos de pensar un poquito en esta cuestión… Llámate al Adelqui…

Adelqui Silva: De Ritmo y Juventud tenemos… "Los cadetes", "Los marcianos", *los marcianos llegaron*… [cantando], y "Las clases del cha cha chá" po', de Los Embajadores, "Los palillos", de La Cubanacán…

Jaime Fredes: ¿Qué era exitoso en ese tiempo?

Adelqui Silva: ¿En ese tiempo? Grabamos nosotros "Avísale a mi contrario", "Amigo de qué", "La rasquilla"… Y ahí grabamos "El Porro", *paraparapa para parapa*… *En Venezuela se baila el porro* [cantando].

Jaime Fredes: Pero anda modernizándote un poquito…

Adelqui Silva: Ahora tení' "El africano", "Abusadora", "Consígueme eso", "No meta las manos".

¿Y esa canción de quién es?

Jaime Fredes: No, de afuera…

Adelqui Silva: Extranjero, todo eso extranjero.

Jaime Fredes: "El africano", "No meta las manos", "Abusadora".

¿Y quién hizo cumbias acá en Chile?

Adelqui Silva: ¿Cumbia?

Jaime Fredes: ¿Originales?

Sí, originales…

Adelqui Silva: La Amparito Jiménez, ella. La Amparito Jiménez era la única que hacía cumbias originales, porque era colombiana po'.

Pero de aquí, en Chile, ¿quiénes?

Juan Saravia: Es que a mí no me entra eso de cumbia chilena. Ahora creo que la han colocado dentro del folclor chileno, porque aquí pa' las fiestas patrias se toca más cumbias que la misma cueca… Pero encuentro que no tiene nada que ver con el tropical netamente tropical. Y yo me crié con eso.

Jaime Fredes: Si todo se tocaba de repertorio de afuera.

Alejandro Álamos: Américo todo lo que canta es de Perú.

Jaime Fredes: Y La Noche tiene muchas cosas que son de los instrumentistas, que son de allá.

Carlos Riaño: ¿Te acordái' cómo era el tema ese de la Enriqueta? ¿Esa del caballero que nos hizo los temas?

Adelqui Silva: Ah, sí, ¿cómo se llamaba? *Caramba, caramba que*… [cantando "Caramba ya viene el lunes"].

Jaime Fredes: Y Luisín Landáez. Él tenía "La piragua".

Adelqui Silva: "La piragua" po'.

Jaime Fredes: Claro, las más importantes. Y "Los cien años de Macondo".

Adelqui Silva: Oye, esa cumbia cómo se llamaba, esa que dice del camión…

Jaime Fredes: ¿"Qué le pasa a mi camión", se llama?

Adelqui Silva: "El conductor".

Jaime Fredes: Y la Amparito Jiménez, ¿te acordái' de alguna canción?

Adelqui Silva: "La pollera colorá".

Jaime Fredes: "La pollera" [refiriéndose a "La pollera colorá"] no era de ella eso sí po'. Es que todas estas canciones que estamos poniendo aquí son las que popularizaron, que hicieron conocidas esas agrupaciones.

Adelqui Silva: Y "La pollera amarilla".

Jaime Fredes: Bueno, de ahí ya pasamos a los años de acá [apuntando a la década del sesenta en la cartulina]. Giolito, ¿qué es lo que hizo?

Adelqui Silva: Giolito lo más famoso que tuvo era esa *Adiós amor, que te vaya bien* [cantando "Si te vas de mí"].

Jaime Fredes: *Que te mate el tren*… [cantando "Si te vas de mí"].

Carlos Montes: Y "Macondo".

Adelqui Silva: "Que te mate el tren" y "Macondo" fueron los dos más famosos. Pero esas fueron famosísimas.

¿Esta misma Macondo, la de Luisín?

Adelqui Silva: No. No po'. Esa es "Los cien años de Macondo", esta es "Macondo". Es cumbión ¿Y de Los Wawancó?

Jaime Fredes: *Mira ese barco entrando en la bahía* [cantando "Plena española"].

Adelqui Silva: Y "La múcura" también, la escuché el otro día por Los Wawancó.

Carlos Riaño: Los Vikings 5, "De Coquimbo soy".

Jaime Fredes: Pero esa no es de ellos, aquí la grabaron primero los Banana 5 con la letra original que decía *de Colombia soy* [cantando "Canto a Colombia"]. Los Vikings 5 la popularizaron sí, pero le cambiaron la letra.

Adelqui Silva: Y los otros, después vienen las sonoras. La Sonora Santiagueña, *Mal amor, tú eres muy mal amor* [cantando "Mal amor"].

¿Y "El negro José", quién la hace famosa?

Adelqui Silva: La Palacios.

Carlos Riaño: Es un tema del folclor argentino.

Jaime Fredes: "El negro José", pero esa se llama "Candombe para José".

Carlos Riaño: Por eso es candombe, porque es del folclor.

Jaime Fredes: Y de la Sonora Palacios también "Un año más", que es de Hernán Gallardo, pero esa antes la grabaron Los Vikings.

Adelqui Silva: Y "La colegiala", la más famosa.

Jaime Fredes: Ya, hasta aquí llegamos, porque yo, en realidad me van a cerrar ahí en San Diego… necesito comprar un transformador del piano… Pero en algo hemos avanzado. Si quieren vienen en otro ensayo y podemos seguir…

El sabroso diálogo continuó un 28 de julio de 2010, en medio de un ensayo de Los Rumberos del 900 en la misma Casa de la Cueca, con una breve entrevista a Jaime Fredes, trombonista y director de la orquesta.

Jaime Fredes y su trombón. Santiago, 2012.
Archivo: Jaime Fredes

Para mí no existe la cumbia chilena, la cumbia es colombiana. Y de ahí vienen las adaptaciones. Hay una cumbia muy linda que están haciendo ahora grupos como la Banda Conmoción, Chico Trujillo, es una cumbia (yo le pongo como chinganera, o chilenera, como le llaman también) con elementos del folclor chileno que la mezclan y la fusionan con el ritmo colombiano, salen muy alegres, muy bonitas, me gusta mucho. Pero para mí no existe la cumbia chilena, sino que la cumbia colombiana. Aquí en Chile primó por muchos años, inclusive hoy todavía tiene influencia, la Sonora Palacios. Ellos hicieron una adaptación de la cumbia y trataron de tocar a la colombiana, pero no resultó. Pero tampoco fue feo lo que hicieron, de hecho, se enquistó en la sociedad chilena y predominó por más de 50 años, te digo, inclusive todavía la gente baila la cumbia Palacios, y es muy agradable bailarla. Pero eso es una cumbia chilensis, adaptada, la cumbia colombiana adaptada al estilo chileno.

La Sonora Palacios fue importante porque marcó una diferencia. En los años cincuenta predominaba la guaracha, la Huambaly hizo famoso este estilo. El año '52 estuvo Pérez Prado aquí en Chile con orquesta grande, y eso impregnó un poco el ambiente, prendió también que algunos músicos tuvieran la iniciativa de crear orquestas y empezó a aparecer todo lo tropical, entonces se armó un *boom* tropical en los años cincuenta. La Sonora Palacios se salió un poco del canon cubano que existía en Chile aquí, toma el canon colombiano, lo adapta y aparece la Sonora Palacios con la cumbia chilensis, que le llamo yo. Y por eso es que fue importante, porque fue agradable, muy bonita, muy comercial, muy al oído. Hay unos boleros bien cebolleros, buenos, le gustaba eso a la gente. Entonces yo creo que eso es lo que ha permitido que la cumbia de la Palacios permanezca hasta hoy.

¿Qué hacen Los Rumberos del 900?

Nosotros qué hacemos aquí: tratamos de mantener vivo un poco ese *boom* tropical de los años cincuenta, pero con énfasis, con énfasis en las orquestas tropicales más exitosas de ese momento, como la Orquesta Huambaly, la Orquesta Ritmo y Juventud, Los Peniques, que todos tocaban el repertorio que venía de Cuba, una vez más se lo digo, esa era la influencia que había en Chile. Todo el repertorio, casi el 90%, era cubano, muy poco original y tocado, adaptado por orquestas chilenas. Y se armaron orquestas muy buenas. La Orquesta Cubanacán, y La Huambaly, que fue muy exitosa, yo creo que la más exitosa de todas las que ha habido en Chile. Entonces eso es lo que hacemos nosotros aquí. De hecho, la mística que tiene esta orquesta es que hay músicos aquí que son testigos vivos y que participaron en estas orquestas en forma… fueron integrantes de ellas en forma original. Entonces se produce eso, que ellos aportan esa experiencia, con algunos músicos más jóvenes y se van fusionando, y como te digo, la preservación de este estilo que ha pasado por muchos vaivenes. O sea, fue un *boom*, después como que desapareció. Ha vuelto, ahora está más potente, pero así se ha mantenido. Quizás más adelante existirán personas que seguirán con este trabajo. Esa es la idea de esta orquesta: es mantenerse bailable a la antigua, donde las canciones eran más bonitas armónicamente, había mucha más musicalidad en la música antigua que en la de ahora. Literariamente, las letras de las canciones eran mucho mejores antes que ahora también. Los boleros antiguamente eran verdaderas poesías hecha canción. Hoy es otra la temática del romanticismo. Pero bueno, yo lo acepto, y así es la modernización.

Además no solamente existió lo tropical, también se escuchaba mucho en esa época el swing. El dixieland también se escuchaba mucho. Después de terminada la

Segunda Guerra Mundial, el swing se popularizó. También la Orquesta Huambaly grabó unos swings o medio un swing, que le llamaban. Y también se bailaba acá más como rock and roll, pero se bailaba el swing. A esa época me refiero, que es la que más me gusta a mí, y por la que yo estoy viviendo en este momento de trabajar con esta orquesta, es porque me gusta esta época. Si Dios me dijera a mí que qué deseo, sería haber vuelto a nacer pero en los años veinte. Sí. Yo creo que estoy desfasado en la época, por mi gusto personal, por mi orientación de lo que me gusta, por lo que me identifico.

Los estilos tropicales son muy variados, vienen de la época de los años treinta. Son todos de influencia cubana, por todo Centroamérica, Suramérica en los años cincuenta. En esa época primaban ritmos como la guaracha, el mambo, la pachanga, que es un tema que hicimos ahora, y todos tienen estructuras diferentes. El piano no tocaba igual en un mambo como en una guaracha, las percusiones no eran la misma clave. La clave es un elemento funcional muy importante y básico. No existe música sin clave, esto que en la salsa uno le hace las palmas, eso es la clave. Bueno, todos estos temas rítmicos tienen clave y la forma de tocarse son diferentes. Los tumbaos del piano en la cumbia son diferentes a lo que es una pachanga o lo que es una guaracha. Entonces eso, bueno, hay que estudiarlo, escucharlo, escuchar mucho, porque nosotros somos estudiosos de esa música, no la tocamos, no somos originales de eso. Pero nosotros la estudiamos y tratamos de apegarnos a ese formato. Todos los ritmos tienen su estructura, su nomenclatura y forma de tocar.

Hoy día, como tú viste, traje cuatro temas de Luisín Landáez. Él también fue un ícono importante de la música tropical chilena, pero lamentablemente la música tropical chilena siempre ha sido como el pariente pobre de la música aquí en Chile. Siempre ha sido relegada y desplazada por la música clásica, o la música seria que le llaman. No tengo nada en contra de la música clásica, es tan linda; pero es tan linda como la música popular. Entonces, parte de ese respeto. Tú hablas de cultura aquí en Chile, y hablas de literatura y de música, pero de música clásica, es muy encasillado. Tú no hablas de cultura diciendo que vamos a tocar el repertorio de la Orquesta Huambaly. Eso para ellos es chabacano, pero no es así. Si la cultura en los cincuenta fue una cultura muy de entendidos, de músicos de mucho oficio, de mucho conocimiento también, y quizás varios con más conocimientos que los de hoy. Entonces, ¿qué es lo que tenemos que hacer? Tenemos que tener la sabiduría de respetar esa época. Bueno, y aquí la idea es abrirnos espacios. Por eso trabajo yo con la música popular, porque siento que Chile está en deuda con estos músicos, con esta historia de la música popular de los años cincuenta. Esos músicos que todavía están vivos y que, algunos aquí en esta orquesta, merecen ese reconocimiento. Yo estoy trabajando para que ellos sigan tocando, para que si quieren algún día morirse, que se mueran tocando la música que ellos tocaron. Estos músicos lo que hacen es entregar lo que ellos tienen dentro, que es música. Así que no soy director, soy colaborador.

Ricardo Barrios

Trompetista de las orquestas Cubanacán, Huambaly, Los Bronces de Monterrey, Los Galos y Los Rumberos del 900

Ricardo Barrios en ensayo de Los Rumberos del 900. Casa de la Cueca, Santiago de Chile, enero de 2012. Archivo: Tiesos pero cumbiancheros

Ricardo Barrios es otro de los grandes referentes de la época de la bohemia chilena, debido a su notable participación en algunas de las más importantes orquestas tropicales que antecedieron la llegada de la cumbia al país. Entre ellas destacan la Orquesta Cubanacán, donde comenzó su carrera musical, y la Orquesta Huambaly, a la cual se integró como tercera trompeta a comienzos de los sesenta, participando en la segunda versión del Festival de Viña, en 1961. Pero también es reconocido por su participación en Los Bronces de Monterrey, Los Peniques, la Sonora Santiagueña y en orquestas de programas estelares de televisión, tales como las de Horacio Saavedra y Juan Azúa.

El testimonio que presentamos a continuación está basado en dos entrevistas realizadas los días 23 y 30 de marzo de 2011 en la Casa de la Cueca, ubicada en Matta con Carmen, donde ensaya con una de sus agrupaciones actuales, Los Rumberos del 900. Y es que el incansable Ricardo Barrios sigue tan activo como en sus primeros años, en los que pudo compartir escenario con artistas de talla internacional, como Celia Cruz, Armando Manzanero y un recién llegado a Chile Luisín Landáez. Hoy sigue tocando con Los Ramblers y Chico Trujillo, así como cultivando su gran pasión por el jazz junto a la Santiago Stompers Jazz Band y la Retaguardia Jazz Band, mostrando que aún le queda mucha música por soplar.

¿Cuándo empezó a tocar?

El ‘56 empecé con la Orquesta Cubanacán, yo venía saliendo de militar, me había retirado y empecé a trabajar ahí en el Zepelín, en la calle Bandera. Había re harto, como cuatro o cinco *boîtes*, todas eran orquestas y típicas, y aparte *show* folclórico. Antes de llegar a Mapocho, entre San Pablo y Bandera.

Descripción original al reverso: Orquesta Espectáculo "Cubanacán" que dirige Luis Molina. Debut de la Orquesta en El Club de la Medianoche, Santiago 27 de diciembre de 1955. Archivo: Ricardo Barrios

Primero se llamaba Cuban Can, y después cuando éramos civiles ya llegó la orquesta Cubanacán de Cuba, y ahí se desarmó la orquesta y aprovechamos el nombre. No me acuerdo a quién fue al que se le ocurrió. Y el que toca batería, Adelqui [Silva], él estaba, tocaba tumbadoras, le encantaba. En ese tiempo se hacían mambos, cha cha chás. Los mambos de la Orquesta de Pérez Prado. El ‘52 vino a Chile y llegan muchas orquestas cubanas. Entonces traían la guaracha y la rumba. La cumbia después empezó a conocerse, o por lo menos a tocarse en las orquestas.

En la radio estaba la Orquesta Huambaly en ese tiempo, era famosa, y Los Peniques –que después se llamó Ritmo y Juventud– y ellos ya hacían cumbias, rumba, mambo. Hacían mucho cha cha chá… cumbia, mucho "La secretaria", "El vacilón, qué rico el vacilón", [refiriéndose a "Rico el vacilón"], "Las clases de cha cha chá". Eso hacían. La Huambaly hacía también mambo, de todo.

Y la Cubanacán ¿qué cumbias incorporó?

Pucha, "La pollera amarilla" que se escuchaba. Hay otros títulos que no me acuerdo. Del año ‘56 hasta el ‘59. Entonces de ahí de la Cubanacán integré la Huambaly. Llegaron de Europa. Llegó la Huambaly en verano, en diciembre, se desintegró en Europa, quedaron muchos músicos allá y acá llegaron y la formaron de nuevo y ahí me integré yo a la Huambaly. Habíamos tres trompetas. Yo era la tercera trompeta. Estuve hasta el año ‘64. La orquesta empezó a achicarse, entonces yo era tercera trompeta y tenían que quedar dos, y al salirme integré Los Bronces de Monterrey, que la dirigía Juan Azúa –que en paz descanse–, y ahí estuve hasta el año ‘70. Ahí hacíamos hartas cumbias. Unas cumbias que venían mucho de Argentina, "Moliendo café", aparte de "La pollera amarilla"; habían unas cumbias de Chiquito Novarro[38] que era un autor argentino y así po'.

Orquesta Huambaly en Buenos Aires, 1962. Archivo: Ricardo Barrios

Después volví al Capri con la Huambaly, pero más chica. Ahí habíamos dos trompetas, dos saxos, eran como ocho y ya cantaba otro personaje. Con la Huambaly yo estuve en el Nuria y todo el año, de marzo hasta diciembre, y después en enero nos íbamos hasta el 15 de marzo a Valparaíso a Los Baños del Parque –que creo que se cerró ahora–, era un salón grande como para dos mil personas, era un baño turco, que le llamaban. Era como un tipo de gimnasio hacia abajo y arriba había un altillo y los fines de semana se llenaba más, igual en la semana se llenaba porque siempre se trabajaba con dos orquestas, una típica y una de jazz, que le llamaban al tropical. La típica tocaba tangos y valses, corridos de repente alguno, y vinieron muchos argentinos que se radicaron en Valparaíso.

38 Chico Novarro, nombre artístico de Bernardo Mitnik Lerman, es un cantante y compositor argentino de bolero, tango y balada romántica, entre otros géneros, que integró en los años sesenta el Club del Clan, un programa de televisión que difundía música rock & pop en español y de donde salieron importantes artistas argentinos, tales como "Taco" Morales y Palito Ortega.

Así que trabajábamos todo el año. De lunes a domingo, a veces el día lunes teníamos descanso, o a veces descansábamos los días domingo. Trabajábamos seis días y un día de descanso. Era ley. Ahora es al revés, se trabaja dos días y se descansan cinco [riendo]. A veces descansamos 15 días.

Había público para todos los negocios. En el Nuria era un público más selecto, porque como era restorán, había cena. En la cena se tocaba música suave y después venía el bailable. Algunos se paraban y bailaban antes. A bailar y después a aplaudir, después venía otro grupo y descansábamos media hora.

Con Los Bronces de Monterrey –en ese tiempo con los hermanos Aranda, "Pancho" y "Pepe"– hicimos la primera orquesta que hizo un recital en Chile, en el teatro Astor que estaba ubicado en Huérfanos con Estado. Tocábamos música de todo, hacíamos tipo Tijuana Brass. Nos ganamos el Laurel de Oro con el "Casamiento de negros" de la Violeta Parra, y así todo ese estilo. Grabamos un *long play* de música folclórica en el tiempo de guaracha, mambo, cumbia. Se llama *Solamente Tropical*, algo por ahí.

Después de Los Bronces estuve en el Casino de Viña. Ahí integré Los Peniques, pero ahí eran otros Peniques, eran dos trompetas, dos saxos. Después volví a la Cubanacán, bueno, íbamos y volvíamos, así. No era por pelear con los compañeros ni nada, pero si te ofrecían de otro lado o el trabajo, a veces, no estaba bueno, te cambiabas. En ese tiempo se hacían muchas giras, como no estaba la televisión todavía, de Arica a Punta Arenas y de Punta Arenas a Arica y era como dos meses y tanto, todos los días. Y en los teatros tocábamos. Cuando íbamos a Valparaíso hacíamos Valparaíso, Quilpué, Calera, Quillota, todos esos lados.

La primera vez que salimos, en el año '56, con la Cubanacán desde El Zepelín, nos mandaron a Coquimbo a inaugurar una *boîte*. Ahí estuvimos como dos o tres meses, regresamos a Santiago. De ahí nos fuimos de gira a Arica como cinco meses, cuando era Puerto Libre, entonces había mucha gente, mucha plata. Ahí tocamos en La Lisera, en un tipo quinta ¡grande! Ahí llegaban los *shows* de Santiago también. Ahí había tropical y folclor. Ahí llegó el "Guatón" Zamora, el papá de María Esther Zamora. Ellos hacían el folclor y nosotros el bailable y después había otro grupo que hacía el tango. Y al lado del puerto estaba El Rosedal. Al lado había una quinta grande, ahí llegaron Los Peniques de Centroamérica, se vinieron a Santiago y nosotros ocupamos el puesto de ellos. Estuvimos como cinco o seis meses. De vuelta con la Cubanacán me fui a la *boîte* La Sirena, en Irarrázaval con Vicuña, ahí acompañamos a la Celia Cruz, la salsera, ahí era más internacional.

Y esos grupos en que nos cuenta que ha estado ¿son diferentes, digamos, en los instrumentos?

Casi siempre en los bronces eran tres saxos y tres trompetas, nunca se usaba el trombón. El trombón se empezó a usar después, ya cuando empezó la televisión con orquestas. La música ya había entrado ya, cuando en el Canal 13 yo estuve un tiempo, llegó Luisín Landáez, como el año '66, por ahí, y me tocó acompañarlo. En las radios también había orquestas, pero ahí te acompañaban a *shows* cantantes, y se terminaban a las nueve y tanto y de ahí uno se iba a las *boîtes* a tocar. La Radio Corporación, Radio Minería y la Radio Portales. Había una radio bien chiquitita, la Radio Bulnes en la calle Estado y la Radio del Pacífico en el portal Fernández Concha, había un programa re famoso, "Hogar dulce hogar", a la hora de almuerzo, conducido por Eduardo de Calixto[39].

En algunas *boîtes* había bailarinas, pero por decir en el Nuria no, era puro restorán, puro bailable. En el Waldorf también. Era un restorán-*boîte*, ahí en el Paseo Ahumada, donde está Moneda quedaba. En el barrio Bandera había bailarinas, ahí había más populacho. Aparte del Zepelín, estaba el Hollywood, el Orleans, que estaba en San Pablo. Había bastante.

Música, baile, puro baile. Algunos tenían cena, jazz, se hacía el mambo, la cumbia. Sí, también el jazz, eso se hacía más o menos, yo tocaba mucho Glenn Miller. La Huambaly implantó todo eso. Con Los Bronces de Monterrey, la primera vez que vino el cantante mexicano autor de "Esta tarde vi llover", Armando Manzanero[40], lo acompañamos en el Canal 9, que es Chilevisión ahora, y sin ensayar ningún día, minutos antes del programa lo acompañamos y quedó bien contento, dijo "no tengo problemas con estos músicos chilenos", siempre se acuerda.

Los programas eran estelares los días sábados. Todo en vivo. Ensayaba el artista que iba a actuar y después ya estaba todo listo, llegaba otro cantante y bla bla blá. Había un *show* que hizo Luis Dimas que estaba en el Canal 9, Chilevisión de ahora, ahí lo acompañamos. Después estuvimos en el Canal 7 con Juan Azúa, en el programa de Raúl Matas[41] en el que siempre se hacían cortinas musicales y la orquesta tocaba. Aunque fuera un programa de conversación, había espacio para la orquesta, de medio minuto, y se iba a comerciales. Me faltó el canal San Carlos nomás [riendo]… porque había mucho trabajo. Ya cuando vino el toque de queda cerró todo, por obligación

39 Eduardo de Calixto es un conductor y actor chileno de radio y televisión, intérprete del recordado personaje humorístico "Don Celedonio", protagonista del radioteatro "La pensión de Don Celedonio Menares", al aire por Radio Portales por cerca de cuatro décadas.

40 Armando Manzanero (1935) es un cantautor de boleros y productor musical mexicano, reconocido internacionalmente por canciones tales como "Esta tarde vi llover" y "Somos novios".

41 Raúl Matas Esteban (1921-2004) fue un destacado conductor de radio y televisión chileno que logró proyección internacional en Argentina, España y EE.UU. También era conocido como "El maestro".

del toque las *boîtes* cerraron. Yo estaba en la televisión en ese tiempo, en el Canal 7 había un programa, los Titanes del Ring. Se grababa en la semana y después se pasaba los días domingo. Es que yo tuve la suerte de que siempre seguí con trabajo, ya no trasnochaba tanto, sino que a veces los fines de semana. Después trabajábamos para el programa del 13, Éxito, donde animaba el "Pollo" [José Alfredo] Fuentes, y después viernes y sábados nos íbamos al Hotel Crowne Plaza que está acá ahora, antes se llamaba el Holiday Inn.

Los fines de semana en Avenida España, había una *boîte* grande, se llamaba La Posada de Tarapacá, había folclor y baile. Todavía creo que existe, pero ahora es Rapa Nui porque ya el dueño vendió, se murió ¡Grande, grandísimo! Sí se llenaba ahí los fines de semana, para las fiestas patrias, los años nuevos.

Así que había competencia, había trabajo para todos. Ahora los tiempos han cambiado, ahora estoy yo, "¿con quién trabajái' tú?", "con 'si me llaman voy'". Es un decir, pero si me llaman de una orquesta, allá voy. Ahora mañana voy con Los Galos al Casino de Temuco, Valdivia, Puerto Varas. Yo trabajo con Los Ramblers hace como 20 años, porque el trompeta falleció. Con ellos, pura balada, rock y twist. El '95 tuve la suerte de ir a Nueva York, Nueva Jersey, Miami con Los Ramblers. Esa es la cosa buena que te da trabajar en la música. Te contratan y te pagan, más encima conoces ciudades.

¿Y en las fiestas patrias siempre han tocado música tropical?

Sí, con mayor razón, y en las fondas.

¿Con la Huambaly también tocaban para las fiestas patrias?

No, en las quintas. En las fiestas patrias no. Después volvía con otras orquestas, la Sonora Santiagueña, ahí era pura cumbia y bolero.

¿Y qué opina usted de las orquestas que hay ahora?

Hay buenas orquestas, sobre todo sonoras, porque orquestas ya no hay, las sonoras son las que tienen tres trompetas, ahora usan dos trompetas, dos trombones. La primera sonora que duró más fue la Sonora Palacios. Ahora hay como cinco o seis. Hasta el nieto [de Marty Palacios (padre)] tiene una que se llama Sonora Palacios, el Jorge [Palacios], el Carlos [Palacios], el "Pato" [Palacios], todos tienen su sonora, y tocan lo mismo que la Sonora Palacios.

¿Cómo es que se empezó a incorporar la cumbia acá en Chile?

Porque ya se tocaba en las radios mucho y como te dije, Luisín Landáez la empezó a introducir. La otra es una cantante colombiana, Amparito Jiménez, también ella cantaba pura cumbia. Escuchábamos los discos. Ya estaba la grabadora, los casetes, todo eso, y las copiábamos. Llegaban muchos discos de afuera, de música nueva, que no se escuchaba en las radios.

La Sonora Matancera también estuvo en Chile en el año cincuenta y tanto. Tocaron acá y después tocaron en Valparaíso. En Valparaíso había mucho baile aparte del tango, gustaban, hasta el día de hoy gustan mucho. Ahí llegan marinos y había barcos. Había una *boîte* donde llegaban todos esos marinos y estaba esa radio donde uno colocaba los discos y había mucha música tropical. Había músicos de todos los países, ya estaban sacando cosas bonitas y aquí eso no se escuchaba.

Allá había harto trabajo. Aparte de Los Baños del Parque, para el lado del puerto estaba un negocio de rock and roll. En Viña estaba Las Tinajas, aparte del Casino, La Rueda. En La Rueda estuvo Pérez Prado, era un negocio chico, y aquí en Santiago estuvo en el Tap Room.

Los festivales se hacían en el Caupolicán, eran competencias de orquestas, el teatro lleno. Siempre los días domingos, a veces en la semana. Y se hacía campeonato de baile, pongámosle tango, de tropical y de rock and roll, que estaba pegando ya. Y en el puerto siempre hubo buenos bailarines, hasta el día de hoy. Eran festivales de orquestas, no era de baile, actuación de orquesta, se daban media hora. Lo que tocaba la orquesta, por ejemplo la Huambaly, aparte de tropical hacían temas de jazz. Nosotros, la Cubanacán, éramos una orquesta de espectáculo que bailábamos todos en un movimiento y después bailábamos de a uno por uno. Estaban Los Caribes, y esa orquesta grabó la película "Venga a bailar el rock" en Buenos Aires, en los años cincuenta.

Descripción original al reverso: Recuerdo de la Boite "Tropicana", orquesta "Los Cubanacán" en compañía de amigos. Arica, 12 de noviembre 1957. Archivo: Ricardo Barrios

¿Y usted hasta qué año estuvo en la Cubanacán?

Bueno, yo estuve hasta el '59, después volvíamos y así, meses, porque había cambios de músicos. Fuimos mucho a Argentina, a los carnavales de Mendoza con la Cubanacán, y contrataban a muchas orquestas chilenas para los carnavales de allá, así que uno tenía suerte de pasear y más encima de conocer y te están pagando.

Una anécdota de La Cubanacán es cuando estábamos el '59 en Antofagasta y nos trajimos a "Chocolate" Rodríguez. Íbamos a grabar, pedimos permiso en Antofagasta y nos vinimos a Santiago. Y en esos tantos de grabar, trabajábamos en los Baños del Parque en la Avenida Pedro Montt, donde estaba la Ritmo y Juventud. Entonces en uno de esos encuentros subió a cantar el "Chocolate", porque el cantante que tenían ellos, porteño que después falleció, era de los Banana 5, [Héctor] "Tito" Morales, y a nosotros nos escucharon y lo conquistaron. Ya nos vinimos a Santiago, cuando de repente no apareció "Chocolate": se había ido a la Ritmo y Juventud. Y nosotros teníamos cuatro temas para grabar y ahí empezó el Pachuco [Roberto Fonseca], tocaba las tumbadoras y era el bailarín. Como no estaba "Chocolate", le dijimos "tení' que grabar tú, guatón Pachuco". Se aprendió cuatro temas y le gustó a Don Roy [Rodrigo Martínez], el productor. Es que había escuchado mucho cantar al "Chocolate" y le copió, y de ahí pa' adelante se quedó el Pachuco, del '59. Cantaba y tocaba las tumbadoras, se escuchaba mucho. Aquí los músicos, la Ritmo y Juventud, sacaron un cantante del Perú, se llamaba "Luchito" Macedo[42]. Él cantaba y tocaba las tumbadoras, y ahí dijeron "¡ah ya!", se ocupaba una plaza en dos. Ahí quedó Pachuco hasta que murió. Ya no tocaba la tumbadora, había otro tumbador, un chiquillo de Valparaíso. Adelqui [Silva] ya no estaba en la orquesta, había otro baterista.

Las orquestas eran todas uniformadas, nos mandábamos a hacer chaqueta y pantalón. Usábamos un vestón azul o rojo, con pantalón blanco, zapatos blancos, era todo bien estricto. Nosotros los bronces teníamos también varias tenidas de actuación. Y todos teníamos que llegar con zapatos negros, calcetines negros, el que llegaba tarde o no llegaba con calcetines, tenía multa, nos cobrábamos multa. Había un orden y ahora no existe eso, muy poco.

42 Luis Macedo (1930) es un cantante y compositor peruano que inspirado en la Sonora Matancera funda la Sonora de Lucho Macedo, la primera de su género en Perú, donde fusiona salsa, guaracha, son y latin jazz.

Ahora, como ya le dije, estoy con Los Ramblers y Los Rumberos del 900. Con Los Rumberos grabamos un disco [inédito]. Era volver a lo que se hacía en los años cincuenta, tocar el repertorio de la Huambaly, Los Peniques, Ritmo y Juventud, Pérez Prado. Tocamos todo el repertorio que ninguna orquesta toca. Me gusta el tropical, el bolero, las baladas, el rock y parte del jazz. Todo lo que sea música.

[Llega Iván Díaz y saluda] Él es Iván Díaz, él era integrante de Los Caribes, hablamos de la película… ahí está, es ex amigo mío [riendo]. Y él era de Los Caribes, él tocaba en hartos grupos. Él era de los primeros que tocaban "Pachuco bailarín marca el paso"…

La validación de este testimonio fue realizada el lunes 11 de agosto de 2014 en la Biblioteca Nacional, ubicada en pleno centro de Santiago. Para entonces Iván Díaz ya había fallecido. Durante la revisión de esta entrevista, Ricardo Barrios agregó: "Falleció el músico que tocaba los bongós en Los Caribes, Iván Díaz. Fuimos al velorio, con toda la orquesta. Se lo merecía".

Iván Díaz

Bongosero de Los Caribes y de Los Rumberos del 900

(1931–2013)

Iván Díaz. Imagen de su carpeta de presentación y memorias.
Archivo: Iván Díaz

Sumergirnos en la memoria del bongosero de Los Caribes, una de las primeras orquestas chilenas que dio sabor local a los años dorados de nuestra antigua bohemia tropical, fue todo un privilegio. Tejiendo recuerdos al calor de imágenes de archivo personal que acompañaron la entrevista, Iván Díaz fue reconstruyendo desde dentro aquella mítica época en que las luces de trajes y espectáculos volvían la noche día, dejando entrever las primeras apariciones del afro, los tambores batá y los toques de santo en Chile.

Nos encontramos con él en la Casa de la Cueca dos breves tardes de abril de 2011, luego de que ensayara con Los Rumberos del 900. Entonces tenía 80 años y más de medio siglo de bongosero en el cuerpo, desde la época en la que para tocar había que construirse el propio instrumento, hasta compartir escenario con artistas de renombre internacional, tales como la aclamada Tongolele.

Aunque no lo sabíamos entonces, este testimonio es tal vez el único que ha dado, y de alguna manera lo ha dedicado a las nuevas generaciones de cultores y músicos. Solo la muerte pudo silenciar su martilleo de bongosero convencido, pero su legado musical seguirá acompañándonos, inspirándonos, tropicalizándonos.

Entonces, ¿ustedes partieron haciendo espectáculo y después siguieron las otras orquestas?

Bailando, claro… empezamos nosotros Los Caribes en Bandera, éramos seis nomás, pero ahí… Éramos batería, piano, trompeta, saxo, cantante y yo. Seis personas nomás.

¿Y qué ritmos tocaban?

Tropical po'. Tropical y jazz, pues. Si habiendo piano y batería se toca de todo. Después empezaron… habían orquestas como la nuestra, pero siempre más o menos el mismo estilo. Pero cuando nosotros agregamos tres músicos más, ahí nos pusimos ya con el nombre, grabamos el primer disco, "Lupita" y "Pachuco bailarín". Tengo todas esas propagandas yo de la RCA. Pachuco era un personaje mexicano que, ¿cómo se llama?, usaba vestones largos, hasta aquí más o menos [indicando la pantorrilla], y el estilo ese de vestones. Por eso salió el Pachuco, porque era famoso en México el pachuco ¡No lo conocíamos acá! Se hizo la música de "Pachuco el bailarín" por ese personaje. Entonces Pérez Prado hizo el arreglo… Era un personaje popular de México, pongámosle igual que aquí se hace una cueca del roto tanto, ¿me entiende usted? El verdejo, ¿ya? Un personaje chileno lo hicieron en cueca porque nosotros no tenemos música… Entonces habían salido muchas cosas igual, que las bailarinas también, porque bailaban con Pérez Prado, también le hicieron música pa' ellas, por el personaje. Y a nosotros nos llegaron los arreglos esos y los tocamos y los grabamos. Eran de Pérez Prado esos temas.

Nosotros trabajábamos en *boîtes*, y en las *boîtes* habían bailarinas. Bueno. Trabajan en teatro y en *boîte*, según la *boîte* que las contratara. Mire, cada local tenía sus artistas. Antes se tocaba de todo, por ejemplo, había música española, había unas bailarinas españolas y otros que tocaban español. Otros espectáculos, todos tenían sus estilos en las *boîtes*. Entonces, claro, los artistas iban a esa *boîte* y después iban a esa otra, y así se llevaban.

¿Y cuando vino la Tongolele?

No, venía con el marido también y otro más, y después yo me integré a ellos, porque se fue el otro, en el Goyescas, quedaba en Estado con Huérfanos. Yo acompañé cuando ya me había salido de Los Caribes. Y ella bailó en varias partes también. Era un trío de artistas, bailaban mambo, bailaban todas esas cosas. Entonces las contrataban como artistas, por ejemplo ustedes tres, el Trío Matamoros, un decir, entonces yo soy dueño de un lugar y las contrato a ustedes.

Traían sus arreglos. Los artistas que estaban en la *boîte* tenían que tocar esos arreglos. Tenía orquesta típica y tropical. Habían… orquestas nomás del local.

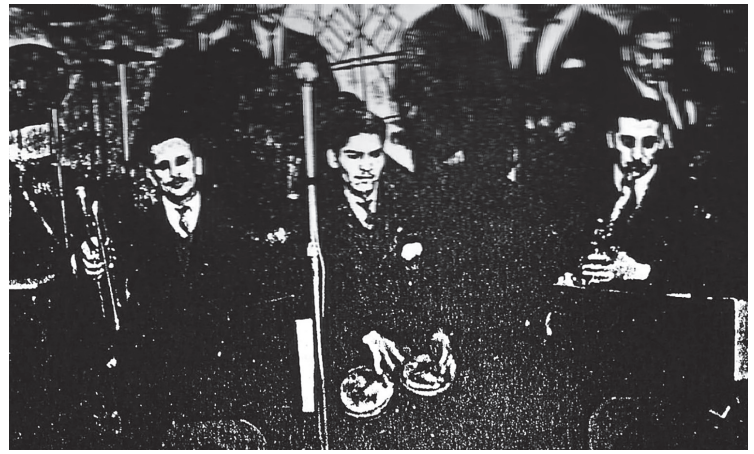
Habían distintos músicos, el Goyescas contrataba músicos también para integrar la orquesta, sin nombre, los músicos del Goyescas nomás. Así se trabajaba antes. Mire, antes los músicos tenían que tocar de todo. ¿Por qué?, porque venían muchos artistas extranjeros, de distinta índole, españoles, franceses, americanos. Entonces había que saber tocar de todo eso, tenían que ser buenos músicos.

Descripción original: Iván [Díaz] y Jorge [Salazar]: Actuación en el Goyescas con Daniel Santos 4-5-6-7-8-9-de abril-1961. Dedicatoria del cantante puertorriqueño: Para mi amigo y compañero Iván con afecto y cariño. Daniel Santos. 1961. Archivo: Jaime Fredes

Empecé, la primera actuación fue en la Hostería Las Rosas. Hostería Las Rosas póngale nomás. 1953 debuté en Bandera, en una *boîte* que se llamaba Hollywood, en la orquesta Los Caribes que eran cinco nomás en ese tiempo. Me llevó una bailarina a mí allí. Y el dueño me vio tocar y me dijo que me quedara con la orquesta y que acompañara el *show*, entonces ganaba dos soles, porque en ese tiempo ya empecé a gustar como tocaba yo, porque yo estuve tocando dos años gratis, pa' aprender, porque antes nunca me metí yo al centro a tocar, como otros.

¿Y cómo aprendió? ¿Toca de chiquito?

Escuchando discos, mija… Mire, yo le voy a contar: en Blanco Encalada quedaba la *boîte* Las Rosas, y yo vivía en San Alfonso, a dos cuadras de Blanco, y me bajaba ahí siempre en Bascuñán, y ahí escuchaba a los músicos y no sabía qué era yo en ese tiempo, entonces yo siempre me pasaba a tomar una malta a una fuente de soda que había bajo de la… porque la quinta estaba en el segundo piso. Hasta que un día había unos músicos todos vestidos iguales, los que estaban por aquí, estos, ¿ve? Estos eran de la hostería Las Rosas, en Blanco con Bascuñán.

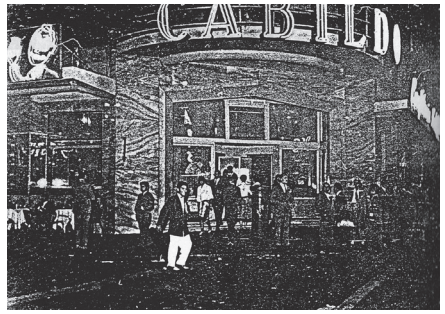


Descripción original: Hostería "Las Rosas". Blanco Encalada c/ Bascuñán. 1952.
Archivo: Iván Díaz

Ahí los invité yo un día, porque yo siempre me pasaba a tomar una malta, escuchando la radiola, que había en esos tiempos, en todas las fuentes de soda habían radiolas pa' poner discos… Los invité a tomar lo que quisieran tomarse y les pregunté qué hacían ellos. "Nosotros somos músicos", me dijeron. "Ah, y ¿qué tocan?", "De todo po"', "¿Cómo de todo?", "Tropical po"', tal como ustedes están preguntándome a mí, "¿y cómo?", "pero pase a vernos un día cuando quiera", me dijeron, "¿en serio?, ¿se puede?", "claro po"'. Pasé y había un tumbador que era mi compadre que también murió… Miguel Rivera. Él tocaba tumbadoras, entonces a él le pregunté, "oye, que más se puede tocar", "bongós po"', me dijo, "¿qué es eso?". Y ahí me hicieron un dibujo del bongó. Mi papá era carpintero, tenía una carpintería aquí en Matta con Lord Cochrane. Así que me hicieron un dibujo y las medidas, más o menos todo, y mi papá me ayudó a hacer el bongó. Si es que antes no había instrumentos aquí. La cosa es que me hice un bongó, ¿ya?, pa' hacerla cortita, me hice un bongó y le dije "oiga, ¿puedo venir a tocar?", "bueno po', ¿te hiciste el bongó?", "sí", y mientras tanto yo siempre escuchaba música, en las victrolas, música tropical, y practicaba en las mesas. Me pusieron ahí a escuchar hasta que pesqué el ritmo del martillito que se llama en el bongó y así estuve dos años. Mientras trabajaba de esto y esto otro, yo tocaba sábado y domingo, entonces no me perjudicaba para nada mi trabajo, y así aprendí po'. Y después que aprendí me fui a Bandera, ahí llegamos allá. Bueno, el '52, '53…

Así nos juntábamos, mandábamos a hacer música y ensayábamos… copias nomás, copias. Nunca tuvimos músico que hiciera música de nosotros, todas eran copias. La cosa que, bueno, del '53 al '56 recorrimos todo Chile y en una de esas, así póngale, en una de esas, nos contrató el Casino de Viña el año '56 por un mes y estuvimos seis meses, hasta diciembre. De ahí nos vio un representante argentino que nos llevó a Buenos Aires, donde estuvimos en la Confitería Cabildo, que también, aquí está po' [apuntando la imagen].

Los Caribes en la Confitería Cabildo, Buenos Aires, 1957
Archivo: Iván Díaz

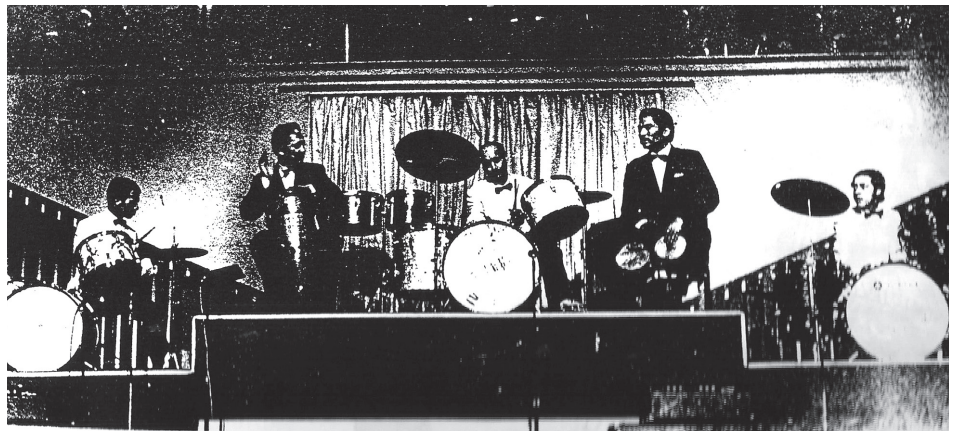


Exterior de la Confitería Cabildo, Buenos Aires, 1957
Archivo: Iván Díaz

Descripción original: Recuerdo de la Película "Venga a Bailar el Rock", donde trabajan Los Caribes junto a la actriz cubana Amelita Vargas. Año 1957. Archivo: Iván Díaz

El Tabarí, confitería Cabildo y King Club, que eran *boîtes*, las mejores que habían en Buenos Aires. Ya. Estuvimos en Montevideo, en Radio Carve, y Punta del Este, Boîte Rojo y Negro. De ahí volvemos a Buenos Aires otra vez, y ahí nos contrató un representante para hacer una película. La película "Venga a bailar el rock". Después de esto, nosotros estuvimos otra vez recorriendo con la película todo Chile, y ahí tuvimos una pelea y nos separamos, Ricardo [Moreno] y yo nos salimos de la orquesta, y de ahí empecé yo con los demás artistas. Empecé a acompañar a artistas.

Y el '62, bueno, esto ya después de los años, el '62 estuvimos en el Hotel Carrera. Y ahí el gerente del Panamá Hilton nos contrató para Panamá, el año '62. También estuvimos seis meses allí, y en esos intertantos yo trabajaba con *vedettes*, con artistas. Me contrataban por ejemplo en el Ópera, como le dije.



Show de percusión. Al centro José Arturo Giolito y a su derecha Iván Díaz.
Archivo: Iván Díaz

Oiga, ¿y nos puede contar un poco más de ese grupo que tenía con [José Arturo] Giolito? ¿Cuándo se juntaron, cuánto tiempo tocaron?

Este fue un teatro que hicimos nomás, hacíamos salidas así como, igual que con la orquesta, con la orquesta tocamos en eventos nomás, no estamos en un local. Con este es igual… habrá durado 2 meses. Lo hicimos para hacer presentaciones nomás. Aquí puro ritmo nomás. Guaracha, mambo, bolero. Rumba. Tiene que sonar potente… no podíamos tocar jazz porque para jazz hay que tener saxo y trompeta. Si era de percusión esto nomás… El año, aquí debe estar en la cuestión donde salió, el reportaje, ahí debe salir todo, no me acuerdo… si nos conocemos de años todos. En las tocatas nos conocíamos con las orquestas y después cuando yo trabajé solo, casi siempre trabajaba donde trabajaban ellos en las *boîtes*, porque antes habían muchas *boîtes* en Chile, en Santiago sobre todo. Trabajaba en tres turnos, las fuentes de soda, los restoranes y las *boîtes*, tres turnos de ocho horas cada uno, o sea nunca faltaba la pega.

¿Y esta foto con el tambor batá?

Presentación con tambor batá. De pie: Emma Alicia Zepeda, "La Antillana". En percusiones: Ricardo Moreno alias "Rareza" en tambor batá, Héctor Cerda en tumbadoras e Iván Díaz en bongó.
Archivo: Iván Díaz

Con "Antillana" era. Mi compadre, Ricardo Moreno, tambor batá. Este era… ay, ¿cómo se llamaba este?, lo tengo en la punta de la lengua; Héctor Cerda en tumbadoras. Iván, yo, bongós. Si aquí llegaron los cubanos fresqueando, porque como eran negros y no había negros en ese tiempo, ¿ve? Tambor batá, nosotros hacíamos todo afro, todo afro aquí nomás, afro, rumba, seis por ocho, todas esas cosas, santo. Todo eso lo tocábamos nosotros. Puros ritmos nomás, tendrían que haberlo visto tocar, o sea sentirlo, para ver lo que le estoy hablando porque ahora ya no se toca así ya, po'.

Si aquí han llegado muchos patudos, oiga: "coño, yo soy cubano, el ritmo lo llevo aquí" [tocándose el pecho]. Hay gente que ni las ve, no saben ni tocar; pa' empezar tocan con toda la mano y el bongó no se toca con toda la mano, se toca con los dedos nada más, pa' darle el sonido, por eso me dan rabia a mí, porque aquí con el color vienen a engrupir a la gente. Y las mujeres andan locas con ellos.

Cuando a mí me contrataban para el extranjero yo iba a tocar nomás, no a fresquear, ¡a tocar! Por eso me dan rabia a mí, porque estos cubanos se vienen a mandar las partes "Coño, yo toco", póngales un escenario po'. Ahí es donde se ve quien toca y quien no toca. Si aquí toda la juventud, "Oye, qué tocái' tú", "Yo toco güiro", el mismo cabro que está aquí, "¿Y dónde está tu instrumento?", "No tengo güiro", "¿Y cómo tocai' güiro entonces?", "No, es que yo sé practicar de todo"… Ahora estaba probando mi bongó, "¿Tocái' bongó también?" le dije yo, "No, es que estoy practicando", "No po', practica en tu casa". Como lo hice yo po"'. Yo me mamé 2 años practicando para meterme recién en orquestas, por eso me da rabia a mí. No es porque me quieran quitar la pega a mí, porque con los años que yo llevo, ¿quién me va a quitar la pega? Ya, pero no me gusta que sean frescos.

Descripción original: Orquesta Los Caribes en el Teatro Pigalle de San Diego.
Archivo: Iván Díaz

¿Y se recuerda este lugar?

Pigalle. Teatro Pigalle en San Diego llegando a Victoria…

Tengo que irme porque tengo que dejar el bongó con el auto, mañana viajamos a Vicuña. El tiempo mío vale oro. Para mí, esto ya no me beneficia pa' nada, yo lo hago de cariño, pero beneficio no tengo ninguno, ni me interesa tampoco tener beneficio, con la edad que yo tengo ya no me interesa tener propaganda, porque a mí me han dicho "Oye, ven a tocar, pero hay poquita plata, pero te sirve de vitrina", "¿A mí me hablái' de vitrina? ¿A la edad que tengo?". No, cuando empecé ahí necesitaba yo que me ayudaran pero ahora no. No tengo por qué, no tengo que andar con todo el montón del currículo que tengo yo, para demostrar quién soy, ¿entiende? No es que yo sea un mandador de partes, no, tampoco me gusta ser yoísta, pero a mí me da rabia que gente que no sabe, sale con empanada que dice como pa' ofuscarlo a uno, "No, yo sé todos los ritmos" y todas esas cosas. "Tócate un bolero", les digo

yo, a estos cabros nuevos que tocan boleros, "¿Qué es eso?", "Bolero", "Un afro", "¿Qué es eso?". Todas esas cosas no las saben, ¿ve? Y de ahí hay que empezar a tocar recién, sabiendo los ritmos, porque con ritmos usted toca lo que quiera.

Antes no po', era natural que se tocara con lo que había, y ahora no sé po', la juventud tiene de todo aquí, lo que quiera, antes no, había que sacrificarse para hacerse un instrumento.

Iván Díaz tocando junto a la vedette chilena "La Antillana".
Archivo: Jaime Fredes

Juan "Chocolate" Rodríguez

Crooner de la orquesta Ritmo y Juventud y colaborador de Los Rumberos del 900

(1936–2012)

Juan "Chocolate" Rodríguez como voz principal de la orquesta Los Chelines. La Giralda Popular, Antofagasta, c.1956. Archivo: Juan "Chocolate" Rodríguez y Juan David Rodríguez.

Nos encontramos por casualidad con Juan "Chocolate" Rodríguez una tarde de enero de 2012 en la Casa de la Cueca, en medio de un ensayo en el que, junto a Los Rumberos del 900, preparaba un concierto para la Sala Master de Radio Universidad de Chile. Era un privilegio poder entrevistar a tan destacado cantante de la antigua bohemia tropical, y él accedió, con su calidez característica, a compartirnos un trozo de su propia historia.

Su testimonio nos remonta a aquellos años dorados en perspectiva de los venideros, aportando una particular mirada sobre la cumbia y el tropical, entre recuerdos de anécdotas, contingencias políticas y personajes que lo seguían emocionando como antaño.

Meses más tarde la muerte le alcanzaría el paso, enlutando al mundo de la música y las artes en Chile, aun cuando ese luto fuera siempre un homenaje y un recuerdo a su sabrosura y alegría.

En 2014, fueron sus compañeros de Los Rumberos del 900 y su hijo, el cantante Juan David Rodríguez, quienes nos permitieron validar y enriquecer con imágenes de archivo familiar la entrevista que sigue.

Resulta que yo llegué aquí a Santiago con una orquesta cubana primero. Soy de Tocopilla, y para salir de Tocopilla mi mamá tuvo que firmar un papel, yo tenía 14 años. Entonces me vine con una orquesta cubana. Y todos creen que, por el color mío, creen que soy de afuera. Pero mi mamá era la mestiza, mi papá portugués y mamá chilena. Él era de la isla Cabo Verde, de Portugal. Entonces, la música a mí me corre por sangre, como se dice.

Juan "Chocolate" Rodríguez, junto al cantante argentino Alberto Castillo[43]
y un percusionista de la orquesta cubana Ulacia y sus Negros Antillanos. 1952.
Archivo: Juan "Chocolate" Rodríguez y Juan David Rodríguez

Me vine para acá, después regresé. Y llegué aquí con la Cubanacán. En ese tiempo Pachuco [Roberto Fonseca] tocaba tumbadoras nomás. Entonces me trajo a mí para grabar acá. El '57.

43 Alberto Castillo, nombre artístico de Alberto de Luca (1914-2002), también conocido como "El Doctor" fue un cantante de tangos y actor argentino más conocido como "el cantor de los cien barrios porteños".

Pasó que me había escuchado otra orquesta, que era la más famosa, la Huambaly, y Ritmo y Juventud. Me habían visto cantar allá en el norte. Entonces cuando llego acá, integré después la Ritmo y Juventud. Empecé a cantar todas esas cosas que se escuchan acá *mira ese barco*… [cantando "Plena española"], que la están grabando de nuevo Chico Trujillo. Todas esas cosas las hice yo con la Ritmo y Juventud.

La orquesta Ritmo y Juventud en el restaurant Nuria. Al centro arriba: José Arturo Giolito.
Abajo: Juan "Chocolate" Rodríguez. c.1958. Archivo: Juan "Chocolate" Rodríguez
y Juan David Rodríguez

Había pero cualquier cantidad de trabajo. Estaba el Goyescas, en Huérfanos. Estaba el Nuria, el Waldorf, El Violín Gitano. Y las orquestas más famosas siempre estaban en esos locales. La casa de la Huambaly y la Ritmo y Juventud era el Nuria, que estaba en Agustinas.

El timbre de la Ritmo y Juventud era pero ya, era intocable, si entraban otros músicos ya no sonaba igual. Entonces fueron cambiando los músicos. [Fernando] Morello, que era el director, se fue a Lima y empezó en ese tiempo a funcionar la televisión, y la televisión se llevó a todos los músicos de la orquesta. Se llevó a Giolito, de la Ritmo y Juventud, al Oscar Moya. Ya había músicos nuevos. Buenos integrantes, porque aquí siempre en Chile ha habido músicos muy buenos, porque el músico chileno es muy dúctil, toca de todo, jazz, de todo. Y estos grupos de afuera

no lo pueden hacer. Porque las orquestas de antes tocaban de todo, tropical y jazz. La sonoridad de las orquestas de acá era… se tocaba jazz muy parecido a lo que se tocaba en Estados Unidos.

La Ritmo y Juventud era más tropical y la Huambaly era más jazz y tropical. Eso era. Entonces resulta que yo después me fui. No eran los mismos músicos y me desanimé. Y me mandaron a llamar del Casino de Viña, Izidor Handler, el hombre que, el pionero del Festival de la Canción. Entonces me fui al Casino de Viña, estuve 16 años. Me mandaron a llamar allá así que estuve cualquier cantidad de años, con una orquesta estable.

Cuando llegué yo ahí, Izidor Handler dejó de ser director y dejó al co-director, Pedro Moraga se llamaba. Él era un trompeta muy bueno, de niño estudió mucho. Era chileno pero estudió en Argentina, tenía la escuela de allá de la Argentina. Entonces quedó como director. Y resulta que ya, como en todas las cosas, los músicos que estaban allá ya estaban de edad, así que los fueron cambiando. Como yo llegué jovencito, me dijeron "tráete músicos de Santiago". Entonces me llevé al primer saxo de la Huambaly, al señor Carmelo Bustos. Estaba Pepe Acosta en la batería, muy buen batería, que falleció ya, y así toda la gente que se va. Eh… [Luis] Saravia, muy buen pianista, que estuvo con la Huambaly también. Y otros que migraron para afuera, mucha gente se tuvo que ir hasta que terminó esto. Hasta que llegaron los… [saluda como militar]. Ya la vida nocturna no era igual.

¿Y usted qué hizo durante esa época? ¿Siguió trabajando en el Casino de Viña?

Eh, cuando bajó esto, yo después ya, no se podía ya, porque en Viña de por sí es caro, tuve que venirme al Hotel Sheraton, porque habían amigos míos que trabajaban conmigo en el Casino. Vinieron para acá y me dijeron "Chocolate, véngase para acá". Estuve también ahí en el Hotel Crowne Plaza, hice mi pitutito chiquitito. Ahí me las arreglaba.

Yo hice mi servicio militar, me conocían mucho a mí en la Armada y por intermedio de… Bueno, ya cuando llegaban en el Casino, llegaba este, ¿cuánto se llama?, uno de la Junta, me decía "Chocolate, cántate 'La cumparsita'" –que le gustaba–, a Merino, claro, a Merino. Como yo hice el servicio en la Armada en Tocopilla, entonces él me ubicaba. Y aquí también, Hernán Brady, que era Ministro de Defensa. Pero yo, bueno, el músico no debe ser de política, yo soy apolítico. No, es que uno tiene que, uno ama tanto la música que tiene que sentir yo creo, tiene que sentir la persona. Estas cosas en realidad yo nunca fui de partido, no. Conozco sí gente de partido, pero yo siempre, amo la música nomás. Y voy a morir amando la música nomás.

Claro, ¿y cómo fue el fenómeno de la llegada de la cumbia?

¿La cumbia? Bueno, aquí se tocaba primero mucha cumbia colombiana, se tocaba mucha cumbia colombiana *Santa Marta, Santa Marta tiene tren* [cantando "Santa Marta"], eso es de allá. Eso el '57, por el '56, '57. Y claro, estaban los Palacios también. Se quedaron los Palacios solitos. Porque aquí como que se bajó mucho los músicos. Quedó la pura cumbia *tí tititá tititá titi* [tarareando el ritmo base de la cumbia chilena] así que el chileno… aquí antes se bailaba de todo. El bailarín, se tocaba un rock and roll, sabían lo que era bailar un rock and roll, eh, merengue, todas esas cosas las sabían bailar bien. De todo. Pero como quedó la cumbia, después como que se perdió, se perdió eso. Y ahora recién está entrando lo que es la salsa, que es parecida a la guaracha. La salsa tiene más movimiento, se hace más coreografía.

Juan "Chocolate" Rodríguez junto a sus compañeros de Fuego Latino, una de las primeras agrupaciones de salsa chilena, en el Hotel Crowne Plaza de Santiago, c.1976. Archivo: Juan "Chocolate" Rodríguez y Juan David Rodríguez.

¿O sea que antiguamente sí se bailaba?

¡Muy bien! ¡Claro!, competencias en el Caupolicán. Para el día de los músicos, Santa Cecilia[44], se llenaba. Había… muy bonito. Para mí la cumbia colombiana, aquí no se baila la cumbia colombiana. Aquí se baila de otra manera, pero antes la bailaban, la cumbia colombiana. La cumbia folclórica, con la pollera.

44 Santa Cecilia es la santa patrona de los músicos. En América Latina, su santoral ha sido tradicionalmente utilizado para conmemorar el día de los músicos y de la música. En Chile, cada 21 de noviembre se realizaban diferentes actividades artísticas, tales como festivales, paseos o conciertos especiales, hasta que fue reemplazado por el 4 de octubre, en conmemoración al natalicio de Violeta Parra.

¿Y cómo fue que la cumbia se fue quedando más que otros ritmos? ¿Por qué será que la cumbia se instaló tan fuerte?

Porque quedó una sola orquesta, o sea, no una orquesta, una sonora: la Sonora Palacios. Por el motivo de que ya las *boîtes* no podían pagar porque eran caras esas orquestas, todos los músicos eran de primera, entonces ya no les daba –como se dice vulgarmente– el cuero para pagar a los músicos. Entonces migraron para afuera los músicos, ahí se disolvió la Huambaly, fue una lástima muy grande.

¿A Amparito Jiménez la conoció usted?

Sí. Estuvimos trabajando hace poco con ella. Claro, claro. Y a Luisín. Luisín trajo la cumbia de América. Colombiana, venezolana, pero no la cumbia folclórica. Yo, la cumbia me gusta pero poco, soy más salsero. Me gusta más la salsa, ¿por qué?, porque es más moderna. Y porque el cantante juega más, ¿ya?, juega más, improvisa más. Entonces la cumbia está ahí nomás [marcando el pulso].

Y en la época de la UP, ¿hubo algún cambio de espacios? ¿Cómo fue durante la UP el tema del trabajo?

Cuando estaba la UP había más trabajo para los músicos y más bailarín también. Ya cuando llegó eh, los militares, como que se terminó todo eso. Coincide que decía este Pinocho: "¿Para qué los músicos? Los músicos deberían estar sembrando papas por allá en el sur". Entonces el arte, no, no lo miraba bien él.

¿Alguna vez trabajó en la televisión?

Sí. En Sábados Gigantes[45]. Después estuve en el Baila Domingo[46], eran muy chicas ustedes, con Juan La Rivera[47], del [Canal] 13. Y ahí cantaba yo todos los temas, entonces resulta que ya no grabé más, y habían temas que los grabaron otras orquestas y se fueron para arriba, como Los Vikings 5, "Boquita de caramelo", *Tus besos son los que me dan alegría* [cantando], escuchaban ellos y lo grababan y se iban pa' arriba con todos esos temas.

45 Sábados Gigantes fue un programa televisivo de variedades chileno conducido por Mario Kreutzberger –más conocido como Don Francisco– y producido por Canal 13 entre 1962 y 1993, conocido por sus segmentos de entrevistas, concursos y presentaciones de artistas. En 1986 comienza a transmitirse en Estados Unidos, y en dicho país comienza a producirse exclusivamente desde 1993, a través de la cadena Univisión. Su último capítulo se emite el 19 de septiembre de 2015.

46 Baila Domingo era un programa de concursos de baile del Canal 13, conducido por Juan la Rivera y emitido entre los años 1981 y 1985.

47 Juan la Rivera Rojas es un periodista y conductor de radio y televisión chileno.

¿Esos temas de dónde venían?

Juan La Rivera iba para afuera. Ahí ya el director arreglaba la orquesta, era una orquesta grande, eran como 20 músicos. Y claro, se tenía que pagar.

¿Y cómo era el tema laboral para los músicos en los cincuenta, sesenta? ¿Tenían un sindicato?, ¿cómo funcionaba eso?

Es que el sindicato no, nunca marchó bien, nunca marchó. No sé, no estaban con ese entusiasmo de poder surgir, sino que estaban con otra mentalidad, con la mentalidad de meter las manos. Entonces por eso es que el músico siempre ha estado así como… no como en México que es más, o en Argentina. Y da pena porque aquí el problema es que cualquier músico que viene de afuera, sus artistas, gusta más que lo de acá. Siendo que acá siempre hubo cantantes buenos y músicos buenos. Pero lo de afuera ha gustado más, porque resulta que aquí, según me decía a mí Pedro Mesías que es un tremendo pianista, como Vicente Bianchi, me decía que en México el artista, el músico llega allá y tiene que ir al sindicato, pagarle una cuota. Aquí el músico, el que viene de afuera, no pasa na'.

La verdad es que nunca surgió eso. Las ideas que uno llevaba no las compartía. Entonces los músicos siempre, sucede que se llega a cierta edad, eh, muere el músico abandonado po', ¿no? Ahora, la jubilación, la que se saca aquí, no es buena. Porque siempre tiene que ir primera, segunda, tercera en las categorías de músicos, en las de más abajo, llega a dar pena de verlo. Entonces no es como en México, mientras más son los años que tenga el músico, más lo cuidan, lo protegen, pero acá no po'. No lo protegen.

¿Cuál ha sido el mejor momento, cree usted, para la música en Chile?

De los años '57 al '72, por ahí. Pero después ya no, no pasó nada. Ya los músicos ya no, no tenían trabajo. Con el toque de queda y todas esas cosas, se murió la música. Entonces los que éramos más conocidos teníamos trabajo, pero los demás…

¿Y cómo fue que se contactó para tocar con Los Rumberos?

Como te decía yo, estuve trabajando en el Crowne Plaza, entonces después ya dejé un tiempo de cantar. Bueno después ya, mi hijo, el que es cantante, Juan David [Rodríguez] ¿lo ubican? de Rojo[48], el mejor cantante que había. Y él tiene ahora su productora y él me da pega a mí en el Monticello. En el Casino Monticello. Y no quería vivir del recuerdo ya po'. Hasta que me convencieron. "Lo que es más lindo" me decían, "que cantes la música que es de tu edad". Y yo dije, y pensé también, para

48 Programa buscatalentos de TVN "Rojo. Fama contra Fama" (2002-2008), conducido por Rafael Araneda.

que uno pueda, para ayudar a mis compañeros de orquesta. El director de orquesta falleció, era Juan Azúa. Porque ese es un verdadero músico de la Cubanacán, era el director, el hermano y el hijo que está en Canadá. Por eso yo llegué acá. Y así pues, bueno. Dije yo: "voy a presentar algo mío", así que ahí vieron la cosa. Hay muchos músicos buenos, y resulta que van cambiando, tienen otros músicos. Una vez estábamos tocando ahí en el teatro de Ñuñoa, me dijeron que hablara un poquito de la Ritmo y Juventud, ¡se me corrieron las lágrimas de emoción!

Demasiados recuerdos

¡Claro!, entonces le dije yo: "yo quiero que le den un aplauso a un gran amigo mío, fue uno de los conductores de la Ritmo y Juventud", y no sabían quién era, nadie sabía, y estaba tocando el saxo, "yo quiero que le demos un aplauso a Oscar Moya". ¡Uy!, casi se puso a llorar, no sabían que… fue muy bonito eso.

La Ritmo y Juventud en el Cerro Santa Lucía, Santiago, c.1959. De izquierda a derecha:
Andrés Valdivia, José Arturo Giolito, Juan "Chocolate" Rodríguez, Oscar Moya y Fernando Morello.
Archivo: Juan "Chocolate" Rodríguez y Juan David Rodríguez

Carmelo Bustos

Saxofonista, clarinetista y director musical de la Orquesta Huambaly y colaborador de la Conchalí Big Band

Un joven Carmelo Bustos tocando su clarinete, c.1950
Archivo: Carmelo Bustos

En el imaginario de los años dorados de la bohemia tropical chilena, la Orquesta Huambaly ocupa un papel legendario. Su calidad musical y su proyección nacional e internacional traspasaron generaciones completas de músicos, repertorios y públicos, siendo referente obligado de época. En este contexto, entrevistar a uno de sus fundadores, primer director musical, saxofonista y clarinetista, Abraham Carmelo Bustos, resultaba fundamental para reconstruir los albores festivos previos a la llegada de la cumbia.

Fue el día 3 de mayo de 2011 que pudimos dialogar largamente con uno de los más eximios músicos populares chilenos, en la intimidad de su casa en Santiago. Entre anécdotas sobre sus inicios en la música, su participación en giras por los más diversos escenarios chilenos, latinoamericanos y mundiales, y sus encuentros con músicos tropicalones de la talla de Pérez Prado y Luisín Landáez, don Carmelo nos sumerge en su pasión por el swing, su talento musical y su orgullosa carrera, al tiempo que va esbozando una mirada crítica a la forma en que Chile trata a su música y a sus cultores.

Vivía en Lota Alto, donde hay una pura calle. A cuatro cuadras estaba la escuela de música de un maestro que era de Santiago, un trompeta muy bueno, Víctor Viveros Montes. En ese entonces la banda pasaba tocando a veces con un desfile. Todos los cabros seguíamos a la banda, pero para mí esto era otra cosa. Miraba y miraba al flautista, eso me gustaba, el flautista, entonces yo seguía nomás a la banda, y como niño no sabía que eso era un funeral que iba al cementerio y yo miraba al flautista, y miraba los hoyos y veía que era ovalado el primero, *uno dos y tres, uno dos y tres*. Después yo me hice un pito. Allá es muy común la cicuta, que es como el bambú, entonces cuando me fui a Aguas Calientes me hice un pito yo mismo con tres hoyitos, ¡qué!, no tenía más de seis o siete años y empezaba *daaaara* la misma melodía *daaarararirririri pararuriiirarurarerero* [tatareando una melodía]. Después pasaba la banda de guerra de los colegios [silbando otra melodía], ya me sabía eso, el zarpazo que le llaman, entonces cuando venía la banda de guerra, eran todos arriba de 18, 20 años, llegaba yo con los otros cabros chicos y me ponía al lado marchando, y los cabros del barrio decían "¡buena, Carmelo!", entonces yo seguía… "mamá", le decía yo, "quiero que usted me vaya a dejar a la banda porque quiero aprender música, me gusta la música", "ya, mañana te voy a llevar", la del chileno. Además que mi mamá era hija de papá judío, mi abuelo era jacoibo, era bueno pal' negocio, tenía una frutería en Coronel, entonces ella me decía "mañana te voy a ir a dejar". Éramos ocho hermanos, imagínese, entonces no le daba el tiempo. A la semana siguiente, volvía a preguntarle "mamá, ¿cuándo me va a ir a dejar a la banda?", entonces mi papá escuchaba eso, y un día le dijo "¿hasta cuándo vai' a esperar que este niño te moleste que quiere aprender música? Él quiere ser músico", "pero es que no tengo tiempo", le dijo ella. "Bueno", le dijo mi papá, "te doy una semana para que lo lleves, sino, ahí vamos a ver". Así es que se las arregló después un día y me fue a dejar allá y justo estaba el maestro, como a las siete de la tarde. "Diga, señora", le dice, "mire, vengo a dejar a este niño que me tiene loca con que quiere aprender música", "ah ¿sí?", "pero él ya toca el pito", "ah ¿tocai' el pito?" me preguntó el maestro, "sí", le dije yo. Me miró y sacó un flautín, ¡que era de fábrica po'!, y empecé a tocar un montón de cuestiones, que me sabía los traspasos y melodías y todas esas cosas, y tenía ya nueve años. Esa vez entraron como diez cabros a la banda, que tenían 10 años, 11 años, eran todos mayores que yo. Y empecé a tocarle, y me mira, me quita el flautín y le dice a mi mamá: "¿Desde cuándo que la molesta su hijo a usted con que quiere estudiar música?", "hace como un año, me tiene la cabeza así", lo que es no saber ¿ah?, entonces llega y le dice "señora, escúcheme una cosa, usted no sabe lo que tiene", "¿no?", le dijo, "¿por qué?", "su hijo es un talento, déjemelo aquí". O sea, no era un músico músico nomás, vio que yo era un talento y me pasó la flauta, y yo mirando la flauta, primero fue flautín, el flautín *bururururururúrururururu* [imitando el sonido con la boca], y los viejos que eran todos obreros me miraban, y después me miraba él y me dijo "¿sabí' que voy a hacer?, te voy a pasar el clarinete", "no, profe" le dije, "a mí me gusta la flauta, el flautín". "No" me dijo él, "algún día te vai' a acordar de mí, con el clarinete tení' como trabajar en una banda, en una orquesta, para trabajar en cualquier cosa, porque tú vai' a tocar muy bien" me dijo. "Pero tení' que tomarte en serio esto".

Después le empecé a tomar cariño al clarinete, ¡oh! ¡Y tocamos en la Sinfónica un montón de veces! [toca su clarinete].

Ya cuando tenía 14 años tenía una vitrola, tenía mi sueldo en la banda, pero poquito, y me compré una vitrola RCA Víctor y me compraba discos de Benny Goodman[49], ahí ya empecé a trabajar con señores mayores y nos hacíamos unos bailes y tocábamos por ahí [interpreta una melodía en el clarinete]. Y me quedaban mirando: "¿De dónde sacai' eso?", "de los discos de Benny Goodman", decía yo. Igual que Benny Goodman tocaba. Otra cosa que yo siempre digo que es el alma la que toca: *lararaaalarariii paradararriiiiiiiriraruraaaaara dararururirurararurire* [tarareando la melodía y luego tocándola con vibrato en el clarinete]. No ve que el vibrato es lo que le da parte al arte porque si fuera [tocando sin vibrato], no pasa na', igual que los cantantes chilenos. Con la Huambaly, por ejemplo, estuvimos en Europa y también en el concierto de Benny Goodman [toca su clarinete con swing].

¿Y cómo llegó a la Huambaly?

Yo llegué aquí de 17 años, desde Concepción, con músicos cubanos. Yo era muy amigo de uno que se llamaba Carmelo también y él me decía "Oye, Carmelito, el único músico que se llama igual que yo en Chile eres tú" [imitando el acento cubano].

Cuando se formó la orquesta eligieron a los mejores, y ya todos me conocían. Yo había llegado el año '42 aquí y la Huambaly fue por ahí por el año '54. Entonces yo ensayaba con la orquesta. Y lo que yo más tengo y sigo teniendo es el swing, en los mambos, en los cha cha chá, en la cumbia, en forma natural. Entonces teníamos un tumbador peruano muy bueno, "El Negro" [Oscar] Salazar, y yo llegaba y ensayaba ese mambo *tantán tacatatán* [tatareando sin swing la introducción de "Mambo N°5"], así tocaban ellos, y yo: "A ver, vamos, un-dos-tres", *pa pá papapán tapatapupei tapatapupi tupápa pum tupédadidá dudédadidú dudidadidú dudedididúm,* [tarareando "Mambo N°5"], había swing po', había swing.

49 Benjamin David Goodman (1909 - 1986) fue un director de orquesta y clarinetista estadounidense de jazz que se ganó el apodo de "Rey del swing".

¿Y a quién se le ocurrió armar la orquesta? ¿Cómo empezó?

A Lucho Kohan. Lucho era hijo de un judío ruso y el papá tocaba clarinete pícolo, que le llaman, o requinto, tocaba en las sinagogas el viejito, era bien simpático. Y él armó la orquesta. Entonces, el cantante era muy letrado. "Y, ¿qué nombre le ponemos a la orquesta?", dijeron. Si hasta pa' eso fuimos habilosos. El cantante era Jack Brown, antes de Humberto Lozán, "yo tengo una idea" dijo, "pongámosle Huambaly". "¿Huambaly? No, estai' loco", el otro "no", el otro, "no". Yo ya era el director de los ensayos, entonces llega él y dice, "muy sencillo, pregúntele a Carmelo Bustos, lo que diga él se hace, porque él es el director de todos nosotros, de los ensayos". Entonces: "¿Qué te parece a ti" me dice Lucho Kohan, "el nombre Huambaly?". "Miren" les dije yo, "la orquesta, aunque se llame Perico los Palotes, todo depende de cómo suene, así que el nombre da lo mismo". "Tiene razón", dijeron todos, y quedó como Huambaly. Jack contó que Uambaly era un cacique, igual que Caupolicán, Galvarino, lo que pasa es que no fue muy nombrado, y en Chillán viejo hay una calle que se llama Uambaly, el nombre de un cacique.

¿De dónde eran los demás músicos, también sureños?

De Santiago había uno. El trompeta era de María Elena, el saxo tenor igual. El primer trompeta era boliviano, que después fue el primer trompeta de la Sinfónica. Y ahí, entonces, ahí, como le digo, empezamos a sonar bien, a sonar bien la orquesta porque, por ejemplo, tocaba en el bajo Mauricio Palma, música de Glenn Miller, y eso fue lo que nos llevó a la fama: *tun tun tun tun títurun timtum tun tu tu*, yo le decía, "no, no es así", "¿cómo que no?, así está escrito", me decía Palma, "¡no po'!, no está escrito así" le decía yo, "ahí hay una síncopa: *tung tung tung tung túngtururumtung tung túngturung tung tung*, y eso le da belleza". Y después [tocando] "De buen humor" *tararatá ta ta ta tarárararariri*, "¡no!" le digo yo, "¡vívanlo, vívanlo, vívanlo!" y se los cantaba: *baburubabubabuba buribarirurarirureiru dururé dadabu dábobaburei dábobabura pá dábadabadú dábadaba pá pá dududei dududei dududei dududei*" [tarareando con swing] y ellos lo tocaban *tatatá tatatá tatatá tatatá* [tarareando sin swing], así no tenía ni una gracia.

Otras orquestas tocaban Mambo N°5, que era de Pérez Prado, incluso Pérez Prado me escuchó tocar un mambo de él, el año '52. Vino ahí al Tap Room, que todavía está en la avenida, no sé cuánto se llama… Bulnes, la avenida Bulnes. "¿Cómo te llamas tú?" preguntó, y yo le contesté "Carmelo Bustos", "óyeme, chico, tú me tocas el mambo como yo quiero, nunca me lo han querido tocar como yo quiero". Entonces "oye" me dice, "quiero que tú me lo toques cuando llegue acá con la banda". Ellos eran diecisiete músicos. Había dos puertorriqueños, dos cubanos y los demás eran todos norteamericanos, y los gringos ahí. "Te voy a pedir un favor, cuando llegue la banda yo te voy a hacer una seña para que me toques el mambo". El final, era un norteamericano negro, no lo hacía bien. Entonces el puertorriqueño, el

trombón, que fue director, venía al camarín cuando ya habíamos bajado, ellos subían y dijo "¿cómo te llamas tú, chico?" [imitando el acento puertorriqueño], hablan igual que los cubanos, "Carmelo Bustos", "oye, este muchacho, el primer alto que traemos nosotros, quiere que tú le enseñes la posición del Si arriba, porque a él no le sale bien". Él venía con un saxofón Selmer. "¿Cómo es?" y agarro y, [tocando la nota en su clarinete], ¡altiro!, "*oh, very good, thank you*" y me abrazaba. Un latino enseñándole a uno de Nueva York, ¿qué me dice? Porque me dijo un norteamericano "el talento no tiene fronteras, Carmelo. Tú puedes ser de Lota, de Nueva York, de la China, pero el talento es uno solo".

Y en esos tiempos, ¿cómo los recibía el público?

¡Muy bien!, el Nuria se apoderó del barrio alto. "Evidentemente, po' oye. Quiero que me prepares… traigo dos amigos norteamericanos" [imitando el habla de la élite chilena], le decían al "Guatón" Jiménez, que era el *metre*, el día sábado: "Oye 'Guatón', prepárame una mesa, vengo con dos amigos norteamericanos, lo van a pasar pero…". Ahí estuvimos como ocho años.

Don Carmelo, ¿y dónde fue que incorporaron bongó y tumbadoras? ¿Las trajeron desde Perú o las utilizaban desde antes?

No, de antes lo hacíamos. Allá en Perú hay buenos tumbadores, porque allá siempre los cubanos llegaban hasta Lima nomás y acá, era como si no estuviéramos. Ahora resulta que con la cuestión del teléfono, la televisión, la computación y toda esa cuestión, el mundo quedó así po', chiquitito. Antes no po', antes era –con el permiso de ustedes–, Chile era el verdadero culo del mundo. Era el más abandonado, aquí no llegaba nada. Todo lo último llegaba acá tarde, estábamos botados, ahora no.

Pero entonces, ¿siempre fueron percusiones afrolatinas y batería?

Claro, la tumbadora y la batería.

¿Y bongós también?

No, ahí era otro presupuesto, tampoco tenía trombón porque el presupuesto se hacía muy caro, porque la orquesta era muy grande.

¿Cuántos eran en la Huambaly?

Doce. Cuatro saxofones, tres trompetas, piano, contrabajo, batería, ritmo y cantante.

¿Y qué géneros tocaban?

Boleros, y también arreglos que hacíamos de, por ejemplo, la "Rapsodia Húngara". Pero eso lo hacía [Fernando] Morello, él hizo un arreglo para la orquesta: *tam tum tim tum tum tim tum tum* [imitando una introducción con el contrabajo], *dáaaaaan diruriruuu*

[tarareando la introducción de "Rapsodia Húngara N°2"]. A mí me gusta explicar cómo era eso. Uno que era de María Elena, el trompeta, decía "de dónde sacaste esta porquería, hombre" y yo lo dejaba nomás. Entonces Morello, que era el pianista: "No, no me diga na', vea cómo lo va a hacer Carmelo", entonces yo decía "ahora lo vamos a ensayar", para que todos escucharan. Ponía un ejemplo, imagínense: *dim dum dum dum* [imitando el sonido del contrabajo], "de allá viene una patrulla", *diii dirurirúuuu dararirarurú* [tarareando suavemente la melodía] *chichuchí chichuchí chichuchí* [imitando el ritmo del platillo], *durrarorirúiii dararirororóaaaa* [tarareando un poco más fuerte la melodía], y le decía al batería, al Lucho Córdova "*trarururururirururururururú taratututututuru pám*" [imitando un redoble de batería in crescendo hasta reventar arriba], así sonaba, ¡oh! Y el Lucho ahí se agarraba firme también, porque yo le enseñé eso.

Descripción original: Orquesta Huambaly en Buenos Aires Argentina. 1962.
Archivo: Carmelo Bustos

¿Y aparte de lo musical, hacían algún show entre los músicos, como la orquesta de Glenn Miller, moverse, pararse?

No, eso no. Parados o sentados, porque yo era enemigo de eso. Enemigo de hacer el payaso. Con Juan Azúa, cuando tocábamos en teatros, salía yo primero *papará popóm toptipopoom tiráaaaa* [tarareando una melodía muy sincopada], ¡pero con gracia!, si yo siento lo que hago. Como cuando tocábamos "La Virgen de la Macarena". Si no tiene swing no puedes hacer eso de bailar o moverte con gracia.

¿Alguna vez tocaron con vedettes, con bailarinas?

Sí. ¿Cómo se llamaba una cantante?, que era una rumbera, la llevamos a Lima, fuimos a Lima con ella. Y después a Europa fuimos con las Hermanas Zuanic, que cantaban muy bien, que después eran locutoras de las radios. Y fueron con la mamá, eran mellizas, jovencitas, claro. Imagínate, ahí al lado de once ratones ahí, eran dos

presas de queso. No, pero en forma muy correcta, muy decente. Eran muy bien educadas.

Oiga, don Carmelo, ¿y recuerda cómo llega acá la cumbia?

Llegaron aquí las grabaciones, llegaban de Colombia…

¿Luisín Landáez y Amparito Jiménez, se acuerda cuándo llegaron?

Cuando llegó Luisín Landáez llegó a la Radio Corporación, yo estaba con un conjunto ahí y lo acompañaba. No tenía trompeta, tenía puro saxo alto y clarinete. Llegamos y repartió la música. Entonces le dije a Godoy, "póneme la trompeta y el saxo". El saxofón tiene una tonalidad de Mi bemol y la trompeta Si bemol, nada que ver. Entonces yo también desde muy joven me gustaba transportar: un Si de trompeta es un Fa sostenido de saxofón, transporte de Fa que le llaman. Entonces repartió la música, no se preocupó. Luisín Landáez cantaba muy bien, tenía swing, tenía mucho swing…. Empecé a tocar, me tocaba la parte de trompeta y después tocaba la parte de saxo, y se dio cuenta po', y le dice al que repartió la música: "oye, ¿tiene las dos partes este muchacho?", "claro"… Y en el preámbulo ahí: "Señoras y señores" [imitando el acento venezolano] –en el auditórium de la Radio Corporación, porque todas las radios tenían sus tremendos auditorios– ,"quiero pedir un aplauso especial pa' este muchacho, aquí no hay trompeta, yo le puse la parte de trompeta y la parte de saxofón y son dos cosas muy distintas y él la está tocando inmediatamente, ¡un aplauso!". ¡Uy! Fue y me abrazó y todo. Desde muy cabro fui intruso en la música, nadie me lo enseñaba, lo estudiaba. Son todos esos detalles.

¿Recuerda la gira europea de la Huambaly?

Estuvimos en Barcelona, estuvimos en Madrid, en Francia hubo un problema con el sindicato, no pudimos. Seguimos a Bruselas y ahí trabajamos en un hotel, igual que acá como en Viña del Mar en el Casino. Y de allá son muy buenos músicos pero es otra cosa, son muy respetuosos, muy cariñosos, ¡uh!, allá no hay envidia, se portaban tan bien. Ellos tenían una composición que se llamaba "Melodía sublime", entonces la tocaban ellos ahí, un saxofonista muy bueno que no recuerdo como se llama, que también hacía las notas agudas, aunque yo hacía notas más agudas que él, me prestó la música y yo iba todos los días a estudiar al Casino, un tremendo casino, ¡uh!, iba a estudiar allá, entonces nos regalaron eso. Empecé a estudiar el final y le dije a Lucho Córdova, porque era el último día que estábamos ahí, ya que volvíamos a Madrid, le dije "oye, Lucho, tú que hablas bien inglés", porque allá todo el mundo habla inglés, aunque sea francés, todo, eso es lo que hace falta acá. Entonces, le digo yo "vamos a hacer una atención especial a la orquesta del hotel, vamos a tocar "Melodía sublime" –que nos habían regalado ellos la orquestación–, "y voy a hacer

una octava alta". Cuando empecé a tocar, seguramente creo yo, pensaron "¿cuál es la novedad si está tocando lo mismo que estaba tocando él?", pero el final lo matizamos con notas muy agudas. ¡Uh!, se querían morir los gringos. Así que imagínate, todo lo que hice yo en Europa. Después me pusieron "papá mono".

La Huambaly en la Torre Eiffel, París, Francia, c.1956. De izquierda a Derecha: Roberto "Mono" Acuña, Carmelo Bustos y "Kiko" Aldana. Archivo: Carmelo Bustos

¿Y recuerda haber tocado en alguna fonda o en alguna quinta de recreo?

También pues, pero con otros conjuntos. Con la Huambaly no fui nunca. La Huambaly nunca fue, nosotros íbamos como *show*. Ahí, la presentación de todo lo que hacíamos nosotros era macanudo; por ejemplo "Patrulla Americana", *paraparapa paparaporruritu turirerii*, [tarareando la melodía], pero bien hecho, con swing. Todas esas cosas tenía que hacerlas yo en la batería, tenía que apoyar las trompetas. Y todas las orquestas, así al lado de nosotros. Íbamos a Valparaíso también, éramos los regalones del puerto.

¿Y en Valparaíso en qué lugares tocaban?

En Los Baños del Parque, que era una cuestión bien grande que todavía debe estar ahí. Y abajo había unos baños turcos, tocábamos en los cerros, todo pagado aparte. Después tocábamos en otro lugar, también íbamos en unos camiones a veces tocando, y todo el mundo detrás de nosotros.

Como carnaval callejero…

Claro, nosotros íbamos a Quillota, almorzábamos en el primer piso del hotel y las rejas llenas de gente, no podíamos ni almorzar tranquilos. Después salíamos uniformados y nos íbamos pa' la plaza y llegaban y ¡pum!, te robaban el pañuelo y salían arrancando, pa' tener un recuerdo.

¿Y cuántos años estuvo usted en la Orquesta Huambaly?

Desde que empezó hasta el final. Después se descompuso todo, con el Golpe de Estado y todo. Yo después me fui al Casino [de Viña], no pude continuar con ellos. Algunos organizaron la orquesta de nuevo, pero nunca fue lo mismo, ¿por qué? Ahí demostraron ellos mismos que Carmelo Bustos hay uno solo… Lo que cambió fue una cosa muy importante: que la dirigían ellos y no tenían swing, no tenían pedagogía. Eso que les estoy explicando no lo hace nadie.

Me fui al Casino con el Roque Oliva, que está ahora en Canadá, con el hermano que tocaba en la Ritmo y Juventud, trompeta, que ahora está en Canadá también, con Esteban Moya, que también se fue pal' Casino, y Pedro Moraga que había estado como 20 años en Buenos Aires, y él era el director, muy bueno, muy buena persona, buen músico. Así, estuve como 11 o 10 años. Muy bien pagado, esa es la mejor pega que tuve, aparte de la Huambaly. La Huambaly no, era otra cosa. Ahora por ejemplo, yo voy un solo día de la semana, de tres y media a siete y media a Conchalí, gano ciento cincuenta y un mil pesos, pero con los descuentos y todo eso; y el Gerhard [Mornhinweg], que es el director, es muy letrado, toca trompeta, es muy agradecido

porque sabe que yo he generado saxofones excelentes, y algún trompeta que ha sido más o menos bueno, también yo los he tomado, él mismo me dice: "Dale nomás, me hací' un favor a mí ayudándome".

La orquesta de Juan Azúa en Canal 7 TV (TVN). Santiago de Chile, c.1976.
En la primera fila de izquierda a derecha: Guillermo Villablanca, Carmelo Bustos y Luis Leiva.
Archivo: Carmelo Bustos

Después Valentín Trujillo fue a [el Festival de] Viña acompañando a un cantante español, no me acuerdo quién era y me dijo: "Oye, supe que le bajaron el sueldo aquí a ustedes", "claro" le dije, "ándate conmigo al Sábados Gigantes". Y estuve casi 12 años ahí con él, y con buen sueldo. Allá en el Casino ganábamos cerca de un millón de pesos pero llegó la política del gobierno y bajamos como a cuatrocientos mil pesos. Y así… por eso es que yo creo en el Dios todopoderoso, porque yo soy muy honrado, de muy buena fe y siempre trato de ayudar, entonces eso es lo que uno, con esa fe, Dios te ayuda, porque todo tiene vida, todo tiene vida. Esa es la política mía, que analizo yo como artista, un fósforo, sacan millones de fósforos de un árbol, después la cabecita, prende la cocina, bota el fósforo y se va a la tierra nuevamente y el humo se va pa' arriba, nada muere. Nosotros morimos el cuerpo, pero el espíritu queda… si se saca el sol, nos morimos, si se saca el mar, nos morimos.

¿Y si nos sacan la cumbia, qué pasa?

¡Ahí tendríamos que bailar la cueca nomás!…

Oiga, ¿y usted estaba afiliado a estos sindicatos de artistas?

A la sociedad de autores, a la sociedad de autores [refiriéndose a la Sociedad Chilena del Derecho de Autor].

Pero antes, ¿había alguna organización de músicos en que estuviera inscrito?

Sí, sí… en el Sindicato Musical Orquestal.

¿Y qué beneficios tenían?

¡No! Si Chile es así… Siempre digo yo, este país es el país de los tontos. Vienen a Chile los cantantes, ganan mucha plata, la misma gente les paga, pero vienen con músicos extranjeros. Se les debería exigir que colocaran uno o dos músicos chilenos… aunque es cierto a veces no hay músicos de esa calidad acá.

Yo, en cierto modo, no sé si estará bien o no, yo como que reniego mi país, yo quise –porque me metieron en la cabeza– pedir la pensión de gracia, y me rechazaron, ahí dan como 60 mil pesos. Tengo la jubilación que son como ciento veinte mil, ciento diez mil pesos, o ciento catorce, por ahí, me dan como hace diez años lo mismo, y no me la dieron. No valen los valores, por eso es que yo soy muy poco entusiasta. Uno de radio Cooperativa, ¿cuánto se llama?, me llamó como cinco veces: "Es que yo te quiero hacer famoso", "qué, famoso de qué" le dije, "si aquí nunca vale nada". Cuando me muera, ahí, igual que la Violeta Parra: la Violeta Parra se pegó un balazo porque nadie la iba a ver a la peña. Claro que del repertorio que tenía lo más lindo era *gracias a la vida* [cantando "Gracias a la vida"] y el otro el "Llegar a los 17" [refiriéndose a "Volver a los 17"], y todo… a ella la nombraron que era borracha, que era esto, que era esto otro, y ahora el aniversario de la muerte y de Arica a Magallanes la Violeta Parra.

A la edad que tengo, ya qué voy a hacer arreglos, y no hay orquestas, no sé hasta cuándo irá a volver la vida nocturna, ahora están las discotecas: pura delincuencia, la cuchilla, la coca, la marihuana y la pistola. Pero nadie pone coto a eso y dice "bueno, cambiemos, volvamos a como antes", porque cuando existían las *boîtes*, la jazz tropical, y la música típica que eran dos, tres bandoneones argentinos. "Hija, vamos a pasar el cumpleaños a tal *boîte*", era otra cosa, con orquesta, y ahí la orquesta, bailando tango, bailando lo otro, gente de 30 años para arriba, ahora cuando yo estaba niño en Lota, los obreros decían "vamos a bailar".

Una vez estuve con el hijo de Valentín, Roberto Trujillo, muy buen músico. Valentín una vez me dijo: "ah sí, mi hijo me dijo, 'no, este viejo las sabe todas'". Nosotros tenemos la culpa de que la música chilena no surja. Cuando estaba en Sábados Gigantes, ponían "Mantelito blanco" y Don Francisco[50] es muy inteligente, pero en música es nada, "y ahora con ustedes, vamos a presentar el conjunto no sé cuánto" [imitando a Don Francisco], para él era la gran cosa, *mantelito blanco* [cantando e imitándolo nuevamente] en tiempo de cumbia, *tí tititá tititá tititá tititá tititá mantelito blanco, de la humilde mesa* [tarareando y cantando].

Los músicos chilenos toman todo a la broma, no lo hacen como lo hacía la Huambaly, única orquesta que ha habido acá en Chile... No le tenemos respeto a la música, la música es un arte de respeto y nadie le tiene respeto, y lo otro es que no son artistas, yo nací con ese amor a los instrumentos, nací con eso.

Y en la época de la Huambaly, ¿no había otra orquesta que usted admirara?

No. Las americanas nomás, la otra es la Ritmo y Juventud, esa es muy buena también, pero era un combo: cuatro, o sea, cinco saxofones y una pura trompeta. La orquesta Huambaly era una orquesta: cuatro saxofones, tres trompetas, ritmo y cantante. Una vez grabamos "Mi realidad", que la mandó el Puma, que le decían, un cubano, muy bonito, y Humberto Lozán siempre cantó bien… Pero era muy buena como te digo entonces, la Ritmo y Juventud.

¿Usted conoció a Giolito?

A Giolito lo conocí cuando tenía seis años. Yo trabajaba con el papá, que era el director de la orquesta, cuando me vinieron a buscar de Concepción, y ahí me lo presentó, y andaba con las baquetas, ya le gustaba la batería. Era muy empeñoso. Y el papá, era re simpático el guatón, era bien guatón, tipo italiano, con bigote, y tenía swing.

¿Y usted tocó alguna vez con él o compartió escenario con la Ritmo y Juventud?

Sí, sí, una vez tocamos en la plaza, y me mandó a buscar él, y él fue acompañando a Luisín Landáez. En la Plaza de Armas.

---

50 Mario Kreutzberger, bajo el nombre artístico de Don Francisco, es el conductor más reconocido de la TV chilena y uno de los principales referentes de la televisión latina emitida desde EE.UU. Su enorme poder de decisión y censura en dichos espacios le ha valido los irónicos apodos de "El Padrino", en la canción de 2008 del grupo de hip hop local Subverso, y más tarde de "don Corleone", en la presentación de Mike Patton en el marco del cierre de la Teletón del año 2010.

¿Eso fue el tiempo de la UP o antes?

En el tiempo de la UP, claro.

Don Carmelo, ¿qué esperaría usted que sucediera a nivel del gobierno con los artistas? Como en su caso, que ha tenido una trayectoria larga, ¿qué es lo que falta por reconocer?

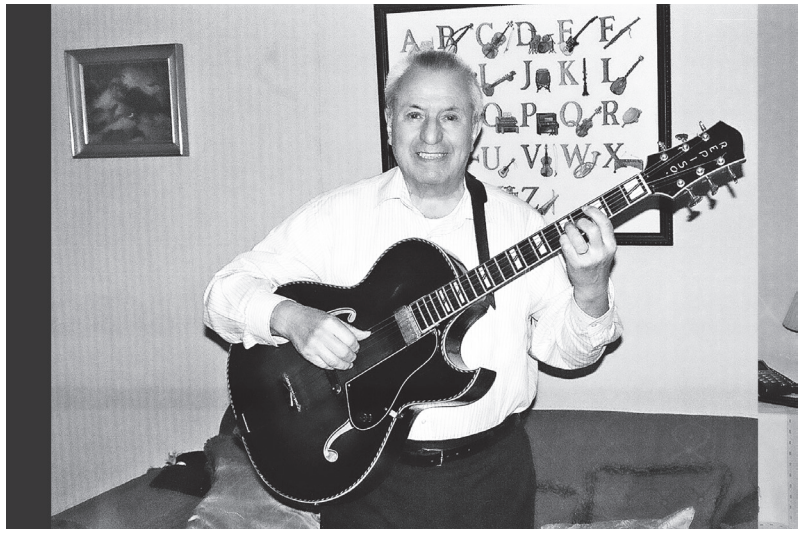
-Falta una remuneración digna. Tendría que volver la vida nocturna, pero de forma normal como antes, ahí automáticamente se dejarían caer los argentinos con el bandoneón, todos los argentinos murieron, y ¿dónde están los instrumentos?, ¿por qué a nadie se le ocurrió estudiar el bandoneón? El bandoneón es muy bonito, pero es difícil. Los que hacían bandoneones eran los alemanes, si originalmente es alemán, sin embargo los argentinos, ve ahí sí que no conozco la historia, cómo lo enriquecieron ese instrumento, es muy bonito ese instrumento, yo era amigo de todos los bandoneonistas, "¡che!, calentá la pava" [imitando el acento argentino], decían. Había un bandoneonista, muy buen músico, que tocaba acordeón, iba para el Casino, le gustaba el trago, "Ché Carlitos, toca como argentino", yo le decía, ya me voy a acordar del nombre, ¿cómo se llamaba?, bueno, él decía, "¿sabés cómo toca el acordeón a piano?" y se largaban a reír. Claro, no era acordeón-piano, como le llamábamos nosotros, era acordeón *a peaaano* [imitando el acento argentino]. Se vienen tantos recuerdos y algunas metidas de patas también. Cuando nos íbamos nos echaban de menos, porque los que andábamos éramos buenos para la talla. Claro, porque uno es chileno, en ese sentido no hay nada que hacer con el chileno.

No tenemos swing pero tenemos chispa…

Claro, mucha chispa.

Sergio Solar

Guitarrista, arreglador y director musical del conjunto internacional Los Wawancó



Sergio Solar con su guitarra. Viña del Mar, 2011. Archivo: Sergio Solar

Formado en Argentina, Los Wawancó fue un grupo cumbianchero referente e inspirador para las agrupaciones que comenzaron a emerger en Chile hacia inicios de los sesenta, tanto por el estilo de cumbia que cultivaron, como por el repertorio que proyectaron en el continente. El guitarrista chileno Sergio Solar, quien estudiaba entonces medicina en la Universidad de Buenos Aires, fue uno de sus fundadores hacia finales de los cincuenta. A inicios de los setenta se radica en España, desplegando su trabajo musical solista, cuando otro chileno –"Pepe" Fuentes– toma su guitarra wawanquera, y no es sino hasta el año 2004 que decide volver a echar raíces en su país natal.

Conversamos largamente con don Sergio un 8 de abril del año 2011, en su departamento ubicado en la ciudad jardín de Viña del Mar, sobre los inicios de la agrupación, su gira por Chile, su particular estilo y sus influencias.

El detallado relato migrante y musical, colectivo e individual –donde además fue recordando anécdotas y planteando reflexiones sobre los inicios de la cumbia en Chile–, se fue tejiendo al calor de fotos, videos y grabaciones de su destacada trayectoria, en la que guarda el privilegio de haber protagonizado la grabación de las primeras cumbias registradas en territorio local.

El grupo como tal, y con los integrantes primigenios, se formó casi por casualidad, pues sucedió que en el verano de 1957, algunos de los estudiantes universitarios que acostumbrábamos a juntarnos para escuchar música de nuestros respectivos países –también a interpretarla y comer y beber en los innumerables lugares de reunión de la capital Argentina– nos reunimos para asistir como invitados a un casamiento por unos amigos costarricenses. La novia vivía en Costa Rica y el novio en la ciudad de La Plata, que era el lugar donde estábamos invitados nosotros. Después de la ceremonia en el Registro Civil se llevó a cabo la fiesta, donde había puros hombres. Nosotros tocamos y luego pusieron discos. En ese momento hubo varios muchachos que me invitaron a bailar y yo les dije "¡No bailo con huevones!" [riendo]. Bien, como decía, después de la fiesta tomamos el tren para Buenos Aires y, a la salida de la estación se nos acerca un señor que, al ver los instrumentos que llevábamos en la mano, nos preguntó quiénes éramos y, al saber que éramos estudiantes arrejuntados nos dijo que hiciéramos una prueba en su sala de fiestas, que se llamaba Tom y Jerry. El señor se llamaba Jorge Trímboli y nos contrató por toda la temporada. Lo demás es historia.

Hubo dos cumbias precursoras, la cienaguera y la sampuesana, de dos regiones de Colombia que se llaman Ciénaga y Sampués [poniendo los audios]. Las escuchamos nosotros por primera vez en las reuniones de la Asociación de Estudiantes Americanos en Buenos Aires. Ahí tuve ocasión de escuchar grabaciones innumerables de música de toda Latinoamérica y, entre ellas, tuvimos acceso a dos temas de ritmo y sonido muy interesantes para nosotros, que eran la "Cumbia cienaguera" y la "Cumbia sampuesana", las dos tocadas con acordeón de botones y un grupo de percusión y bajo, sin canto. Cuando preguntamos, nos respondieron que eran las dos primeras cumbias inscritas con ese nombre en la propiedad intelectual de Colombia. Después escuchamos composiciones de José Barros[51], ahora con letra. La "Cumbia sampuesana" se llama así porque fue compuesta en Sampués, provincia de Sucre, en 1937 por Paz Barros[52], pero adaptada en 1951 por Juan Jiménez[53]. Y la "Cumbia cienaguera", fue compuesta en Ciénaga, provincia de Santa Marta. La compuso José

51 José Barros (1915-2007) fue un destacado compositor colombiano de música tropical. Sus canciones han nutrido el repertorio de agrupaciones emblemáticas tales como la Sonora Matancera y la Billo's Caracas Boys.

52 Andrés Paz Barros (1906-1977), además de intérprete de tuba y bombardino, fue un músico colombiano que se desarrolló en la creación y el arreglo musical. Compuso innumerables porros y cumbias pero a causa de malas experiencias con las discográficas y otros músicos, su obra es escasamente conocida.

53 Al músico colombiano Juan Jiménez, también conocido como "Guayaspa", se le atribuye la adaptación y coautoría, junto con Paz Barros, de la "Cumbia sampuesana" a fines de 1951.

Joaquín Bettin Martínez[54]. Lo que estamos escuchando [en referencia a "Cumbia sampuesana"], fue una grabación de hace más de 60 años. Las grabaciones, en su mayoría, eran de los propios autores y las traían los estudiantes, pues en el mercado local no se conocían.

Los Wawancó con sus integrantes originales, Buenos Aires, 1958. De izquierda a derecha: Mario Castellón, Rafael Aedo, Sergio Solar, Enrique Salazar, Carlos Cabrera y Hernán Rojas. Archivo: Sergio Solar

Nos reuníamos todas las noches y todos los días. Es que juntábamos todos los discos y los poníamos, hacíamos fiestas entre los compañeros todos los fines de semana y escuchábamos música de toda América. En esta asociación, que era de toda América, había más de 6 mil colombianos, 3 mil venezolanos, cubanos, brasileños, de todo había. Y nos juntábamos cada año para hacer un gran festival

54 Nacido en la provincia de Sucre en 1920, el colombiano José Joaquín Bettin Martínez incursionó en la ejecución de la caja en bandas de músicos en su juventud. Más adelante conformó su propio conjunto de acordeón, bombo, caja y maracas.

de la música de todos esos países en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. Y en esa época yo ya había escuchado a todos estos que te cuento yo, ya los conocía desde Chile, porque los había visto, aparte de la inmensa mayoría de los grandes músicos cubanos que llegaron acá también los conocí yo en persona, en Santiago. Yo conocía a "Lucho" Bermúdez[55], Matilde Díaz[56], Los Magos, Régulo Ramírez[57] y Luis Carlos Meyer[58], que fue el gran divulgador de la música colombiana en Latinoamérica y Estados Unidos a partir de 1945. Nació en Barranquilla y su mayor éxito fue "La historia", pero la cumbia no estaba en su repertorio. Las primeras cumbias, en su faz ritual y folclórica, las escuché en Argentina a partir de 1955.

Nosotros tocábamos en directo, cantábamos además "El pescador", "Navidad negra" y "Cumbia de Colombia". Y fue ahí cuando empezamos a ver que la gente reaccionaba muy bien con este ritmo y lo hicimos tal cual, o sea, como lo hacían los colombianos, y después empezamos a estilizarlo. Antes nadie. Yo te puedo asegurar una cosa, por ejemplo, aquí los únicos colombianos que estuvieron en Chile antes que nosotros tocáramos cumbia –no sé si alguna vez escuchaste–: Luis Carlos Meyer y Matilde Díaz con la orquesta de Lucho Bermúdez. Después Carlos Ramírez y Rómulo Ramírez, ninguno tocaba cumbia. Ellos solamente hacían lo que estaba de moda en ese tiempo en toda Sudamérica, que era el porro. Pero hacían porro, nada más. Es que la cumbia no era bailable, la cumbia era un baile ritual que se bailaba en las playas de Barranquilla y Cartagena, nada más, en esa época. Y se tocaba con acordeón y percusión, nada más. Nosotros agarramos eso, lo adaptamos y junto con un gran compositor colombiano… Luego innovamos formal, textual y en instrumentación y compusimos casi toda nuestra producción futura.

55 Luis Eduardo Bermúdez (1912-1994) fue un destacado compositor, clarinetista, arreglista y director de orquesta colombiano, reconocido por estilizar la música costeña en general y dar proyección internacional a la cumbia y el porro. Fue "Lucho" Bermúdez quien sentó las bases musicales y sociales para que en los años cincuenta la cumbia desplazara al bambuco como género popular nacional por excelencia en su tierra natal.

56 Matilde Díaz (1924-2002) fue una cantante colombiana de música tropical que compartió escenario con grandes maestros del género, atales como "Lucho" Bermúdez y Luis Carlos Meyer. Su cálida y prolija voz le dio reconocimiento internacional, haciendo inolvidables su interpretación de canciones como "Danza negra".

57 Régulo Ramírez (1926-1979) fue un cantante barítono colombiano, internacionalmente conocido como intérprete y compositor de boleros en los años cuarenta y cincuenta. También incursionó en el cine en la década del sesenta.

58 Luis Carlos Meyer (1916-1998) fue un cantante costeño de música tropical colombiana y latinoamericana, reconocido internacionalmente por canciones tales como "Se va el caimán", "Ingrata mujer" y "Santa Marta".

Los primeros públicos éramos nosotros mismos y éramos miles los que habíamos en la universidad y hacíamos fiestas. Tú no sabes la cantidad que hay, todavía, en Buenos Aires, de lugares nocturnos y nos juntábamos así, de a cientos, en lugares nocturnos a tocar música. Influimos tanto en las costumbres argentinas que cambiamos algunas actitudes y modas, como por ejemplo, usaron mucho menos la corbata y el saco, como llaman ellos a la chaqueta, en verano. Empezaron a usar guayaberas, la camisa afuera… En lo gastronómico, casi todos los restaurantes de Buenos Aires pusieron el arroz como complemento, además de los tradicionales agregados de papas y ensaladas. En otro orden de cosas, los excelentes bailarines de la zona del Caribe que estudiaban en la ciudad sentaron cátedra y cautivaron a la juventud porteña. Luego de estar tres meses tocando en Tom y Jerry, debutamos en Embassy, el mejor local de Buenos Aires, y meses más tarde en Canal 7, en el Palais de Glace.

Los Wawancó debutando en el Palais de Glace de Canal 7, Buenos Aires, 1958. De izquierda a derecha, de pie: Rafael Aedo, Sergio Solar, Bourgeois Rey, Marta Eco, Enrique Salazar y Hernán Rojas.
Abajo: Mario Castellón y Carlos Cabrera. Archivo: Sergio Solar

Esta foto tiene una curiosa historia. Estamos en los Estudios de Televisión de Canal 7 de Buenos Aires, en el edificio del histórico Palais de Glace y esa noche debutábamos todos: Los Wawancó, el presentador Bourgeois Rey, la cantante Marta Ecco[59], el director de cámaras Pancho Guerrero y el director musical del programa, el famoso pianista y compositor Virgilio Expósito[60]. El grupo es el original con que empezamos, con Rafael Aedo que es el colombiano que se tituló de médico y se fue a su país en 1959. Después vinieron Johny de Juri, percusionista que se incorporó al grupo en 1967 y estuvo hasta 1973; Héctor Zemma, pianista argentino que estuvo en 1959 y 1960, vino a Chile con el grupo. Miguel Loubet[61], pianista argentino, entró al grupo en 1961 y "Taco" Morales[62], cantante argentino, en 1967.

¿Cómo llegó usted a la música?

Toco desde los 11 años. Pero en mi época –yo nací en Puerto Montt–, en mi época no existía esa música en el sur, en los últimos años nomás. Sabes que yo soy de allá, en los años treinta, cuarenta, en la zona sur, extremo sur, Valdivia, Puerto Montt, nadie sabía ahí lo que era una sopaipilla, y menos sopaipillas pasadas. Nadie sabía qué es bailar cueca, escuchaban a veces en la radio una cosa así, pero no había fiestas de ese tipo porque estábamos lejos de la zona central. Y claramente no teníamos otra música, ¿sabe qué música escuchábamos nosotros? Escuchábamos música clásica, valses vieneses… con eso me crié. Después cuando viví en Rancagua, en Santiago, y en Valparaíso sobre todo, entonces yo tuve oportunidad de ir a ver a toda esta gente que venía a Chile, y los conocí, conocí a los músicos, y me interesaba mucho, claro. Y escuché.

En Rancagua tocaba con Ernesto Rosson y Antonio Muñoz a inicios de los cincuenta, que habían grabado en 1944 con Lucho Gatica la tonada "Negra del alma", y eran de los pocos que había en Chile que habían estudiado música. Otra cosa: Roberto Morales, guitarrista uruguayo de nacimiento, integró el trío Cuba y posteriormente el dúo Marfil Morales, alrededor de 1955. En 1958 abrió un restaurant en el centro de Santiago, llamado El Embajador. En ese período de tiempo le enseñó

59 Marta Ecco es una cantante y actriz argentina nacida en Buenos Aires en 1933. Se inicia como cantante de tango y muy joven internacionaliza su carrera en México y Venezuela. A fines de los setenta se traslada a Perú, luego a Puerto Rico y finalmente se establece en Miami, Estados Unidos. En 2014 recibe un reconocimiento por su trayectoria por parte de la Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes.

60 Virgilio Hugo Expósito (1924-1997) fue un prolífero pianista y compositor argentino destacado por sus aportes al género del tango.

61 Gustavo Miguel Loubet, pianista, compositor y productor musical argentino. Además de ser parte del conjunto internacional Los Wawancó, en los años ochenta fundó el estudio de grabación Miguel Loubet Producciones que mantuvo vigencia y relevancia en las décadas siguientes.

62 José Omar "Taco" Morales, oriundo de Mar del Plata, había participado en los sesenta en el programa de televisión juvenil El Club del Clan, junto a "Chico" Novarro, "Palito" Ortega y otros músicos argentinos. Fue vocalista de Los Wawancó desde 1969 hasta 1990 y destacó también en la creación de reconocidas canciones que han sido parte del repertorio más exitoso del conjunto. Falleció en 2006.

a tocar ritmos tropicales a todo músico que quiso acercársele. Yo había hecho amistad con él un tiempo antes. Morales falleció en Brasil pocos años después por un *shock* anafiláctico, provocado por una inyección de penicilina a la cual era alérgico. En Viña del Mar yo tocaba con mi hermano Dago y su conjunto en Cap Ducal y Las Tinajas, y en Valparaíso en el Café Checo, Los Baños del Parque y otros. He hecho las primeras grabaciones en cinta magnética que se han registrado en Chile, estuve en el primer programa de televisión que se hizo en el país, entre otras cosas. En 1960 el primer programa comercial que se hizo en una casa [comercial] que se llamaba A la Ville de Nice, desde ahí se transmitió, fue el primer programa de televisión en Chile, lo inauguramos nosotros. Este programa lo hicimos con Los Wawancó, en los salones de A la Ville de Nice, en Santiago. Estuvimos 3 meses de gira por Chile con el grupo. Supongo que los Palacios, antes de ser la Sonora Palacios, nos irían a ver, tal como lo hicieron muchos de los conjuntos y orquestas tropicales que había en Chile. Después ellos empezaron a tocar todos los temas nuestros.

Nosotros también tocamos en la televisión argentina el año '58, así que fíjate. En el '58 también hicimos el primer disco con estilo bailable y no ritual como el original, se llamó *El pescador*. Fue el primer disco de cumbias fuera de Colombia, porque "El pescador" era un tema que lo tocaba así en directo por ahí algún grupo, esas cosas, pero nunca jamás se le ocurrió a nadie hacer un disco de cumbia. Nosotros adaptamos diversos instrumentos para hacer la cumbia, porque en Colombia había una sucesión de tambores y toda la cosa, pero ellos nunca tuvieron piano, nunca tuvieron guitarra eléctrica y esas cosas, ellos tenían batería en las orquestas, entonces nosotros usamos una timbaleta cubana que le agregamos un plato y un cencerro. Y adaptamos la disposición instrumental y los arreglos. El piano y la guitarra eléctrica fue lo más revolucionario, pero también hicimos por primera vez en el mundo arreglos de dos, tres o cuatro guitarras en armonía en el terreno de la música tropical. Se me ocurrió al bongosero que teníamos nosotros, que era Hernán Rojas[63], hacerlo cantar, porque en esa época la compañía EMI-Odeón tenía un grupo de vendedores que se juntaban con los artistas de la compañía, nosotros hacía dos años que estábamos grabando cosas.

Estábamos siempre haciendo festivales entre todos. El entrenamiento en música internacional que llevé desde Chile me sirvió para que, en los Festivales de Estudiantes de la Universidad de Buenos Aires, formara parte de grupos de hasta seis o siete países, los cuales solo tenían guitarristas acompañantes. Además alternaba y compartía

63 Hernán Rojas (1932-2001) fue un músico colombiano que fundó Los Wawancó mientras estudiaba medicina en Buenos Aires. Además de contrabajista, fue la voz principal del conjunto, luciendo su registro barítono hasta 1969 y luego de manera esporádica y compartiendo el canto con "Taco" Morales, hasta 1982. En los años noventa retoma su puesto como vocalista de Los Wawancó.

con la mayoría de los grandes músicos de tango, jazz y clásicos que brillaban en la urbe rioplatense. Quiero destacar que nos reuníamos a tocar frecuentemente con tres músicos de excepción: Jorge Calandrelli[64], Matías Calandrelli[65] y Martín Saubidet[66], con los cuales conformábamos un cuarteto de guitarras, que yo llamaría experimental, porque elegíamos para ensayar temas difíciles, áridos y considerados para minorías. Nuestro plan era mejorar nuestra técnica, ajuste y conocimientos de la música del mundo. Aprovechamos de grabar, acompañando a grandes músicos y solistas como Antonio Prieto, Leonel Gálvez[67] o Waldo de los Ríos[68].

¿Con Los Wawancó en qué año empiezan?

Al principio del '58. Estábamos el '57 tocando, pero el '58 fue que entramos a tocar directamente todas las noches en un local. Desde antes veníamos tocando juntos y hacíamos muchas cosas.

¿Y por qué se les ocurre tocar cumbia?

Porque nos gustó el nombre y nos gustó, al escuchar estas cosas [escuchando el disco *Enloquecidos*], dijimos que es una cosa que no existía y que con el nombre y el ritmo que tenía se podía adaptar perfectamente… Ese fue un trabajo que hicimos nosotros con un famoso compositor que se llama "Marfil", Jorge Monsalve[69], y él escribió casi todos los temas del disco *Enloquecidos*. Es uno de los más grandes

64 Jorge Calandrelli (1939) es un destacado pianista y compositor argentino, residente en Estados Unidos desde fines de los años setenta. Se ha desempeñado en la composición, arreglos y orquestaciones para importantes músicos a nivel internacional. Uno de sus trabajos más reconocidos es el concierto para clarinete de jazz y orquesta que escribió en Nueva York en 1984. También ha compuesto y adaptado música para películas. Ha ganado seis premios Grammy y ha tenido dos nominaciones a los Premios Oscar por sus trabajos.

65 Matías Calandrelli es hermano de Jorge, y también se desempeñó en la música durante su juventud. Sin embargo, actualmente es reconocido por ser un hombre de negocios, que es a lo que se dedicó más adelante, siguiendo la senda familiar. Sergio Solar recuerda que alguna vez ensayó con los hermanos Calandrelli en el palacio que poseía la familia en Argentina.

66 A Martín Saubidet Sergio Solar lo recuerda como un fino guitarrista argentino, cuya única aparición mediática fue creando el cuarteto Los Centavos, grupo en el que también participó como guitarrista. En 1958 grabaron juntos el bolero "Franqueza" con Antonio Prieto.

67 Leonel Gálvez (1933-2009) fue un cantante mexicano de boleros, quien junto a Chamín Correa y Roberto Catonal formó el internacionalmente reconocido trío Los Tres Caballeros.

68 Osvaldo Nicolás Serrano (1934-1977), cuyo nombre artístico era Waldo de los Ríos, fue un destacado pianista, compositor arreglador y director de orquesta argentino, recordado por versionar piezas de la música docta en géneros populares latinoamericanos. Aquejado por una fuerte depresión, falleció víctima del suicidio.

69 Jorge David Monsalve Velázquez (1919-1986), alias "Marfil", fue un músico y compositor colombiano que creó diversos duetos de música popular tanto en Colombia como en Argentina, entre los que destacan Marfil y Ébano, Marfil y Morales, y Marfil y Valencia.

compositores colombianos de todas las épocas, vivía en Buenos Aires en ese tiempo, y con él decidimos entonces organizar este *long play*. Todo eso es original menos "El pescador", que era de José Barros. O sea, si quieres escuchar música colombiana en Chile de esa época, tienes a Luis Carlos Meyer, Matilde Díaz y nadie más. Pasó por aquí una orquesta que se llamaba Efraín Orozco[70], que era muy buena orquesta, era una maravilla, era colombiano él y traía varios músicos colombianos, pero en esencia las percusiones eran todos cubanos. Y dos o tres trompetistas también cubanos. Y esa orquesta se quedó toda en Buenos Aires. No se volvió nadie para Colombia, incluso murieron allá todos.

Y en Buenos Aires, ¿qué pasaba con la música bailable?, ¿era parecido a lo que pasaba en Santiago?

En los años cincuenta Santiago era muy provinciano. Tenía vida nocturna pero la mayoría de los santiaguinos preferían ir los fines de semana a Valparaíso, donde había diversión garantizada, por menos dinero y con el plus del Casino Municipal y las salas de fiesta, restaurantes con orquesta y *show* y, por supuesto, el barrio de tolerancia, como en la plaza Echaurren. Había vida nocturna de Santiago en los dos extremos: estaban las quintas de recreo y los grandes lugares de las *boîtes* del centro, que eran carísimas, donde venía gente muy importante siempre, orquestas, y en la época en que las radios tenían orquestas de treinta o treinta y cinco músicos. Entonces era muy fácil para la gente tener acceso, yendo a la radio solamente, o yendo a cualquiera de esos locales, a ver figuras muy importantes, que todas tocaban en esos locales… Vino Pérez Prado. Nosotros justamente empezamos a hacer esto cuando él estaba en pleno apogeo.

Pérez Prado tiene una orquesta toda de metales y es mambo y cubano totalmente, nosotros hicimos justamente lo contrario. La música colombiana siempre ha sido cadenciosa, ha sido lenta, nunca rápida. Lo rápido, casi siempre –en Centroamérica sobre todo–, estuvo a cargo de la República Dominicana, pero en esa época en ningún país de Centroamérica había conservatorio, nadie estudiaba, entonces las orquestas sonaban un poco desafinadas por la falta de buenos instrumentos. Tenían buen ritmo, eran buenos ritmistas. Pero, tú sabes perfectamente que toda la música de Centroamérica, toda la música que se ha hecho de salsa en Estados Unidos, es de origen cubano, toda es de origen cubano, y los únicos que nos atrevimos a salir de esa influencia cubana fuimos nosotros, y de ahí se ha desarrollado todo este asunto porque se nos ocurrió poner cumbia.

70 Efraín Orozco (1898-1975) fue un compositor y director de orquesta colombiano que incursionó con gran éxito en la música popular, junto a la orquesta de sus Muchachos Alegres. Tempranamente, en la década de los treinta, el Maestro Efraín Orozco y sus Muchachos Alegres llegaron hasta Argentina.

El único que había estudiado armonía y esas cosas era yo. Y después del '61 ya estábamos con un pianista argentino que es un extraordinario músico, a nivel planetario, Miguel Loubet, que primero aprendió piano con su madre, luego fue alumno de Alberto Ginastera, del famoso profesor ruso Jacobo Fischer, o sea, de los más importantes músicos de América. Y entonces, la diferencia de nosotros con todos los que vinieron después de cumbia, es que nosotros tenemos arreglos complejos y musicalmente muy complicados. Sobre todo con voces y cambios de ritmo y armonía, que hasta ahora ninguno ha hecho eso. Nosotros tocamos, por ejemplo, música tropical en general, no solo cumbia, con dúos, tríos de guitarra, o cuartetos de guitarra. Eso lo hacen ahora montones en Estados Unidos, lo hace todo el mundo, Gloria Estefan, toda esa gente, y en Cuba también. Pero hasta ese momento todos tocaban un requinto y una guitarra acompañante, nada más. Y nosotros hicimos el primer disco de guitarras asociadas en música tropical: fue el porro "Atlántico", que lo tengo ahí también.

Los Wawancó en el Goyescas, Santiago, 1960. De izquierda a derecha: Enrique Salazar, Sergio Solar, Héctor Zemma, Mario Castellón, Hernán Rojas y Carlos Cabrera. Archivo: Sergio Solar

¿Y cómo era el proceso de hacer los arreglos en Los Wawancó?

En el principio hacía los arreglos yo solo. Luego llegó Miguel Loubet y comenzamos a hacerlos juntos, porque desde el principio llevamos a grabar siempre a los músicos más importantes que había en Argentina con nosotros. Siempre llevábamos a músicos que tocaran con su aporte, un tema nomás. Nada más como músico invitado y le pagábamos y viene a tocar con nosotros, siempre. Todos los grandes guitarristas de Argentina y del continente han grabado con nosotros. Tenemos discos de toda la música cubana, colombiana, venezolana y panameña. Tenemos discos de merengue, de merequetengue, de todos los países de América, incluso hemos incursionado haciendo música tropical, muchos discos instrumentales también de música tropical y de cumbia.

¿Y cómo fue cuando ustedes vinieron a Chile en el '60?

Nosotros estuvimos de gira al sur hasta Concepción, y al norte hasta Arica. Íbamos en una compañía donde estaba Leo Marini[71], que era como decir ahora Luis Miguel[72]. Era el gran cantante de la época, y lo acompañábamos nosotros, el trío Los Flamingos y la compañía de Eduardo de Calixto, figuras muy importantes. Entonces íbamos así. Pero nosotros sí teníamos un programa, solos, en Radio Minería.

Estuvimos tres meses, fuimos al Goyescas, al Capri, al Bodegón, Radio Minería y al Teatro Caupolicán, entre otros. Tengo la foto del Goyescas, tocando. Y mientras estuvimos en Santiago nos fue a ver mucha gente y nosotros también visitamos a casi todas las orquestas y solistas que actuaban en la capital como la Huambaly, Los Peniques, la Ritmo y Juventud, la Cubanacán y, como muy destacable, la primera sonora que hubo en Chile, la cual tenía una gran calidad, fue la Sonora Los Caribes: su cantante se llamaba [Osvaldo] Mendoza y su percusionista, que tocaba las tumbadoras, era "Rareza" [refiriéndose a Ricardo Moreno]. Actuaba en el Club de la Medianoche, en la calle San Diego de los años '58 al '60. Era lógico que nuestra música, arreglos, coros y formación fuera advertida y asimilada por la mayoría de los músicos que nos escucharon y tomaran nota de la importancia del movimiento que iniciamos. Ahí tienes pruebas palpables de la prehistoria de la cumbia chilena. Algo más: te cuento que nosotros con Los Wawancó grabamos las dos primeras cumbias de la historia de Chile, en 1960, en los estudios de Odeón de Santiago, y coincidió que esas cumbias fueron grabadas con piano y guitarra eléctrica, también precursoras. Los nombres de las dos cumbias no los recuerdo, porque todo el material grabado en Chile y Argentina se editó en un solo disco, sin mencionar en qué estudio fue grabado. Pasó muchas veces también en Argentina, pues cuando el estudio de Odeón estaba ocupado y nosotros debíamos lanzar a la venta una producción con cierta urgencia, la discográfica alquilaba un estudio privado que casi siempre era el estudio Audión. Además han pasado 55 años.

Lo que sí recuerdo es que al día siguiente entramos al mismo estudio a grabar "Los aretes de la luna", acompañando al gran cantante Leo Marini, Los Wawancó, más dos trompetas. La dirección de esta última grabación fue de Valentín Trujillo y el ingeniero de sonido, Mike Llewellyn Jones[73].

En esa época no se estilaba en Chile hacer reuniones multitudinarias, en grandes espacios. En Argentina estaban acostumbrados, sobre todo en carnavales y en las fiestas de cada pueblo a usar las instalaciones de los clubes deportivos, que eran muchos y con muchos socios y llevaban a todas las estrellas de la radio y televisión para *show* y baile. En Chile nosotros actuamos en programas centrales de Radio Minería y en todos los locales que he reseñado anteriormente. Nuestra presencia no fue suficientemente difundida por la política habitual de la compañía grabadora nuestra, que no editaba nuestros discos pero hacía versiones con artistas locales, por los motivos económicos que se pueden deducir. Ustedes deben saber que durante 15 años yo grabé con el grupo 500 canciones y fuimos durante seis años los máximos vendedores de discos de la compañía, recibiendo en el séptimo año el Premio Obelisco de oro por ser los mayores vendedores de discos de todos los tiempos, en la compañía EMI-Odeón.

Y en ese tiempo era muy diferente porque Chile se ha proyectado en los últimos años y se ha ido ya a conocer mundo, ha ido a mostrar sus cosas, entonces se ha proyectado mucho, pero en esa época Chile no se proyectaba en ninguna parte, vendía lo que vendía y más o menos. Y había muy poca gente, en esa época Santiago tenía escasamente un millón de habitantes.

Hemos visto que otras orquestas hacían show, donde tocaban, hacían coreografías y bailaban. ¿Ustedes también hacían eso o solamente tocaban?

Nosotros nunca nos planteamos el plan de coreografía, lo que sí, que los que estaban delante siempre eran muy buenos bailarines. De los nuestros, eran todos de allá del norte de Sudamérica, así que todos bailaban muy bien, sobre todo Carlos Cabrera[74] y Enrique Salazar[75]. Esas cosas se han imitado aquí de Puerto Rico, que son los que han hecho esas cosas, los cubanos nunca lo hicieron. Porque claro, tú

71 Alberto Batet Vitali (1920-2000), cuyo nombre artístico era Leo Marini, fue un destacado cantante y actor argentino. Su trayectoria lo emparentó desde muy temprano con América Latina, destacando el haber grabado dos discos junto a la Sonora Matancera de Cuba.

72 Luis Miguel (1970) es un cantante y productor musical puertorriqueño nacionalizado mexicano, reconocido como uno de los intérpretes de habla hispana de mayor reconocimiento internacional.

73 Mike Llewellyn Jones fue un destacado sonidista quien trabajó junto al productor musical español Rafael Trabuchelli, el responsable del despegue de artistas de la talla de Raphael y José Luis Perales.

74 Carlos Cabrera, poeta escritor y músico peruano, quien radicado en Argentina, mientras estudiaba medicina, fue uno de los fundadores del conjunto internacional Los Wawancó. En los años setenta migró a España, donde fue también parte del Quinteto Macondo, que más tarde se transformó en El Trío Macondo.

75 Enrique Salazar, músico colombiano que mientras estudiaba medicina en Buenos Aires fue fundador en 1955 de Los Wawancó. Con esta agrupación graba una amplia discografía en Argentina, sentando las bases de la cumbia en ese país.

sabes que ahora la música es un fenómeno visual. Tú tienes que ser muy joven y saber bailar muy bien, de cantar ya aprenderás en algún tiempo, así se estila ¿no? La gente escuchaba y bailaba. Por eso fue que nos llevaron a Europa el año '72, estuvimos en Grecia, en Italia, en Austria, en Alemania, en España y en Inglaterra. Hicimos una gira bastante grande. Después yo fui la segunda vez y ya me quedé. Me quedé más de 30 años en Europa, con otras cosas que yo he hecho, formé el grupo Latitud Sur, cuatro guitarras y voces de excepción. Como siempre trato de hacer arreglos, la instrumentación y todas las cosas, me junto con buenos músicos y hacemos algún grupo, he hecho varios grupos.

Con Los Wawancó hacía varios años que estábamos mandando discos para allá. Y además hay otra cosa; nosotros cuando empezamos, como siempre teníamos ¿cómo se llamaba?, una cosa muy bien cuidada, con muy buenos uniformes, con muchas cosas, actuábamos en lugares muy selectos, entonces nuestro público y el que compraba discos siempre fue un público selecto, toda la vida, y sigue siendo así. Es que la cumbia era así, si nosotros no la hicimos así, después se desmandó y se mezcló con otros elementos, por ejemplo, se mezcló con elementos sobre todo del merengue dominicano.

¿De qué agrupaciones se acuerda?

Hay varias, ahí fue donde empezaron, y de ahí se copiaron los chilenos los nombres: la Sonora Sensación, la Sonora Macedo y la Sonora de Nico Estrada de Perú. De ahí todos empezaron a incorporar a la música las trompetas, que aquí ya había un grupo que era justamente Los Caribes, en Chile, que lo hacía muy bien. Estaba en Santiago el año '60, en el Club de la Medianoche, con dos trompetas, con piano, con contrabajo y percusión, y un cantante muy bueno, esa era la orquesta delicada que había aquí, la que se podía ir a escuchar conversando en voz baja igual, sin problema, en el Club de la Medianoche. Los demás eran mucho más apaleadores.

¿Y Mike Laure?

Mike Laure era mexicano y su fusión rock-cumbia la inició entre 1962 y 1963, después de escuchar nuestros discos, lo que no fue obstáculo para que nosotros, dos o tres años más tarde, le grabáramos alguna composición suya, como "La banda borracha". La guitarra eléctrica la usaba de acompañamiento. Mike Laure es también de esa misma época pero hacía porros también, es lo mismo, igual que Luis Carlos Meyer, y paseos vallenato, que también es parecido a la cumbia pero es otra cosa. En esa época Mike Laure lo que hizo fue una adaptación de la música tropical de su país hacia la música pop americana, hizo una especie de fusión. La guitarra eléctrica se usaba en muchos tipos de música, pero lo que nos diferenció a nosotros fue el repertorio, la armonía, la instrumentación y las voces. Es un poquito más rockero, claro. En cambio habían otros grupos que fueron muy, muy folclóricos.

Cuénteme un poco sobre las grabaciones de Los Wawancó

"El pescador" fue la primera cumbia que grabamos [escuchando grabación]. ¿Ves que la grabación está bien? Es del '59, mira los buenos técnicos que había. Grabamos toda la música primero, después el coro y después el bajo. Siempre. Es lo mejor para que suene perfecto. Por eso el bajo está muy nítido y la percusión también.

Fíjate, te voy a poner un pedacito de "Villa Cariño". Esta es de la película "Villa Cariño", la música es una cumbia de un publicista de apellido Schejman[76] y el arreglo es de Miguel Loubet y mío, tal como acostumbramos a hacerlo desde que Loubet ingresó al grupo. El nombre es el nombre de la película, viene justamente de un lugar que hay al lado del Aeroparque de Buenos Aires, del aeropuerto que está al lado de la ciudad, donde se estacionan coches con las luces prendidas y hacen lo que quieren ahí, claro, las parejas. Eso se llama Villa Cariño. De ahí salió la película y la música que hicimos nosotros.

Los Wawancó en EMI-Odeón, Buenos Aires, 1970. De izquierda a derecha: Sergio Solar, Miguel Loubet, Johny de Juri, Mario Castellón, "Taco" Morales y Carlos Cabrera. Archivo: Sergio Solar

Este es uno de los éxitos más grandes, "La burrita" [escuchando la canción]. ¿Ves?, por ejemplo, esas son, más o menos, de la misma época. Es un gran sonido de grabación. Nosotros teníamos mucho tiempo para grabar. Éramos las estrellas máximas de la grabadora, así es que hacíamos cualquier cosa y llamábamos a los mejores músicos. Fíjate por ejemplo [escuchando "El galeón español"]... esto es más conocido aquí, parece que es la segunda canción nacional chilena esta, "El galeón español", esta ya la has escuchado [riendo]. Sus autores son "Taco" Morales, Miguel Loubet y

76 Eduardo Schejtman es un publicista argentino quien junto a la escritora Heminia Cruz, aportó gran parte de las creaciones incluidas en el repertorio de Los Wawancó.

Mario Castellón[77]. Morales era cantante y percusionista de Los Wawancó, Loubet era el pianista, Castellón tocaba timbaleta y actualmente es el dueño del grupo. "El galeón español" se grabó por primera vez en octubre de 1976 en los estudios de EMI-Odeón de Buenos Aires por el grupo Los Wawancó. Se editó en el álbum *Latinoamérica = Wawancó*. Yo ya no estaba con el grupo pues me había ido a Europa en 1973, después de haber grabado 30 LP, más de quinientas canciones con Los Wawancó.

Si me preguntas por otra canción importante que yo recuerde del grupo te contesto que de las quinientas todas son importantes. Pero si la pregunta es por una original mía te diría que "Luna llena estival", la cual no solo se difundió por Los Wawancó sino que tiene varias grabaciones en todos los continentes.

La mayor parte de las canciones grabadas por Los Wawancó son nuestras, en general. Escucha, esto que suena como una gaita es un clarinete, que siempre fue el mismo el que lo grabó, Chachi Ferreira[78] se llama, de Argentina. Esta creo que es del '68. Este es un disco muy diferente, este disco [escuchando disco *Gracias Argentina*] lo hicimos para hacer música cubana y hacer cumbia pero con una orquesta con arreglo de clarinete, flauta, orquesta de cuerdas, todo. Una gran orquesta. Ahora te pongo aunque sea un temita de este disco…

Todo es ritmo y color
Cuando se baila la cumbia
Se van las penas y el dolor
Cuando se baila la cumbia
Y se llena el corazón de amor
Cuando se baila la cumbia
Tin tiquitín tiquitín tiquitá
Cuando se baila la cumbia…

"Cuando se baila la cumbia"
Los Wawancó

77 Mario Castellón, músico percusionista costarricense que fue fundar de Los Wawancó en 1955 mientras estudiaba medicina en Buenos Aires. Actualmente es el director del conjunto que se mantiene vigente con una nueva generación de músicos.

78 Luis Alberto "Chachi" Ferreira es un músico vientista argentino, intérprete en clarinete y saxofón, que grabó como músico de sesión en gran parte de la discografía de Los Wawancó. Actualmente es reconocido como maestro formador de vientistas, especialmente en el mundo del jazz.

Homenaje a José Arturo Giolito

(Concepción, 21 de mayo de 1932 – Santiago, 29 de noviembre de 2008)

José Arturo Giolito (1932-2008) fue uno de los más destacados exponentes de la cumbia y el tropical a la chilena. Virtuoso y sabrosón percusionista, su legado se extiende desde "los años dorados" de la bohemia tropical, pasando por las primeras grabaciones en Chile de Amparito Jiménez, la "Reina de la Cumbia", hasta su emblemática presentación junto con Giolito y su Combo en la que su espectacular presentación puso de cabeza al público de la Quinta Vergara.

Festival Latino de la Canción, New York, 1974.
Archivo: Bruno Giolito

"Giolito era la persona más maravillosa que yo he conocido, espiritualmente y materialmente. Nos entendíamos muy bien. Era un hombre que hacía muchas presentaciones gratis a la gente que necesitaba y todo, era muy bueno, muy buena persona. Él fue el baterista de todas mis grabaciones primeras. Y el maestro Valentín Trujillo era el que dirigía y tocaba el piano. A Giolito lo conocí desde que llegué a Chile, porque él era el baterista que me acompañaba, primero en la Radio Minería y después en la Radio Corporación. Había programas en vivo muy lindos. Él siempre tocó las cumbias y los porros colombianos, que aquí no distinguen entre la cumbia y el porro… Pero Giolito siempre estuvo conmigo desde que llegué a Chile, siempre porque también le traía cosas de Colombia" (Amparito Jiménez, la "Reina de la Cumbia").

El percusionista oriundo de Concepción, que había estudiado en el Conservatorio, no tardó en hacerse un nombre en la escena popular bailable tanto a nivel nacional, donde fue músico estable de la espectacular orquesta Ritmo y Juventud, como en el ámbito internacional, donde pudo compartir escenario con artistas de renombre mundial tales como "Tito" Puente en EE.UU., antes de fundar su propia agrupación musical.

Giolito junto a sus compañeros de la orquesta Ritmo y Juventud, 1955.
Archivo: Bruno Giolito

"A Giolito lo conocí cuando tenía seis años. Yo trabajaba con el papá que era el director de la orquesta, cuando me vinieron a buscar de Concepción, y ahí me lo presentó, y andaba con las baquetas, ya le gustaba la batería. Era muy empeñoso. Y el papá, era re simpático el guatón, era bien guatón, tipo italiano, con bigote, y tenía swing" (Carmelo Bustos, Orquesta Huambaly).

"Yo aquí [en Chile] aprendí a tocar cumbias po'. Me enseñó el Giolito. Yo le enseñaba a él a tocar música brasileña. Nos encerrábamos, me acuerdo, en la Radio Corporación, en los camarines, con dos baterías, y yo le pasaba todo lo que era música brasilera y él me enseñó a tocar cumbia. Ya después, el resto uno lo va aprendiendo con el tiempo. Él además fue mi padrino. Fue mi padrino de casamiento" (Samuel Arochas, Banana 5).

Junto a Giolito y su combo (1970-actualidad), y la voz del también fallecido cantante Rudy Ávalos (1943-2012), Giolito nos legó cumbiones inolvidables tales como "Si te vas de mí", "Macondo", "La gallina no", "Encontraron a Don Goyo" y "Que buena está tu hermana". Pero Giolito fue también un declarado defensor de los derechos de los músicos chilenos, haciendo público su reclamo por la escasa presencia de cultores tropicales en la escena nacional, y denunciando la excesiva presencia de extranjeros. Recordadas son, además, sus reglas de oro: que su combo no tocara más de una vez por día y multar con veinte mil pesos a quien llegara con los calcetines cambiados.

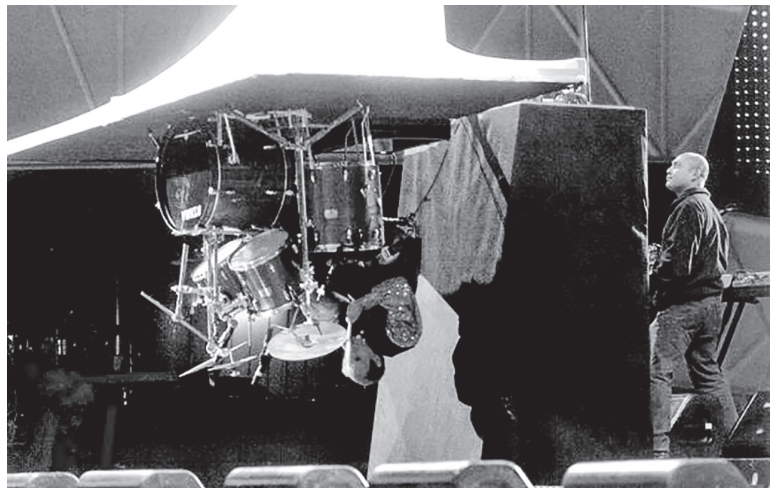
Contraportada del disco Más Giolito (1973). De izquierda a derecha (atrás): Alejo López, Juan Poyanco, Luis Alarcón, Jorge Abril y Óscar Moya. Al centro: José Arturo Giolito. Imagen tomada a un costado del Hotel Sheraton San Cristóbal, en cuyo salón-restaurant la agrupación original tocaba de manera estable. Archivo: Bruno Giolito

"Amparito Jiménez, Luisín Landáez, trajeron la cumbia. No la trajeron, seguramente tenía que haberse escuchado en esos años la cumbia, lo que pasa es que no había orquestas todavía que tocaran la cumbia propiamente tal y ahí es donde

aparece la Sonora Palacios y todo esto que traen… y Giolito, que trae el cumbión" (Jaime Fredes, Los Rumberos del 900).

"'Que te mate el tren' y 'Macondo', fueron los dos más famosos. Pero esas fueron famosísimas" (Adelqui Silva, La Cubanacán y Los Rumberos del 900).

Meses antes de morir, Giolito tuvo la posibilidad de cumplir su sueño de ser parte del show musical en la XLIX versión del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, donde además abrió espacio a las emergentes Sonora Barón y Juana Fé, bandas en proceso de consolidación dentro de una escena que en esos años será bautizada como Nueva Cumbia Chilena. Hoy, el legado del combo es continuado por su hijo Bruno Giolito, con un repertorio bailable de banda espectáculo que va desde los clásicos cumbiancheros de los setenta, el rock and roll bailable de los sesenta y latino de los ochenta, al pop, la música disco y en general los géneros pachangueros de las dos últimas décadas.



Giolito en el escenario de la Quinta Vergara.
Descripción original: 49vo. Festival Internacional de la Canción de Viña del mar. Chile, 2008.
Archivo: Bruno Giolito

"Con Giolito era una cosa… ¡con Giolito tocamos juntos en el Festival de Olmué! Llevamos al Macha [Aldo Asenjo], para que participara con nosotros también. Entonces nosotros hemos estado siempre abiertos" (Leonardo Soto, Sonora de Tommy Rey).

"Con Giolito, olvídate, cuando estaba el Giolito vivo, siempre una buena relación, nos entregábamos uno pega al otro. Cuando yo estaba ocupado recomendaba a Giolito y Giolito lo mismo, y así" (Marty Palacios hijo).

II

¡Explosión en cumbias!

Llegada y apropiación de la cumbia en Chile

(1962–1973)

"Mi cumbia con ser chilena
tiene algo de Cartagena"

("Cumbia chilena", Nelson Navarro
para Amparito Jiménez)[1]

El mundo seguía ideológicamente partido en dos. Los grandes bloques en disputa en la llamada Guerra Fría extendían sus pretensiones de dominio en una de las primeras guerras televisadas del globo, jugando con apocalípticas imágenes de ensayos nucleares y carreras por la conquista del espacio exterior. 1962 inauguraba además una serie de cruentos intervencionismos, desde la orden de embargo total y más tarde el bloqueo económico a la Cuba revolucionaria, hasta la agudización de uno de los conflictos más violentos de la década, cuando EE.UU. decide apoyar militarmente a Vietnam del Sur para vencer al Frente Nacional de Liberación, la guerrilla comunista conocida como el Vietcong[2].

Por otra parte, estos también eran tiempos en que los "patios traseros" de Europa y EE.UU. se rebelaban contra el colonialismo y la injusticia. Al tiempo que se fundaba el Gran Combo de Puerto Rico, tanto en el continente africano como

1 Canción compuesta por Nelson Navarro (1930-1983), músico cubano que vivió en Santiago de Chile entre 1964 y 1974 y creó varias canciones del repertorio tropical local, entre las más conocidas están "Cumbia chilena" para Amparito Jiménez (grabada en el disco Fiesta de cumbiamba editado en 1966 por EMI Odeón), "Canto a Colombia" para Banana 5, versionada más adelante por Los Vikings 5 como "De Coquimbo soy", y "Quémame los ojos".

2 Esta intervención de EE.UU. en la Guerra de Vietnam cimentó la primera gran derrota en sus pretensiones imperialistas hacia 1975, mismo año en que muere el dictador español Francisco Franco.

en gran parte del Caribe se alcanzaban formalmente procesos de independencia[3]. Todo ello sucedía un año después de que fuera asesinado el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, quien además de sembrar terror y muerte en las Antillas mayores, instrumentaliza el merengue oficializándolo como género nacional bailable. Mientras, la industria mundial del espectáculo se conmocionaba ante la inesperada muerte de la diva del cine, Marilyn Monroe, y la Iglesia decidía sumarse a los intentos de control de los EE.UU., excomulgando a Fidel Castro en la región más católica del mundo.

No obstante, en América Latina proliferan por doquier guerrillas y movimientos ecuménicos revolucionarios inspirados en figuras míticas de la época, como la de Ernesto "Che" Guevara[4]. Esta oleada insurgente era acompañada por el progresivo nacimiento de un repertorio musical de protesta, haciendo sonar tonadas, candombes, bossa novas, sones, boleros, corridos, joropos y otros géneros populares de raíz folclórica, al ritmo poetizado de las luchas sociales de entonces[5].

A la vez, entre mayo y junio de 1962, Chile se dejaba sacudir por otro de los ritmos en boga desde mediados de la década del cincuenta: el rock and roll. La figura de Elvis Presley inspiraba una nueva corriente musical conocida como la Nueva Ola, de jóvenes cantantes que cambiaban sus nombres al inglés y reproducían los éxitos del mercado extranjero. Ante la atenta mirada de los futboleros del globo, el país se convertía en sede del Mundial del '62, mientras "El rock del mundial"[6] alentaba a la selección que logró obtener el tercer lugar del campeonato, luego de vencer por 1-0 a Yugoslavia, dándole una alegría al pueblo chileno tras la tragedia del terremoto sucedido a inicios de la década. Eran tiempos en que la televisión comenzaba a masificarse y la imagen de muchas personas apiñadas en una misma tele para mirar el certamen comienza a construir un recuerdo[7].

Cuando Chile se dejaba hipnotizar por este encuentro futbolero televisado, en el ámbito político estaban en juego, ni más ni menos, nuestros derechos económicos, sociales y culturales. Siguiendo la tendencia de los gobiernos anteriores, se buscaba dar relevancia al arte y a la cultura para alcanzar el mentado desarrollo y la democratización social[8]. Pese a ello, las desigualdades persistían, haciéndose cada vez más tensas y evidentes.

Frente a las presiones sociales en alza, el gobierno del conservador Jorge Alessandri Rodríguez promulga la primera ley de Reforma Agraria[9], apoyada por la Iglesia Católica y los EE.UU. a través de la Alianza para el Progreso[10]. Irónicamente conocida como "Reforma de los maceteros", la irrisoria redistribución de tierras no alcanzó ni al 1% del territorio, agudizando la demanda por un cambio estructural. Por ello, durante el gobierno del democratacristiano Eduardo Frei Montalva –bajo su *slogan* de "Revolución en Libertad"– se intensificó la búsqueda de un marco legal donde la tierra fuera de quien la trabajara, aunque para concretarlo debieron jugarse reñidos partidos e intensas discusiones parlamentarias[11].

Es en este complejo y movido escenario que llegan para quedarse cultores musicales reconocidos por la mayoría de los entrevistados como los responsables de traer de primera mano la cumbia a nuestro país: los coronados como rey y reina de la cumbia, Luisín Landáez y Amparito Jiménez, junto a quienes se recuerda además a los cantantes Ramón Márquez Villa y José "Pepe" Reyes.

El venezolano Luisín Landáez (1931-2008) llega a Arica en 1962 como *crooner* de boleros, pero rápidamente decide volcar su repertorio hacia las cumbias, para alegrar

3 En 1962, Ruanda y Burundi se emancipan de Bélgica. Argelia hace lo propio ante Francia, liderada por el Frente de Liberación Nacional, mientras que Jamaica y Trinidad y Tobago se independizan de la corona británica.

4 Ernesto Guevara de la Serna (1928-1967), conocido popularmente como el "Che", fue un revolucionario argentino que participó activamente en las luchas proletarias y campesinas de África y América Latina. Político, escritor, médico y guerrillero, fue uno de los protagonistas de la Revolución Cubana, combatiendo además en Argelia y en Bolivia, país donde acabó siendo muerto por el Ejército en colaboración con la Agencia Central de Inteligencia Estadounidense (CIA). Su figura inspiró una oleada de movimientos insurgentes por el continente, entre los que destacan: el Movimiento Tupamaros de Uruguay en 1960; el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) de Nicaragua en 1961; las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional de Venezuela (FALN) en 1962; las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en 1964; el mismo año, el Ejército de Liberación Nacional (ELN), también colombiano; y en 1965, el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) de Chile.

5 Este repertorio tendrá exponentes fundamentales de la canción latinoamericana tales como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Carlos Puebla, Alí Primera, Facundo Cabral y Alfredo Zitarrosa, entre muchos otros.

6 "Rock del mundial", composición de Jorge Rojas a propósito del campeonato de fútbol e interpretada por Los Ramblers en 1962. Con esta canción, Los Ramblers se transformaron en una de las propuestas más originales y exitosas de la Nueva Ola.

7 A fines de los sesenta en Chile había unos 374 mil receptores. Durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964–1970), las ventas alcanzaron las 150 mil unidades. Ya en 1972 ya habían 600 mil hogares que contaban con un televisor, 400 mil de ellos en el gran Santiago (Albornoz 2014, pág. 147).

8 Cifuentes 2007, pág. 60.

9 Ley N° 15.020, promulgada en 1962.

10 Alianza estratégica creada por EE.UU. para contrarrestar la oleada de alzamientos revolucionarios en América Latina, cuya vigencia se extendió entre 1960 y 1971. Su estrategia de control fue promover la democracia y la extensión limitada de un Estado de Bienestar en la región, inyectando recursos y delineando procesos de planificación económica y social.

11 Cabe señalar además que pese a la promulgación de una nueva Ley de Reforma Agraria (la Ley N° 16.640), la que junto con la Ley N° 16.625 fomentaba la sindicalización campesina, esta tampoco logró impulsar procesos reales y profundos en la redistribución de la tierra.

a un público que ya estaba moviendo la patita al ritmo de esta contagiosa música. Por su parte, Amparito Jiménez llega a Santiago desde su Colombia natal en 1964, y tal como narra en su testimonio, además de cantar y enseñar a bailar al público local, se dedica a transmitir repertorio cumbianchero en el estilo tradicional colombiano[12]. Es esta la influencia que reciben músicos chilenos tales como el percusionista José Arturo Giolito y el pianista Valentín Trujillo, como comenta este último en su emotiva entrevista junto a la Reina de la cumbia.

Pero el popular género no solo llegaría a Chile a pie. Los cultores entrevistados en este capítulo señalan que hubo reconocidas influencias de agrupaciones latinoamericanas, que aunque no pisaron estas tierras, fueron difundidas ampliamente por la radio, dando a conocer nuevos estilos y repertorios. El bloqueo a Cuba abonaba camino a la latinoamericanización de una cumbia colombiana estilizada y orquestada, que se sumaba a la influencia de la cumbia cercana al rock de los Hermanos Ferreira, también de Colombia. Desde Venezuela se escuchaba el órgano psicodélico de Tulio Enrique León con canciones como "La pollera amarilla" y "La cumbia algarrobera". Del Perú, los músicos entrevistados reconocen principalmente la influencia de Enrique Delgado –guitarrista de Los Destellos– y de Los Pakines. Desde Argentina, además de Los Wawancó y de Los 5 del Ritmo, se destaca la relevancia del Cuarteto Imperial. Y desde México, son recordados los discos de Mike Laure, y sus inolvidables "El tiburón", "La banda borracha" y "El mochilón".

Los músicos locales adoptan y adaptan una cumbia que poco a poco va dejándose querer, hasta que en 1962 se conforma la Sonora Palacios, integrada por varios de los hermanos que venían de la orquesta familiar formada en Talca a fines de los años cuarenta. Ya instalados en Santiago, cambian violines por trompetas, y sin saberlo en ese momento, marcan un hito en la historia de la cumbia en Chile. Aunque esta no es la única ni la primera sonora del país, la Palacios será reconocida como la primera agrupación chilena dedicada a tocar exclusivamente cumbia.

Pero, ¿cuál es el sello de esta primera agrupación cumbianchera? ¿Cómo fue que su sonido se transformó en un clásico? Y por otra parte, ¿en qué otros formatos instrumentales fueron sonando esas primeras cumbias locales? ¿Con qué géneros musicales dialoga, se encuentra y se mestiza la cumbia en el Chile de esta época?

Hoy reconocidos como clásicos cumbiancheros, los cultores del período van dibujando el panorama cumbiero local entre formatos instrumentales, estilos sonoros, adaptaciones y formas de adopción del popular ritmo. Marty Palacios explica cómo es que la Sonora que lleva su apellido hace los primeros ajustes rítmicos y armónicos

12 Sobre dicho estilo, recomendamos: Perdomo 1963 y Abadía 1973.

a la cumbia para que pudiera ser bailada por nuestros tiesos pero cumbiancheros cuerpos. Tommy Rey, quien venía cantando desde los "años dorados" de la bohemia tropical chilena, da cuenta además de cómo los diferentes sectores sociales y generacionales se fueron enamorando y apropiando transversalmente de esta música. Mientras, el versátil trompetista Leonardo Núñez desentraña los procesos que tejen la bohemia de los cincuenta con estos revoltosos años, recordando además su papel de compositor musical en las muchas agrupaciones en que participó, especialmente al referirse a su "Cumbia para adormecerte", grabada en el primer LP de la Palacios.

Los "años dorados" de la bohemia en Chile fueron semilla para la nueva escena cumbianchera local, lo que se dejaba oír en ciertos aspectos musicales, en las puestas en escena, en la continuidad de músicos que protagonizaban las nuevas agrupaciones y en los espacios en que se presentaban, tales como quintas de recreo, restoranes, *boîtes*, hoteles, casinos y auditorios radiales. En Santiago, los locales bailables destacados por los cultores de este capítulo son: el Pollo Dorado, donde tocaba la Sonora Los Caribes, y donde además se presentó la agrupación colombiana Los Hermanos Ferreira; el restaurant El Mundo, que albergó a la Sonora Palacios en sus inicios; la Taberna Capri, que hacía bailar al ritmo de la Sonora Caravana; y la *boîte* La Sirena, donde tocaba desde 1964 una Cubanacán que comenzaba a incluir merengue en su repertorio. Fuera de la capital, en la *boîte* Manhattan de Arica el público podía mover el esqueleto al ritmo coquimbano de Los Cumaná, mientras la cumbia "picaíta" de Coquimbo se gozaba en la Rueda y la Martafala; y en los clubes Obrero, Chilex y Chuqui, del antiguo campamento minero de Chuquicamata, el plato fuerte era la guitarra tropical de Los Fénix[13]. A todos estos espacios se sumó el Show 007, espectáculo itinerante a cargo del músico y productor Óscar Arriagada, en el que participaron cumbieros de la talla de Luisín Landáez, Amparito Jiménez, la Sonora Palacios, Banana 5 y Los Cumaná.

Es que en una época de estallidos, la explosión cumbianchera de la Sonora Palacios fue sucedida por una serie de nuevas agrupaciones bailables que tocaban cumbia y otros géneros tropicales con distinta instrumentación.

13 Además de los espacios señalados, los cultores entrevistados recuerdan: los auditorios de Radio Minería, Radio del Pacífico, Radio Corporación y el de Radio Polar; los hoteles Carrera de Santiago y Cabo de Hornos de Punta Arenas; las boîtes Francia de Cartagena y Broadway de Rancagua; la quinta de recreo El Mutambo de Santiago; la ramada Los Añañucas, el cahuín Tropicana, El Fogón y La Rueda (hoy Club Vikingo) de Coquimbo; el Centro Español, Club de la Unión y Deportivo Pesca y Caza de Punta Arenas; los casinos de Arica, de Coquimbo, de Viña del Mar y el casino de la ENAP (Empresa Nacional de Petróleos) de Punta Arenas; el restaurant El Fogón y el galpón El Gancho Lucho de Coquimbo; y la Baticarpa de San Antonio.

Influenciadas por el rock and roll e incentivadas por la opción de economizar recursos, a finales de la década del sesenta se conforman agrupaciones que, con no más de seis integrantes, animan fiestas, bailes, concursos e incluso fondas para las fiestas patrias.

Es el caso del grupo Los Fénix, como señala Rubén Sapiaín, que bajo el liderazgo del eximio guitarrista Ricardo Pérez, hacía bailar al público chileno y andino al son de sus guitarras virtuosas, desde el mineral de Chuquicamata[14]. Siguiendo esta corriente bailable en pequeño formato, en el extremo sur nace el grupo Los Trianeros de Punta Arenas, quienes destacaron por el uso del órgano eléctrico para animar las fiestas en los locales más importantes de la Patagonia chilena y argentina[15]. Humberto Leiva, uno de sus fundadores, recuerda además cómo el himno de José Bohr, "Punta Arenas", grabado en ritmo de cumbia, remeció los cuerpos y las almas hasta el extremo norte de Chile.

Esta tendencia a conformar agrupaciones de pocos integrantes también llegó al puerto de Coquimbo. En 1969 nace el cuarteto Los Cumaná, tocando cumbia y otros ritmos tropicales con sonidos electrónicos. Y a inicios de los setenta, los hermanos Juan y Onofre Núñez dan vida a Los Vikings 5 con una novedosa guitarra eléctrica "picaíta"[16]. Ambas agrupaciones se destacaron desde entonces por contar con un repertorio original, compuesto por autores locales que reemplazaron en sus letras las piraguas de aguas tropicales por pescadores de las frías costas chilenas y mineros de las altas cumbres andinas. Los testimonios de Luis Tirado y Guillermo Montero enfatizan además que grabaron tanto canciones propias como de otros autores locales, entre ellos Eddy Roa, Juan Sabando, Francisco Cabezas y, en especial, Hernán Gallardo Pavéz.

Por su parte, Samuel Arochas relata que junto a Nibaldo Rodríguez, en 1968, fundaron Banana 5, quinteto que llamó la atención tanto por la incorporación del saxo barítono y sofisticados arreglos corales, como por versionar canciones chilenas de raíz folclórica en ritmos tropicales, siguiendo la tendencia del llamado neofolclor[17].

14 Los Fénix tenían equipos de sonido y amplificación de muy buena calidad para la época, quedando en el recuerdo de quienes lograron escucharlos en vivo.

15 Como se sugiere en el documental de Jorge Grez Los Trianeros de Punta Arenas (2013).

16 Para conocer más sobre las particularidades de esta técnica de guitarra eléctrica, recomendamos: Cordero 2013.

17 El neofolclor propone una relectura de la canción de raíz folclórica, con otras claves armónicas y gran estilización de los arreglos, diferente al trabajo de registro e interpretación de canciones tradicionales que hacía la proyección folclórica. Pese a que no tuvo larga vida, el neofolclor fue ampliamente difundido, influyendo en la escena musical local. Sobre esto recomendamos: Advis y González 1998.

La versatilidad rítmica de Banana 5 dio bastante de qué hablar, especialmente por la inclusión de ritmos brasileros y salseros en su repertorio. Esta versatilidad fue nutrida por el continuo intercambio entre Samuel Arochas y José Arturo Giolito, percusionista que luego de la disolución de la orquesta Ritmo y Juventud, formará en 1970 Giolito y su Combo, incluyendo dos saxofones, órgano, bajo eléctrico, batería y percusión latina[18]. Sobre estas influencias salseras y tropicalonas reflexiona además el trombonista Héctor Briceño, quien durante el período siguiente integrará diversas orquestas televisivas, ganándose el apodo de "Parquímetro".

Pese a la tendencia a conformar agrupaciones de pocos integrantes, no dejaron de crearse orquestas más numerosas, como Sonido 8, la Sonora Tralalá, la Sonora Caravana y Los Bronces de Monterrey[19]. A comienzos de los setenta, se formará además la Sonora Palacios Junior, integrada por niños y jóvenes músicos, al alero de la exitosa Sonora Palacios.

En esta nueva escena, y tal como en el período anterior, las compañías discográficas transnacionales EMI-Odeón, RCA Víctor y Philips, cuya presencia en Chile se centraliza en Santiago, fueron las que en mayor medida difundieron por el territorio las nacientes propuestas cumbiancheras locales. No obstante, también destacan casos como el del guitarrista de los rockeros Los Quarrell's, Alejandro González Débia, quien mientras trabajaba en Radio Occidente de La Serena, grabó a puro ñeque a nuevas agrupaciones que surgían en la región, haciéndole frente a la concentración santiaguina de la industria musical.

La televisión va convirtiéndose en un espacio clave para esta nueva escena cumbiera, tanto en la difusión de repertorios como en la apertura de nuevas opciones de trabajo para los músicos. En 1965, un joven Mario Kreutzberger crea su omnipresente personaje "Don Francisco", en el marco del programa Sábados Gigantes, transmitido por el Canal de la Universidad Católica todos los sábados por la tarde. Mostrando variedades y concursos, el espacio apostaba por la música en vivo, exigiendo a los cultores locales demostrar sus destrezas para tocar cualquier tipo de repertorio, habilidades heredadas de "la época de oro". Sin embargo, esta vinculación también comienza a asociar a los músicos cumbiancheros con los valores del consumismo y la enajenación que fomentaba la televisión, en evidente contradicción a las exigencias del contexto sociopolítico del momento[20].

18 Los instrumentos de percusión incluidos en Giolito y su Combo eran: tumbas, bongó, cuica, batería, timbaletas, synare, zurdo y accesorios.

19 Carlos González forma en 1968 Sonido 8, integrando al destacado baterista Patricio Salazar. La Sonora Caravana se formó en 1967 mezclando elementos a go-go haciendo versiones cumbiancheras modernas y juveniles. Los Bronces de Monterrey se forman en 1966 al estilo de Herb Albert y los Tijuana Brass, con tres saxos, marimba, guitarra eléctrica, bajo y batería. Incorporan repertorio de raíz folclórica en ritmo tropical. Aquí también participa el trompetista Ricardo Barrios.

20 Albornoz 2014, pág. 157.

La cumbia y el tropical parecían ajenos a la violencia y a la progresiva expansión del imperialismo, frente a las cuales estallaron movimientos de resistencia y lucha por la paz alrededor del globo desde mediados de los sesenta. Tras el asesinato del "Che" en Bolivia y del cura guerrillero Camilo Torres en Colombia, en 1969 cerca de tres mil jóvenes marcharon desde Valparaíso a Santiago en repudio a la cruenta Guerra de Vietnam aún inacabada[21]. Por su parte, las demandas del movimiento estudiantil de Mayo del '68 se expandieron rápidamente desde París hacia otros lugares del mundo, y el 2 de octubre de ese mismo año el movimiento estudiantil mexicano era remecido por la terrible matanza de Tlatelolco[22]. Al mismo tiempo, los afroamericanos alzaban nuevas manifestaciones lideradas por Martin Luther King Jr. en la lucha por sus derechos políticos y civiles. Así, entre conflictos y efervescencias, la humanidad era testigo de un vertiginoso tiempo de luchas, transformaciones y búsqueda de utopías, que para América Latina seguía materializando el ejemplo cubano.

Surge entonces la Nueva Canción Chilena, con un abierto compromiso político y adscrito a un movimiento musical latinoamericanista que buscaba relevar una cara del país que el neofolclor invisibilizaba con sus temáticas paisajistas[23]. Las transformaciones se dejaron oír también en la industria musical: el rock and roll y la psicodelia de The Beatles, The Rolling Stones, Pink Floyd, Deep Purple y solistas como Bob Dylan, Janis Joplin, Jimmy Hendrix y Carlos Santana, se convirtieron entonces en referentes musicales de época. Al mismo tiempo, el movimiento pacifista que se consolidaba en los países del norte vuelca su mirada hacia América Latina, sus conflictos y sus músicas. Es el caso de Joan Baez, Pete Seeger y Donovan, quienes participan con los músicos antes mencionados en uno de los hitos culmines de 1969, el Festival de Woodstock, bajo la idea de la "Revolución hippie" o "de las flores".

Como expresión de este movimiento, uno de los tropicalones que renunció a dejarse conquistar por la cumbia y siguió la senda del rock, mezclando la psicodelia

21 Sobre esta marcha, recomendamos el documental realizado por Ramírez y Sapiaín en 1969.

22 Masacre ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas del Distrito Federal, en la que el ejército mexicano junto al grupo paramilitar Batallón Olimpia disparan a quemarropa contra los estudiantes, profesores, trabajadores y dueñas de casa que se encontraban en mitin pacífico tras la convocatoria del Consejo Nacional de la Huelga. El hecho apunta la responsabilidad directa de Gustavo Díaz Ordaz, presidente mexicano entre 1964 y 1970. Hasta la fecha, se desconoce el número oficial de víctimas.

23 A través de elementos musicales y poéticos, la Nueva Canción Chilena incorpora en su canto las problemáticas que viven sujetos sociales desplazados por el capitalismo, como campesinos, estudiantes, obreros urbanos y trabajadores de los yacimientos mineros. A través de una particular estética de inspiración indígena, buscaba poner en valor las raíces de identidad latinoamericana. Fue el hombre de radio Ricardo García quien bautizó a la Nueva Canción Chilena cuando organiza en 1969 el Primer Festival de esta corriente musical. Sobre la Nueva Canción Chilena, recomendamos el libro compilatorio de Karmy y Farías 2014.

con la música de raíz latinoamericana, fue High Bass, que entre 1963 y 1968 tocaba música tropical y rock and roll en fiestas bailables de Valparaíso y Viña del Mar. En 1970 cambia su nombre a Los Jaivas, participando en el mítico Festival de Piedra Roja, una versión criolla y en pequeña escala del icónico festival realizado en Nueva York el año anterior[24].

Paradójicamente, cuando en Chile se replicaba este Woodstock criollo y los programas de entretención y acción gringa eran los más vistos por el público local[25], los ojos del mundo entero vuelven a mirar a Chile, pero esta vez para presenciar cómo Salvador Allende Gossens, líder de la Unidad Popular, es elegido democráticamente para impulsar la llamada "vía chilena al socialismo". El insólito episodio traía al país ilustres visitas del mundo del arte y la cultura, tales como Jean Paul Sartre, Simone De Beauvoir, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Pablo Picasso, Carlos Puebla, Nicolás Guillén, Ernesto Sábato, Oswaldo Guayasamín, y la bailarina cubana Alicia Alonso, entre muchos otros que pisaron estas tierras para ser testigos del naciente proceso[26].

El año '70 comienza así una revolución "con empaná' y vino tinto", que nacionaliza el cobre, radicaliza el proceso de reforma agraria, estatiza empresas y servicios, fortalece los sindicatos nacionales que protegían a los trabajadores (incluyendo a las y los artistas), y crea un programa cultural y educativo popular para ser implementado a lo largo del país, protegiendo a músicos y a la música chilena[27].

En el ámbito musical local, sabrosos vínculos estableció la emergente cumbia con las nuevas corrientes sonoras[28]. Hubo músicos cumbiancheros que hicieron versiones tropicalonas de canciones adscritas a estos repertorios, como Luisín

24 Para mayores antecedentes sobre este festival recomendamos: Nathan 2011 y Oliva 2010.

25 Los dos programas más populares del momento eran estadounidenses (El FBI en acción y Bonanza), seguidos por los nacionales Juani en Sociedad, Show Internacional y Sábados Gigantes. La popularidad de estos programas era medida a través de un sistema de votación de cupones que se publicaba en periódicos. Albornoz 2014, pág. 146.

26 Más información al respecto en Taboada 2004.

27 Como nunca antes en la historia de Chile, el programa de cambio social de la Unidad Popular (UP) puso en un rol central al arte y la cultura. Además de las leyes de promoción, protección y fomento impulsadas desde los años cuarenta, crea la gran Editora Nacional Quimantú (1971-1973), que difunde a bajo costo y con presencia nacional colecciones y revistas de interés universal, regional y local. Otro de los hitos de este programa fue la nacionalización de la disquera RCA en 1971, transformándola en IRT (Industria de Radio y Televisión), que se sumaba a la creación del sello DICAP de las Juventudes Comunistas. Cabe señalar además que en 1970 se promulga la Ley de Propiedad Intelectual (Ley N° 17.336) buscando proteger los derechos de creación de las obras artísticas, y en 1971 la Ley N° 17.439, que obligaba a que en espectáculos en vivo, el 85% de los artistas de habla hispana fueran chilenos. Sobre el Programa de la Unidad Popular, recomendamos la fuente directa disponible en: http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf

28 Recomendamos: Tiesos pero cumbiamcheros 2013.

Landáez, quien graba la cueca "El guatón Loyola"; Banana 5, con la tonada "En de que te vi"; Los Bronces de Monterrey, quienes hacen una versión de "Casamiento de negros" de Violeta Parra; y Los Quarrell's, que graban "El velorio" de Nano Parra. De manera inversa, aunque se ha recordado como un movimiento más bien seriote e intelectualón, la Nueva Canción Chilena tampoco pudo eludir los encantos de los sones tropicales que hacían menear estas tierras. Un ejemplo de ello fue la cumbia "Elevar la producción es también revolución" (1971) del cantante porteño Payo Grondona, donde participan el baterista de Los Jaivas, Gabriel Parra y el bajista Iván Cazabón, a quien recuerda el director de Quilapayún, Eduardo Carrasco, en su testimonio. En este también menciona al compositor Sergio Ortega quien, junto a Quilapayún, ironizó sobre la polarización política del momento con sus *Canciones contingentes* (DICAP 1973), disco en el que grabaron reconocidos músicos populares e incluyeron diversos ritmos tropicales[29].

Aunque en general los cultores cumbiancheros y tropicalones mantienen sus afinidades políticas en privado, hubo varios de ellos que se hicieron parte de la Unidad Popular, como por ejemplo Humberto Lozán, *crooner* de la emblemática Orquesta Huambaly, quien fue la voz de uno de los *jingles* de la campaña presidencial de Salvador Allende, la que además fue musicalizada cumbiancheramente[30]. Entre muchos otros artistas, destacada fue la participación de los cumbieros en iniciativas como el "Tren de la cultura" [31] –al que se subieron Valentín Trujillo y Luisín Landáez para recorrer el sur del país en febrero de 1971– y los "balnearios populares", que llevaban espectáculos musicales a las playas del norte haciendo bailar a las familias chilenas, tal como recuerda el testimonio del pianista y director de Los Cumaná, Luis Tirado.

Los testimonios sobre estos convulsionados años cumbiancheros son evocados desde la perspectiva del presente, por lo que muchas de las entrevistas se desbordan hacia los períodos tratados en los capítulos anterior y posterior. No obstante, y más allá de las reflexiones y puntos de vista que los cultores entrevistados tienen acerca de la idea de una "cumbia chilena", lo cierto es que durante este período hay una verdadera explosión de agrupaciones locales bailables que empiezan a incluir cumbias de manera predominante en su repertorio. Por eso llamamos a este capítulo *¡Explosión en cumbias!*, queriendo remarcar además la hegemonía que desde 1962 ha tenido la Sonora Palacios, rememorando tanto su primer disco larga duración que data de 1964[32], como los muchos estilos y formatos cumbiancheros que estallan a lo largo del territorio, amplificados por todo el país por los altoparlantes de la radio y la televisión. Dicho nombre pretende a su vez remarcar el tono bullente de esta explosiva época, donde la detonación de conflictos imperiales y ensayos nucleares televisados –satirizados por la Palacios en la canción "La bombita De Gaulle", de Nelson Navarro– estuvieron a la orden del día, invisibilizando muchas de las luchas latinoamericanas y nacionales que por entonces se encontraban en pleno desarrollo.

En una época de convulsiones, la polarización política que vivía el Chile de inicios de los setenta comienza irremediablemente a agudizarse. El proceso revolucionario del gobierno de la Unidad Popular va a terminar abrupta y violentamente con el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 cuando, con el apoyo logístico y financiero de EE.UU., los militares chilenos bombardean La Moneda, asesinan al Compañero Presidente, y secuestran al país, generando un antes y un después en la historia nacional.

Pese a que la mayoría de los cumbiancheros lograron seguir tocando, su escenario cambiará drásticamente. Mientras unos fueron protagonistas de la distracción televisada y otros se situaron a los márgenes de la naciente dictadura, para algunos incluso significará el ocaso de su vida musical. El entonces coronado Rey de la cumbia, Luisín Landáez, debe volver a su Venezuela natal a mediados de los setenta, alternando su residencia entre ese país y Chile, sin lograr repuntar su carrera, aun cuando no dejaría de cantar hasta el día de su muerte el año 2008. Tal vez su recordada caída del escenario en el acto masivo de celebración del triunfo del presidente Allende en plena Alameda auguraba ese ocaso que vendría una vez que los militares tomaran el poder[33]. Por eso, y porque lamentamos no haber alcanzado a conocerlo, presentamos en este capítulo un sencillo pero sentido homenaje a su recuerdo cumbiero.

29 Entre los que grabaron este particular disco se encuentran el contrabajista Iván Cazabón (1920-2013), Ricardo Moreno, conocido como "Rareza", y el pianista Valentín Trujillo.

30 Pese a nuestra intensa búsqueda, hasta la fecha no hemos podido escuchar este jingle. Sin embargo, las pistas que dan cuenta de ello pueden encontrarse en González, Rolle y Óhlsen 2009, pág. 53, y en el testimonio de Héctor "Tito" Rojas, presentado en el capítulo siguiente.

31 Sobre este tema recomendamos: Acevedo 1995.

32 Aunque no hay consenso respecto al año de grabación del LP Explosión en cumbias –pues los discos de Philips en la época no incluían el año de edición–, nos basamos en la información de la web oficial de la Sonora Palacios.

33 Como observara el musicólogo chileno Rodrigo Torres en una entrevista realizada por la Colectiva el 17 de mayo de 2010, en su oficina de la Facultad de Música y Danza de la Universidad de Chile en Santiago.

Amparito Jiménez

Cantante colombiana reconocida en Chile como la Reina de la cumbia

Amparito Jiménez en entrevista en La Serena, septiembre de 2011. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Encontrar a la apodada "Reina de la cumbia" fue realmente una odisea, pero una odisea muy bien recompensada. Los cultores cumbiancheros que la conocieron poco sabían de su paradero y varios nos aseguraron que se había regresado a Colombia, mientras otros confesaban que francamente no tenían idea de qué había pasado con ella. Escuchamos que estaba en La Serena, donde partimos sin dirección ni teléfono, a ciegas, pero convencidas de la necesidad de encontrarla. En la Universidad de La Serena un amable profesor nos facilitó su teléfono, y solo al cabo de unos meses logramos contactarla, para finalmente poder conocer y entrevistar a una de las pocas mujeres cultoras cumbiancheras de nuestra historia parrandera. Radicada en Serena, la carismática colombiana que en los sesenta enseñaba a bailar cumbia con "La pollera colorá" sigue componiendo, cantando y bailando, oficio que acompaña con un comprometido trabajo comunitario.

El testimonio que presentamos es resultado de tres encuentros. El primero en un café del centro de La Serena, el día 27 de julio de 2011, y los siguientes los días 2 de septiembre de 2011 y 7 de enero de 2012 en su cálido hogar de la Villa El Milagro Dos, donde nos recibió con el delicioso aroma del café colombiano y su característica hospitalidad.

Fue a partir de estos encuentros que se fue tejiendo un puente entre el pasado y el presente, llevando a Amparito a cantar nuevamente junto a sus colegas de antaño, en dos conciertos organizados por los Rumberos del 900 en la ciudad de Santiago durante el mes de enero de 2012. La "Reina de la cumbia" en Chile volvía a brillar, mostrando que ni la gracia ni la elegancia se pierden con los años, y que su merecido trono cumbianchero sigue vigente entre cultores y públicos locales.

Soy colombiana, y esto es nuestro folclor, ustedes saben que por eso ha prendido mucho en Chile y en muchos países, porque sus raíces son folclóricas, la cumbia es… en Colombia tenemos el bambuco en la parte andina y la cumbia en la parte de la costa, ¿no? Pero de todas maneras es lo que más ha salido, el bambuco no salió porque es un poco difícil. Pero la cumbia sí, es más asequible, más fácil, es fácil de bailar, es fácil de comprender, porque las cumbias son siempre de paisajes, de amor, picarescas sí pero no groseras, eso sí, y se tiene muy en cuenta en Colombia de que no sean groseras, sino picarescas nada más, juguetonas, pero más que todo es paisajista y de amor. La cumbia es un ritmo muy contagioso, muy bailable, está casi siempre en tonos menores, que son los tonos en que sentimos de Colombia para allá, que somos tropicales.

Por eso yo creo que al principio no entró tanto, aunque oían cumbias pero no sabían que era una cumbia, no sabían que era de Colombia, nada, oían los temas y bueno, bonito, pero nada. Una de las cosas son los tonos menores que ustedes sienten en mayor, pero como llegaron cumbias en mayor, como por ejemplo "La pollera colorá", –que yo la traje, yo fui la intérprete principal de "La pollera colorá"– es en mayor, entonces con esas cosas, con esos tonos en mayor empezaron a sentirla los chilenos. Ahora, de todas maneras Chile ha puesto su aporte, como que la ha chilenizado un poco, ¿cierto?, porque si no, cuando es muy folclórica no la entiende el chileno.

Bueno, la cumbia es principalmente de los pueblos de pescadores, donde nacen las cumbias, se llaman "cumbiambas" donde nace una cumbia. ¿Cómo nace? Por ejemplo, cada año, los pueblos de pescadores tienen una fiesta muy especial, como aquí La Tirana, una cosa así, ¿cierto?, carnavalesca, de todo. Y las niñas que entran como en sociedad, como la cumbia en las cumbiambas era como baile y canto de viejos, de los ancestros, entonces las niñas se peinan así de moño muy lindo, pero se echan un poco de talco para parecer que tienen canas, como que entraron en la cumbiamba. Allí nacen las grandes cumbias que son tradicionales como "La pollera colorá", que nació en una cumbiamba, "Cumbia cienaguera", todas las que han sido muy populares y muy tradicionales han nacido en estas fiestas de cumbiamba. Se hace en la noche a la luz de la luna pero se lleva un chonchón, por eso se lleva la vela, porque repercute en que se puedan ver las caras, y todos, las parejas; y ya cuando en el centro están los patriarcas de la cumbia, que son viejitos, que tocan

los instrumentos tradicionales y entonan, ahí nacen cumbias, entonan coros y todos los que asisten van aportando, ahí nacen las tradicionales. Las niñas bailan alrededor y después se forman parejas, que se van conquistando como en la cueca, se van conquistando y la niña se defiende con el chonchón para que no se le arrime mucho hasta que ya se enamoran y lo acepta y ya, viene como el romance, pero es una cosa muy linda donde va mucho turista y muchos del interior, los andinos, a ver una fiesta de cumbiamba, porque es muy linda.

Es de la costa, de toda la costa, de Santa Marta, Barranquilla, de Cartagena, toda la zona de la costa, porque en la zona de la costa del Pacífico –que está el Chocó y todo eso–, es el currulao, que es una especie… para ellos es la cumbia de ellos, el currulao, que es un poquito más afro. La cumbia típica-típica es un poquito más lenta que lo que la tocan acá, y va más con tambores que con el chinchín, así que va con el llamador, con todo lo que es la percusión de tambores. También se le agregan los clarinetes, que le dan la cadencia, ese sonido como melancólico se lo dan clarinetes, la cumbia no se toca allá mucho con bronces, es con clarinete, con todos esos instrumentos como más suaves, y de todas maneras, tiene una cadencia muy hermosa, que lo va llevando a uno, la cumbia lo va llevando a uno para hacerlo fácil, es muy linda.

La fiesta de la cumbiamba es como cuando los pescadores van, tienen su gran cosecha de pescado de todo lo del mar. Tiene una fecha, es como en enero, y está la fiesta de corraleja[34], todo eso, que hay cumbias de eso, *ya viene el 20 de enero, la fiesta de corraleja* [cantando "Fiesta en corraleja"], porque van haciendo las cumbiambas por pueblos, y entonces el 20 enero le toca la corraleja, a un pueblo de Montería. En la Sabana, claro, entonces van por pueblo, es como en enero las cumbiambas, que es cuando está el mar con más cosecha de todo. Está más fecundo el mar.

Una fiesta de cumbiamba allá en Colombia es tradicional, y es una cosa donde nacen las cumbias, los patriarcas de la cumbia siempre son viejitos, tocan instrumentos típicos de la cumbia, y van entonando coros y son viejitos que tienen unas voces sensacionales, unas voces altas preciosas, muy linda es una cumbiamba, tú ves una cumbiamba en Colombia y no la olvidas más, sí quisieras volver a asistir a una fiesta de esas, porque ya después ahí se prende la rumba, la pachanga, se prende ahí y todos colaboran, han traído cosas pa' comer, pa' tomarse un roncito, con algo. Pucha, allá el ron es hecho con caña de azúcar, el ron y el aguardiente son de caña de azúcar, el aguardiente va anisadito, y el ron es de pura caña, y bueno ahí nacen las cumbias. Ha salido a muchos países, y como es folclor prende en el corazón de

34 Ritual de dominio y exhibición del ganado, tradicionalmente masculino, muy similar al rodeo chileno.

las personas. Porque tú has visto que todo pasa, pero lo que tiene raíz folclórica no. Y aquí ha pasado por ejemplo que el sound, todas esas cosas que nacen a través de la cumbia, pero que no quedan sino los buenos. Como yo les decía una vez, a mí me criticaron porque cuando estaba en pleno el sound ese, me dijeron "y esto es la moda que destronó a la cumbia", y yo les dije "mira, la cumbia nunca se destronará porque es folclor, es nuestro folclor, tiene sus raíces, el sound-sound es una moda, como el reggaetón, como todo eso que pasa, en cambio la cumbia no pasa porque es folclor". Después me dijeron que yo hablaba mal contra ellos, y yo les dije "no, solo van a quedar los que sean buenos de verdad y van a seguir con la cumbia y no con el sound-sound". Y de hecho así ha sido, así ha sido. ¿No ha visto por ejemplo a Américo? Estaba con la cumbia, y cumbia, cumbia, y de sound-sound no llegó a nada, llegó con lo folclórico y después con lo romántico; lo mismo "Leo" Rey, todos los que estuvieron en el sound, pero solo derivaron los que tenían calidad.

¿Cuál fue su primer contacto con la cumbia allá en Colombia? ¿Usted es de la zona del Caribe?

No soy de la zona del Caribe, pero siempre estuve en contacto con músicos tropicales porque la mayor plaza –yo soy de Medellín, paisa–, la mayor plaza para los músicos está en Medellín, porque están las grandes grabadoras, sellos discográficos, las grandes transnacionales de la música y todos están en Medellín, es donde está la plata. Y yo empecé con músicos costeños, de chica. Bueno, yo empecé a cantar desde los siete años, toda una vida, pero mis maestros de la música y todo fueron costeños, uno alemán costeño y el otro costeño, y los que dirigieron orquestas cuando yo empecé a grabar a los 13 años, que tuve mucho éxito en Colombia. Yo cuando llegué a Chile era muy famosa ya, por eso empecé altiro en Odeón y todo, porque yo ya venía siendo muy famosa en Colombia y sus alrededores.

Cuando empecé chiquita, antes de empezar como en los programas de aficionados, cantaba música española porque mi mamá es española, era española, ya murió, mi mamá era madrileña, pero llegó a Colombia de 10 años y cantaba muy lindo. Mi mamá era soprano, y entonces ella siempre estuvo cantando conmigo desde chiquita y me enseñaba pasodoble, farruca, que todo eso. Y ahí como nací, porque uno cuando canta nace con eso, con el timbre de voz, después se educa para que se conserve, pero el timbre de voz tiene que nacer con uno, eso de "no, que te voy a enseñar a cantar", eso no es así, una nace con el timbre de voz y después una estudia actuación, estudia vocalización, estudia cómo mantener la voz, cómo saber respirar y todo eso, pero se nace con eso. Entonces yo empecé cantando música española, después boleros en los programas de aficionados, y una vez canté una cumbia y ahí me marcó.

Mi primera cumbia fue... a ver, espérate… una muy típica que se llama: *Muchachos bailen la cumbia, porque la cumbia emociona, la cumbia tiene aquello que se baila* [cantando "Cumbia cienaguera"]. La canté en un avión en el que iba a un contrato y en el avión iba el gerente de RCA Víctor, y me oyó cantar la cumbia y yo la canté porque siempre he sido muy desinhibida, en el avión y me puse a bailar. "Usted va a grabar cumbias con nosotros", y había tocado puertas un poco para grabar y no se me habían abierto las puertas. Tenía 12 años, claro que viajé con mi papá y todo porque era menor de edad, entonces me dijo: "Usted va a grabar con nosotros" y ahí. Mi primera grabación en Colombia fue "Pepe" y "Río Manzanares", y salen en todas las colecciones que sacan de cada año. Yo fui la intérprete, lo mismo que aquí con "La pollera colorá". Ahora en Colombia usted dice "Pepe" y ahí mismo se asocia con Amparito Jiménez y aquí con "La pollera colorá". También grabé aquí "Pepe", la "Cumbia cienaguera", todo eso grabé. Grabé cuando empezaban los LP, grabé 4 LP que eran muchos ya que se grababa uno por año, 4 LP en Colombia y discos sueltos muchos, y cuando llegué aquí grabé mi primer LP en Chile, grabé aquí como 3 LP y después CD y casete.

Y "La pollera colorá"' que trajo y que grabó acá, ¿ya se había grabado antes en Colombia?

Sí, sí, se había grabado por el compositor Wilson Choperena[35], que es un viejito de la cumbia, que la cantó muy lindo siempre, y yo me enamoré de esa cumbia cuando la vi en una cumbiamba. Ya no vive Wilson Choperena, pero él fue el primero que la grabó, y la hizo conocer, la creó en una cumbiamba. Yo cuando la vi –porque yo he visto cumbiambas en Colombia de chica, he ido varias veces a las cumbiambas–, entonces yo cuando la escuché, yo me enamoré. Lo mismo que la "Cumbia cienaguera" que también nació en una cumbiamba, y dije "algún día la grabo" y se presentó Chile y la grabé.

35 Wilson Choperena (1923-2011) fue compositor y músico colombiano, cuyas canciones fueron grabadas por innumerables agrupaciones. Dentro de sus creaciones está la letra de "La pollera colorá" (se reconoce que el autor de la música es Juan Madera).

¿Cómo se dio ese contacto con las primeras cumbias allá en Colombia?

Cuando hice contrato con RCA Víctor, bueno, con las grandes orquestas de allá me acompañaban. Yo grabé a toda orquesta mis primeros discos, que no lo hacía ningún artista. Estudié folclor en Colombia con Jacinto Jaramillo[36], un gran folclorista, estudié danza, estudié vocalización, actuación, todo eso a la par con mis estudios del colegio, y entonces, claro, cuando iba a desfiles de folclor me iba con mi ropa folclórica porque cantaba y bailaba. Y bueno, aquí para hacer conocer la cumbia salí en televisión enseñando la cumbia con los trajes típicos y aquí siempre me presenté con trajes típicos, siempre. Bueno, de pronto me ponía un traje largo, qué se yo, pero la mayoría de las veces con mis trajes típicos.

¿Es cierto que su debut en los medios de comunicación fue en un programa que se llama Hoy Debuta Usted?

Hoy Debuta Usted, sí, tenía siete años. Bueno, me llevó un cuñado a probar, porque llamaban como aquí a los talentos que llaman, y yo como cantaba desde los tres años, me llevó, inclusive me ponían en una sillita porque no alcanzaba el micrófono, que antes habían esos micrófonos que eran así [señala la altura con la mano] y yo no alcanzaba. Bueno, desde que empecé, nunca más paré, empecé en aficionado hasta que a los 12 años me gané el máximo premio que fue ir a Venezuela a representar a Colombia y después a Ecuador y fui y le gané también un concurso. Concursos de aficionados –como de talentos–, desde que me subí a una sillita a cantar nunca perdí un concurso, nunca. He viajado por todo el mundo; uno de mis viajes más lindos fue a Australia, donde a los australianos les canté en un concurso de salsa, donde había el festival de la salsa, y gané, y los que me acompañaban eran australianos pero en la percusión eran colombianos, así que imagínense tocaban puras salsas y claro, los australianos acompañaban bien, porque yo llevaba mis partituras. Y sobre todo fui muy admirada por la ropa, porque salí con todos los trajes típicos, y cantando salsa que estaba de moda allá, esa *Margarita*… [cantando "Margarita"], y yo la canté y también estaba esa: *de Colombia soy, y vengo cantando* [cantando "Canto a Colombia"]. Allá la original es así *de Colombia soy y vengo cantando este guaguancó con sabor cubano* [cantando]. Se le dice guaguancó, pero es salsa igual. Entonces gané y

36 Jacinto Jaramillo (1913-1997) fue investigador, folclorista y coreógrafo colombiano. Estudió Danza Moderna en Nueva York con Irma Duncan. En 1932 regresa a Colombia para investigar las danzas de las zonas andinas y el llano. En los cincuenta viajó con su cuerpo de baile a Buenos Aires. Creó alrededor de 50 coreografías de bailes tradicionales colombianos, como el bambuco, la guabina, y el joropo, entre otros. En sus creaciones aplicó las técnicas de Duncan junto con el pensamiento del nacionalismo y muralismo mexicano. Estas danzas se siguen bailando y enseñando en las nuevas generaciones colombianas.

tengo por ahí mis apuntes que salí en el diario de Australia, me dieron el Canguro de Oro. Y el resto he viajado por todo el mundo: Canadá, Estados Unidos –a varias partes de Estados Unidos–, toda Latinoamérica, toda Centroamérica. En Europa no estuve porque los contratos eran mínimo tres años, y no quise separarme tanto de América, para irme a Europa tres años, no fui, aunque tengo familia allá, tengo primas, tengo de todo.

Amparito, ¿y cómo llegó a este rincón de América? ¿Por dónde anduvo antes de llegar por acá?

Qué le parece que yo de 15 años, siendo muy famosa en Colombia, con un chileno muy famoso allá –era lo máximo que había en el hipódromo, era jinete–, y yo tenía 15 años, él me llevaba ocho años, y nos casamos. Óscar Manríquez, ¿ya?, él me trajo a Chile. Me trajo el amor. Tengo una hija con él y dos nietas. Entonces él me trajo, y después de un tiempo de yo estar aquí famosa y todo, nos separamos, porque él se portaba mal. Se fue a Estados Unidos él, se casó dos veces por allá, yo me casé una vez aquí, y en el año '95 me separé, y él se separó también en esa época, y aquí nos juntamos después de 27 años, aquí en La Serena, después de 27 años de estar separados, y nos juntamos aquí. En el año 2006 murió. Fue una luna de miel maravillosa, seis años que no los viví al principio, los viví en la luna de miel después de juntarnos. Y bueno, tengo mi hija de él y mis dos nietas, es la única familia que tengo acá, y el resto muchas amigas.

Llegué a Santiago. A Santiago y Viña del Mar porque él corría, y la familia de él es toda de la hípica, entonces pasaba en Viña del Mar y Santiago, y ya en Santiago me contacté con los sellos y todo eso, entonces como traía fama de allá, en los discos y vendedora de discos y todo, comencé en Odeón aquí. Ya después el sello, los productores y después los mánager, me llevaron a otros países y todo. Valentín Trujillo era el que hacía los arreglos y dirigía mis grabaciones, todas las primeras grabaciones yo las hice con Giolito y con Valentín Trujillo. Con todos ellos me relacioné. ¡Ah!, fue maravilloso porque, por ejemplo, cuando yo conocí a la Sonora Palacios les traje música de allá, siempre yo iba cada año a Colombia a pasar Año Nuevo y Navidad, y siempre les traía lo que estaba, lo máximo que había salido, a la Sonora Palacios, también a Giolito, que inclusive le traje un percusionista pa' que aprendiera bien la cumbia. El que tocaba bien la cumbia era Giolito, ese tocaba la cumbia colombiana y él me decía "sí, sí, hay que tocar la cumbia colombiana", él era enamorado de la cumbia colombiana. Y los que le pusieron un poco ya de chilenismo fue la Sonora Palacios, Tommy Rey, le pusieron un poco, porque le pusieron mucho el chinchín que no se usa mucho en la cumbia... el tiempo fuerte, ahí, marcado, que la cumbia va con cadencia en los tambores y esto, y este no lo tocan mucho, o sea no lo tocan casi, pero fue un aporte, todo es un aporte y a favor de la cumbia y de mi folclor.

Giolito era la persona más maravillosa que yo he conocido, espiritualmente y materialmente, porque era un hombre muy juicioso, muy entregado a Dios, a la Iglesia, y bueno, yo vengo de esa tradición porque mi padre nos crió así, entonces con Giolito nos entendíamos muy bien. Era un hombre que hacía muchas presentaciones gratis a la gente que necesitaba y todo, era muy bueno, muy buena persona Giolito. Él fue el baterista de todas mis grabaciones primeras. Y el maestro Valentín Trujillo era el que dirigía y tocaba el piano.

¿Qué hacían exactamente ellos? ¿Giolito tocaba la timbaleta?

Tocaba la batería, la timbaleta, los tambores, porque él le daba el sonido a la cumbia, y a veces me decía, "bueno, vamos a meterle un poquitito de Chile porque aquí se ha aportado algo", y yo le decía "sí, tranquilo". Como fue también, por ejemplo, el otro ritmo que entró aquí, que es muy folclórico colombiano, que es el vallenato, que entró con "La gota fría", pero con truquitos por ahí pa' que lo entendieran. Ese fue el truco de Carlos Vives[37], que fue muy, muy visionario, de ponerle un poco de pop, porque así entienden eso, que es un poco, a ver… ¿aquí entienden lo que es así muy cuadrado?, los chilenos son muy cuadrados. El contratiempo, el contratiempo no, no. Y yo pienso cuando estudié aquí música, estudié con uno de los hermanos Zabaleta, Miguel Zabaleta, estudié armonía de la música, esas cosas para hacer un arreglo, entonces él sí, porque él estuvo por allá, y me decía, "aquí les cuesta el contratiempo", así que imagínese, cuando yo hice mi examen al final de año, hice un bossa nova, porque eso me puso él a hacer, porque otros no lo podían hacer, por el contratiempo.

37 Carlos Vives es un cantautor y actor colombiano conocido por fusionar la música costeña –en especial el vallenato y la cumbia–, con el pop y el rock. Con su disco Clásicos de la provincia (Sonolux 1993), que compilaba y modernizaba repertorio popular colombiano, logró reconocimiento internacional.

Amparito Jiménez junto a Tommy Rey de gira por Chile con La Sonora Palacios, 1965. Archivo: Tommy R

A Giolito lo conocí desde que llegué a Chile, porque él era el baterista que me acompañaba, primero en la Radio Minería y después en la Radio Corporación. Había programas en vivo muy lindos. Él siempre tocó las cumbias y los porros colombianos, que aquí no distinguen entre la cumbia y el porro, por ejemplo "Mi cafetal", todos esos son porros. Porro es un ritmo que es un poquito más aceleradito que la cumbia, entonces él tocaba esa música y él sabía que era de Colombia pero no se decía, no era muy popular. Si cuando se conoció que todos estos temas eran de Colombia es cuando yo empecé en la televisión a enseñar los pasos, enseñarlos a bailar y a mostrar los trajes y todo. Pero Giolito siempre estuvo conmigo desde que llegué a Chile, siempre porque también le traía cosas de Colombia.

Con Tommy Rey y Marty Palacios siempre estuvimos en contacto porque como trabajábamos juntos en los programas de la televisión, estaban prontos a que cuando yo llegaba de Colombia les traía los éxitos y todo, y grabé algunas cosas con la Sonora Palacios pero con otro director –los mismos músicos pero con otro director–, y así siempre ellos estaban en mis grabaciones y todo.

¿Y qué grabaron juntos?

Cumbias. Cumbias, sí, cumbias traídas de Colombia, que en realidad no sonaron mucho, pero siempre hubo contacto con todos los músicos, tal vez la única de cumbia que había era yo, y el contacto fue siempre conmigo.

¿Se sentía con esa responsabilidad de ser una especie de embajadora de la cumbia, de enseñarla, o eso se fue dando de a poco?

Por supuesto, de enseñarla, de darles cursos gratis, me sentía con responsabilidad. Por eso lo hice en televisión, y después se fue dando porque era de Colombia, porque Luisín Landáez era venezolano. Enseñaba en los programas que había,

en Sábados Gigantes estuve, y en todos los de la noche, El Gran Baile, La Gran Canción[38], y en el Festival de la Una[39], en todos esos estuve siempre con la cumbia y siempre aportando algo y trayendo lo que estaba de moda en Colombia. Pero Giolito siempre estuvo al lado, y yo le traía los temas que estaban de moda y él los ponía en su orquesta, en Giolito y su Combo.

Presentación de Amparito Jiménez en La Gran Noche, canal 7. Santiago, c.1986. Archivo: Amparito Jiménez

¿Cómo era su relación con Luisín Landáez?

Bien, sí, bien, nos encontrábamos, sí, porque a Luisín Landáez yo lo conocí muy niña en Venezuela, cuando fui y me gané un concurso. El no cantaba, él tocaba las tumbas, después se fue a Colombia con una cantante colombiana con la que se casó y ahí tocaba las tumbas también. Y después lo veo en Chile cantando así, así que me extrañó porque él no era cantante, pero lo hacía bien.

¿Qué nos puede contar de sus composiciones?

"Fiesta de cumbiamba" es mía, esa es composición mía, surgió porque cuando yo estaba en una gira del 007 lo mandé al Festival de Viña, y Arturo Millán lo cantó porque a mí no me dejó el del 007, ese señor no me dejó venir al Festival a cantarlo, y llegó tercero Millán en ese año. En la historia del Festival de Viña del Mar sale,

38 La Gran Noche, El Gran Baile y La Gran Canción fueron programa estelares de la señal de Televisión Nacional de Chile, de gran popularidad en las décadas de los setenta y ochenta.

39 El Festival de la Una fue un programa emitido por Televisión Nacional de Chile entre 1979 y 1988, caracterizado por sus segmentos de humor, invitados especiales y orquesta en vivo, conducido por Enrique Maluenda.

entonces después, claro, como yo estaba grabando en Odeón, lo grabé para Odeón el "Fiesta de Cumbiamba", y así se tituló uno de mis LP, *Fiesta de Cumbiamba*. Lo compuse en un viaje, porque yo casi siempre compongo en los viajes, no sé por qué [riendo]. Uno se conecta con el mundo, con el paisaje y todo. Tengo diecinueve composiciones. Tengo cuecas, tengo valses como tipo peruanos, tengo boleros y tengo cumbias; y ahora las he mandado a México donde gustaron, varias van a ser grabadas, las tengo aquí en la SCD [Sociedad Chilena del Derecho de Autor], o sea que cuando la graben allá tendrán que mandar la plata a la SCD.

Y tengo una que se llama "Viva Chile y Colombia", que es una cueca. Entonces esa, estando en Colombia y echando mucho de menos Chile, me surgió esa cueca, y dice por ejemplo: *Soy Ampa, soy Ampa, Amparito Jiménez, muy colom, muy colombiana de cepa, con todi, con toditos los chilenos, quisiera, quisiera bailar la cueca, viva Chile y Colombia, países que son hermanos, de América Latina, que son pueblos soberanos, viva Chile y Colombia, países que son hermanos, son soberanos sí, son pueblos de tradiciones, yo como colombiana, brindo por las dos naciones, chilenos y colombianos, caramba se dan la mano* [cantando "Viva Chile y Colombia"].

Yo voy más o menos con frecuencia a Colombia, a veces me estoy tres meses, pero ya después de que visito a toda la familia, voy a todas las fincas y todo, ya quiero venirme a Chile, me he acostumbrado mucho en Chile, a su gente, a sus costumbres también, porque me gustan, y encuentro que de todos los países que he conocido, el más acogedor es Chile, totalmente, por eso quise quedarme a vivir aquí.

Cuando yo venía a La Serena, no sé, había algo especial y yo decía "aquí cuando me salga yo de Santiago me voy a La Serena, es lo que más me gusta, porque en clima y todo se parece mucho a Medellín de donde yo soy". Entonces mi hija –que es profesora de educación física y de inglés– se vino a trabajar acá, y yo estaba viviendo en mi parcela en el sur, estuve muy enferma en un invierno y me trajo para acá, me trajo obligada para acá, tuve que dejar la parcela y venirme con ella, y aquí me… Bueno, ella después se fue a Vallenar, está ahora en Santiago, pero yo me enamoré de La Serena y me quedé aquí. Tengo mi casa allí en el Milagro Dos, arriba, y bueno, llena de amistades, porque los vecinos son un amor, es como si fuera familia, me cuidan, me regalonean; mi esposo está aquí en el cementerio de La Foresta, y todo eso, o sea, me ambienté aquí. Estoy amañada, como decimos los colombianos. Me quedé en Chile.

En su disco Cumbias Guapachosas vemos a una Amparito Jiménez bien coquimbana en la cumbia, con esa guitarra con delay, con otra sonoridad.

Pasa una cosa: el señor que quiso que hiciera –Jorge Oñate, que era el director artístico en ese entonces–, quiso que hiciera una cosa así como más chilena, y me puso un conjunto de rockeros. Es un conjunto de rock el que me está acompañando ahí, que se enamoraron de la cumbia pero ¡uf!, después comenzaron a tocar cumbia. Parece que hay alguno de Coquimbo y de Santiago, son la Banda de Los Reyes[40]. Él que fue que produjo mi primer LP en Chile, Jorge Oñate, que estaba en Odeón en ese entonces. Entonces dijo: "Bueno, vamos a hacerla más chilena", y fue un exitazo, o sea, con ese conjunto y todo, está un poco más rápida, grabado en Santiago, allá en Orison Moya[41], en Oeme grabamos, ahí tienen estudio, ahí lo grabamos con esta banda.

¿Cómo fue la experiencia de volver al estudio? ¿Hace cuánto tiempo que no iba a grabar?

¡Buh!, mucho tiempo… Yo siempre en mis LP grabé boleros, y he tenido siempre mucho éxito, y entonces estaba planificando hacer un CD con boleros, y salió esto de volver a reeditar todos los temas míos con esta banda, pero así más chileno, tipo como una cumbia más chilena, que la captan más los chilenos. Porque te cuento que antes yo estuve en México haciendo un CD; mi cuñado tiene la mejor orquesta colombiana que hay en México, y con muchos éxitos, mis sobrinos inclusive cantan ahí, han tenido mucho éxito en televisión y todo. Entonces quiso que fuera a hacer un CD para Chile pero con los músicos de la sonora colombiana esta, bueno, de la sonora famosa de Colombia que se oye mucho por aquí, entonces grabé con ellos en México, grabé cumbias muy lindas, muy ancestrales, muy bonitas, de grandes compositores colombianos, y grabé salsas, pero aquí la compraron algunos pero no entró mucho. Entonces aquí me decía el de Oeme, "¿ve que no pasa nada con el sonido de allá?". Grabé una cosa pero maravillosa, el mejor CD que he hecho en mi vida, con músicos ancestrales colombianos.

¿Y cómo fue ser cultora de cumbia en un mundo de hombres? Porque no sé cómo será en Colombia, pero por lo menos acá en Chile la mayoría de los cumbiancheros son hombres…

Claro ¿no? Fue bonito porque todos siempre querían escucharme hablar, escucharme sobre la cumbia y siempre fueron todos muy respetuosos, muy respetuosos. Yo no tengo nada que decir de los músicos chilenos, porque siempre estuve entre ellos, entre los músicos hombres, y siempre fueron muy respetuosos; me cuidaban –como vine tan jovencita–, me cuidaban como si fuera hermanita de ellos, inclusive que me tocó mucho tiempo sola, sola con mi hija, y me ayudaban, hasta en los camarines me ayudaban a cuidar mi hija, entre ellos Giolito, muchas

40 Grupo musical de la región de Coquimbo que grabó con Amparito Jiménez en su último disco Cumbias guapachosas (Oeme 2000). Con esta grabación, el sonido de la Reina de la Cumbia se vuelve más coquimbano que colombiano, reemplazando los instrumentos de viento por guitarras eléctricas.

41 Orison Moya Medina, gerente y productor musical de Oeme.

veces me ayudó con mi niña y todo. Por eso es que yo quiero tanto a Chile, porque yo he encontrado aquí como una familia, no solo en la música sino en el medio ambiente en que me desenvuelvo y en el vecindario. Te cuento que, por ejemplo, estuve súper enferma –que es raro que yo me enferme porque como me trato con cosas naturales no me enfermo casi nunca, gracias a Dios– y estuve enfermiza con el cambio al frío, y sabes que las vecinas –la de al lado tiene mis llaves– entraban a darme el almuerzo hecho, la comida hecha, todo, porque estuve en cama y no tenía ni que levantarme: todo el mundo me atendía, es una cosa tan bella porque he encontrado una familia en Chile.

¿Y el apodo de "Reina de la cumbia" de dónde viene?

Viene de mi primer LP, me lo pusieron entre ellos ahí: entre Valentín, Oñate, Nouzelles, que era el gerente y los músicos y todos: "No, la Reina de la cumbia", y así me pusieron en Chile. Yo en Colombia me llamaba Miss Chiquichá, ¿por qué?, porque estaba muy chiquita cuando grabé "Merecumbé" de Pacho Galán[42], y uno de los temas era "Miss Chiquichá", y así me pusieron a mí; él me hizo ese "Merecumbé", él es el compositor de esa canción *anoche, anoche soñé contigo* [cantando "Ay cosita linda"], Pacho Galán. Yo grabé varios merecumbé de él, y me hizo uno, "Miss Chiquichá", y así me quedé en Colombia, me dicen "Miss Chiquichá" y aquí me dicen la "Reina de la cumbia".

Yo llegué en el '64. Mi hija nació el '64 y tenía seis meses cuando yo llegué aquí, pero no, no estaba todavía la Sonora Palacios ni Tommy Rey, menos. Existía Giolito y el maestro Valentín Trujillo, que era lo máximo, con su orquesta y todo, después también vino Horacio Saavedra, pero después. El primero era el maestro Roberto Inglez, que también me acompañó en las radios, porque antes en Santiago eran puras radios, no había televisión; y después cuando se inauguró la televisión en Santiago empecé con Don Francisco ahí en Lira en los primeros programas de Sábados Gigantes. Sí, porque yo llegué el '64 pero después me fui en el '70 y volví el '75 ya definitivamente.

Háblenos un poco más sobre el papel de la danza en su trabajo…

Estudié danza, danza folclórica colombiana y latinoamericana. Yo bailo cueca, bailo una cantidad de cosas; me sirve mucho porque como yo estoy en esta cosa social de ayudar a todos estos niños que están en la droga y todo, a las niñas, a través de las monjitas del Buen Pastor, entonces les enseño también a bailar, les

42 Francisco Galán Blanco (1906-1988) fue un concertista, compositor y director colombiano de orquestas doctas y tropicales, que se ganó el apodo de "Rey del merecumbé" por crear y popularizar dicho ritmo en diversos escenarios latinoamericanos e internacionales.

enseño manualidades, les doy cursos de varias cosas, de autoestima y todo eso. Y en la iglesia colaboro en la misa, en llevar la comunión a los enfermos, y estudié en el arzobispado Teología, pero también estudié como guía espiritual, entonces hice varios talleres; me faltó uno más que lo voy a hacer pronto para ayudar a las personas en todo lo espiritual, porque hay mucha falta de cariño, muchos llegan a todo eso y una se da cuenta, entrevistándolos, que es por falta de cariño.

Amparito Jiménez en Sábados Gigantes. Santiago, c.1988. Archivo: Amparito Jiménez

¿Nos cuesta la piel en Chile?, ¿movernos, abrazarnos? ¿Cómo ve usted esa parte de la cultura, nuestra relación con el cuerpo?

No son de piel, y nosotros somos muy de piel, muy de cariño, de palabras cariñosas y de piel. En Bogotá hay un dicho que te dicen "su merced" y sabes qué quiere decir: pedazo de mi corazón, ese es el concepto de "su merced", no de agachar la cabeza sino que de pedazo de mi corazón, y los colombianos somos muy de piel, muy de piel, hacemos así y todo, y a veces se lo toman a mal, pero somos así, nos enseñan así, a ser de piel, a ser alegres, a abrazar, a dar un cariño, "qué lindo que está, qué linda que está", pero no es por maldad, somos así. Claro, y por ejemplo por la calle oímos música y bailamos esté quien esté, allá en Colombia en todas partes siempre hay música, siempre hay música, cumbia, salsa, joropo, y uno pasa y tira pasos y nadie lo mira, todos somos así, en cambio aquí de repente me olvido

que estoy en Chile y están tocando la salsa y, ¡bah!, me tiro un paso, y dirán "estará borracha, estará loca" [riendo]. Pero es lindo porque las culturas se van entrelazando y ya a veces, aunque antes era peyorativo decir tropical, ahora es como un piropo, porque es ver que la persona es más alegre, que es más extrovertida, o sea que es más para afuera, entonces ya no es peyorativo decirle a alguien tú eres muy tropical, ya es como bonito.

¿Y cómo se fue dando ese cambio? Cuando llegó a Chile, ¿había ese prejuicio hacia la cumbia, hacia la música tropical?

¡Ave María! Entonces la cumbia era de rotos, era de abajo, qué se yo, arriba no entraba, el barrio alto, y qué, si todos los colombianos vivíamos por allá, así que a través de nosotros fueron conociendo, y se fueron enamorando y se fueron metiendo en fiestas donde la gente sale a bailar cuando se toca la cumbia, ahí se prende la rumba y todo el guapachá. Guapachoso es un término en Colombia de alegría, "¡oh!, que está guapachoso, que está contento", "guapachoso" es un tema que es que está alegre, es un tema de alegría, guapachoso. Es alegría en general, es muy tropical, y también el chévere es colombiano, desde la cumbia, el chévere es de la costa colombiana y lo han tomado los venezolanos, aquí mismo dicen chévere, los peruanos también, pero eso es colombiano.

Sí me ha tocado que digan "no, esto es de roto", que sé yo, y esas mismas personas después las veo bailando cumbia, y "¡ay!, que voy a ir a Colombia". Van a Colombia, por ejemplo a San Andrés, Santa Marta, Barranquilla, todo eso que se va en *tour* para allá, llegan fascinados, maravillados, inclusive los mismos músicos que han ido, después se enamoran de la cumbia. Es que fíjate que en la costa colombiana viven tan lindo como debe vivir un ser humano. Los costeños de Colombia no piensan en esto de que gastaron, ellos piensan en trabajar, pasarlo bien y guapachar, y con la música ellos en las tardes se ponen en la vereda de su casa, sacan su tambor, se ponen a cantar, a bailar. Y es una vida de lo más linda porque yo viví seis meses allá, en el tiempo en que estuvo Marlon Brando filmando yo no sé qué, yo estuve cantando en el casino para Marlon Brando, y resulta de que estuve seis meses viviendo allá, y vi cómo vivía la gente, o sea, así es que se debe vivir en la vida. Lo que quiere Dios es que seamos felices, Dios no quiere que tengamos amarguras, que nos preocupemos por todo, porque él nos da todo, él quiere que seamos felices. Y yo digo que en la costa se vive como quiere Dios que seamos. La gente allá no se hace mala sangre por nada, por nada, todo es guapachá, pasarlo bien, van a la playa, se meten al mar, nadan, cantan, trabajan; si tienen, bien, si no tienen, igual están contentos. Es tan lindo como viven allá. Y así debiéramos ser, porque el ser humano lo único que quiere es poder y consumismo, poder y consumismo en nuestra sociedad, y esa no es la verdadera vida. Fíjate que yo soy tan feliz, lo que pasa es que encontré a Dios, porque lo encontré del año '95, ahí tuve el cambio, mi conversión, y desde eso soy tan feliz con todo. Yo tenía un asma terrible que ya me sané con la medicina mapuche, y estuve grave. Sucedieron cosas misteriosas, y ese domingo voy a misa, y oigo un salmo que dice: "Dios es muy lento en su juicio y muy rápido en su perdón". Eso como que me entró en el corazón.

¿Y usted ha compuesto música con temas religiosos?

Sí, compuse una salsa, una salsa en un momento bien místico mío, porque como te digo he tenido unos encuentros paranormales, Dios me ha mostrado muchas cosas. Compuse este: *este sublime amor, nacido aquí en mi alma, yo me siento muy feliz, y en una completa calma, este amor tan feliz que esperé por mucho tiempo, yo me siento muy feliz y en una completa calma, tanto tiempo te esperé, pero yo sé que existías, tú eres luz y en ti encontré todo lo que yo quería* [cantando "Sublime amor"]. Por ahí decía *el Señor*, y todo, es una salsa, "Sublime amor" se llama, y se la hice a Jesucristo, porque en realidad fue el cambio. Y, ¿sabes una cosa?, yo siempre viajaba y todo, y ganaba tanta plata, y siempre tenía un vacío, el vacío de Dios, y ahora me siento completa, me siento feliz a pesar de que murió mi esposo, de que estoy sola y todo, me siento súper acompañada, me siento feliz, estoy con Dios, ahora verdaderamente estoy viviendo.

Amparito, ¿qué ha significado la cumbia en su historia de vida?

Es una historia de vida. Ha significado muchas satisfacciones, porque he estado en muchas partes, he sido muy reconocida, hay mucha gente que me ha seguido, y he hecho pasar un rato alegre a mucha gente. Y eso es muy lindo, porque cuando uno sale a actuar lo más importante es la alegría que causa a las personas que están ahí, lo llena a uno de energía, de satisfacción; de que esos aplausos son porque se sienten bien, me ha llenado también mi vida.

En Colombia costó que la cumbia llegara a los salones elegantes, pero ya llegó, la cumbia en Colombia es ¡Ave María!, es nuestro folclor, pero que en realidad sí se escucha mucho aquí, mucho, porque inclusive en muchas partes se escucha más la cumbia que el folclor, y que es muy lindo. Lo que pasa es que es muy limitado, la cueca es muy limitada, es muy cansona de bailar. Y hay mucha gente que no la capta porque tiene su forma, su coreografía, y en cambio la cumbia no, tú le pones de tu cosecha, entonces es más fácil bailar una cumbia. Claro, una cumbia típica se baila con la vela, con coreografía y todo, pero tiene la validez ante la gente de que cualquiera la puede bailar, poner de su cosecha y está bailando cumbia, en cambio en la cueca no, es la coreografía marcada.

¿Y qué le parece todo esto que está pasando con la cumbia hoy en día en Chile?

Muy lindo, me encanta, me parece muy lindo porque fui como una sembradora de esa raíz que es la cumbia. Claro, y oigo a Juana Fé, y me encanta, a Chico Trujillo y a todos esos los escucho y me da mucho gusto que sea a través de la cumbia. No los conozco a los músicos actuales, a ninguno de ellos, el día que quieran acercarse a mí, con mucho cariño, con mucho gusto, tal vez si quieren aprender algo sobre la cumbia, con mucho gusto y con mucho cariño. De todas maneras lo están haciendo bien, porque como ya hay una raíz sembrada lo hacen muy bien, aportan de lo suyo, de lo chileno, de lo contingente y me gusta, porque se despierta mucho lo social y eso es bonito que los vean. Es bonito, es un aporte que hizo la cumbia para tener como una plataforma, para hacerse sentir, hacerse oír, es bonito. Yo felicito a todos estos muchachos que están en esto de la cumbia, que están haciéndolo muy bien, y que pongan de su cosecha está bien porque cada pueblo aporta su cultura, su folclor y sus cosas; aunque tenga una raíz colombiana, pero que lo sigan haciendo, porque lo están haciendo muy bien, que los felicito, y bueno, que pronto nos encontraremos por ahí.

Eso esperamos nosotras…

Y muchas gracias por la entrevista, por conocer más de Colombia y la cumbia y sobre mí. Les agradezco muchísimo lo mismo que a todos sus compañeros que están haciendo este proyecto y espero que les resulte muy provechoso y que se enamoren más de la cumbia [riendo].

Valentín Trujillo

Pianista, orquestador y arreglador

Valentín Trujillo en entrevista el día 28 de enero de 2012. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Nos tomó mucho tiempo poder entrevistar a este reconocido pianista de música popular. Queríamos preguntarle sobre la cumbia en Chile, pero, especialmente, por su paso como director musical del sello Odeón, donde fue arreglador y orquestador de diversas grabaciones tropicalonas. Además, nos motivaban las sorpresas musicales que guarda en sus recuerdos del tiempo de la UP, así es que después de varios intentos infructuosos, pudimos conversar con el tío Valentín.

La entrevista tuvo lugar a la espera de un concierto que la orquesta de Los Rumberos del 900 realizó en la Casa de la Cultura de Ñuñoa el 28 de enero de 2012 gracias a la gestión de su director, Jaime Fredes. No alcanzamos a hacer todas nuestras preguntas, pero no nos importó, pues fuimos testigos no solo de un hermoso concierto, sino también de un emocionante reencuentro. Esta entrevista fue realizada en el camarín, mientras los músicos preparaban el espectáculo donde el maestro Valentín acompañaría en el piano a las emblemáticas voces de Juan "Chocolate" Rodríguez y Amparito Jiménez, junto a la orquesta de Los Rumberos del 900.

Luego de varias décadas, la "Reina de la cumbia" volvía a presentarse ante el público santiaguino, al tiempo que se reencontraba con sus colegas de antaño. La emotiva conversación a dos voces que compartimos da cuenta así de otro trozo imprescindible de nuestra memoria musical en ritmo de cumbia y tropical.

¿Cómo se siente de haber visto a Amparito Jiménez de nuevo, después de tantos años?

Valentín Trujillo: No quiero decir los años que no la veo… No tenía idea que estaba radicada en el norte, está viviendo en La Serena; con razón, ¡cuándo la iba a ver por acá!

Cuéntenos un poco sobre el disco que grabaron juntos.

Valentín Trujillo: Yo hice los arreglos y toqué el piano. Yo era director de Odeón en esos años, así es que entre los artistas que me tocó, en buena suerte, grabar, estaba esta niña colombiana, Amparito Jiménez. No sé si estaba recién llegada, pero jovencita era, muy jovencita. Bueno, yo tengo relación con la música colombiana, no solamente de los artistas colombianos, sino que a través de las antiguas grabaciones que llegaban a Chile es que se fueron conociendo las músicas colombianas –que estaban lejos de llamarse cumbia–, era porro, los porros por la gran orquesta del colombiano Efraín Orozco, sus grabaciones llegaban a Chile en ese entonces. Llegaba "El caimán", *se va el caimán* [cantando]. Llegaba, por ejemplo, si bien es cierto que no era colombiano, pero tenía mucho aire, "La ola marina", era tocada como porro. Después empezaron a llegar cumbias y cumbiones y llegaron artistas colombianos con la orquesta de Efraín Orozco. Entre los cantantes estaba nada menos que el mejor cantante que ha tenido Colombia, un barítono colombiano que se llamó y se llamará por siempre –porque fue extraordinario, a pesar de que murió hace años– Carlos Ramírez[43]. Fue un barítono tan extraordinario que fue contratado por la Metro Goldwyn Mayer e hizo películas con Ester Williams[44], con Cary Grant[45], o sea, que era una de las grandes figuras. Posteriormente llegó un mexicano famoso, la voz de oro de México, que se llamaba Genaro Salinas[46] y cantaba una cumbia lenta que se llamaba "El camino del café", y llegó también un dueto colombiano, Marfil y Ébano[47]. Marfil como ustedes ven que es de color blanco y Ébano de color oscuro… era un dueto colombiano. ¿Te acuerdas, Amparito?

Del camino del café… tierra mojada, tierra cansada, de pie desnudo y el verde, y el verde llama... La algarabía se pierde en la tarde…pararará… el prado verde se viste de piel morena. Nuestra Colombia es todo un ensueño y el verde, el verde llama y el verde, el verde llama… [Cantando juntos a dos voces "El camino del café"].

Valentín Trujillo: Les estaba contando a ellas de una versión hermosa –fuera de la que acaban de escuchar ustedes con la voz de la Amparito Jiménez y la insolente segunda voz mía–, yo conocí ese tema por el cantante mexicano Genaro Salinas. La voz de oro de México que hizo una versión hermosa. Les estaba hablando de Marfil y Ébano, les estaba hablando de Efraín Orozco, que fueron los cultores que a través del disco, las grabaciones, composiciones, llegó esa música a Chile. Estamos hablando, desde que yo tengo conocimiento, desde la década del cuarenta para adelante y llega esta reina hermosa que está aquí a mi lado y me tocó en suerte grabar unos temas con ella.

Amparito Jiménez: Lo primero lo grabé con el maestro.

Valentín Trujillo: Hasta "El cafetal" estuvimos grabando…

Amparito Jiménez: "El cafetal", y grabamos "La pollera colorá"', "El caimán", "Santa Marta", con el maestro.

Valentín Trujillo: Esta ha sido la entrevista más maravillosa que ustedes hayan podido tener, Amparito Jiménez cantando es hermosa… La cumbia tiene varios ritmos, no solo la cumbia y el cumbión, sino varios ritmos, y una de ellas es muy lenta. Se baila con vela: *con el rumor nanananá… Viene cantando la cumbia colombiana… rarararaa, rarararа… rarararararai raririrara, que todo el mundo está bailando, esta cumbia colombiana* [cantando a dos voces "Danza negra"]. No habíamos cantado juntos, Amparito.

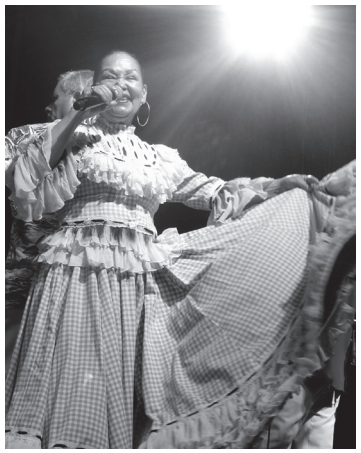
43 Carlos Julio Ramírez (1916-1986) fue un destacado barítono colombiano que integró la orquesta del maestro Efraín Orozco e incursionó en el cine hollywoodense contratado por la productora cinematográfica estadounidense Metro Golden Mayer en los años cuarenta.

44 Esther Williams (1921-2013) fue una actriz estadounidense de la Metro Goldwyn Mayer, famosa por sus espectáculos acuáticos.

45 Cary Grant (1904-1986) fue uno de los actores predilectos del cine estadounidense durante su toda carrera. Fue pareja en escena de grandes divas del cine hollywoodense, tales como Sophia Loren, Joan Fontaine y Audrey Hepburn.

46 Genaro Salinas (1918-1957) fue un destacado cantante tenor de música popular mexicana que luego de hacer carrera en México y Argentina falleció en Venezuela.

47 Marfil y Ébano fue un dueto colombiano conformado por Jorge Monsalve (1919-1986), alias "Marfil" y el cantante venezolano apodado "Ébano". Fundado en 1945 en Argentina, lograron grabar músicas costeñas y caribeñas con el sello Odeón, alcanzando reconocimiento en diversos países de la región.



Valentín Trujillo y Amparito Jiménez en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, 28 de enero de 2012.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Amparito Jiménez: No, nunca, maestro. Ese que cantamos es de Lucho Bermúdez: *Con el rumor de las palmeras, se siente el eco de música lejana, y en su cantar las pilanderas, vienen cantando la cumbia colombiana* [cantando juntos a dos voces "Danza Negra"].

Valentín Trujillo: Es de ritmo mucho más lento la cumbia, no solo esta cumbia acalorada que hemos inventado los chilenos, la hemos achilenado. Es un baile hermosísimo.

¿Cuál creen que es el momento en que la cumbia llega a Chile? ¿Cuándo podríamos empezar a hablar de que hay cumbia acá en Chile?

Valentín Trujillo: Gracias a Lucho Bermúdez llegan las músicas de Colombia. Pero venían en forma de porro. Porro, después llegaron las otras…

Amparito Jiménez: Llegaba con orquestas que estuvieron por allá y todo, y las traían, y no decían "es cumbia, es porro", no. Usted sabe que en Colombia la cumbia no entraba a los salones. Y la disfrazó el maestro Lucho Bermúdez como gaita. Y era una cumbia, pero más elegante para que entrara a los salones.

Valentín Trujillo: Claro.

Amparito Jiménez: Y era una cumbia disfrazada, es una cumbia, pero más elegante, para que entrara a los salones.

Valentín Trujillo: Yo creo que si tenemos que decir personas importantísimas en la cumbia es Tommy Rey: es gran artista, es gran cantante, es gran amigo mío también, y toda su trayectoria artística. Él es indiscutiblemente de una importancia tremenda. Deberían los colombianos premiarlo porque realmente ha sido bastante más embajador que cualquier embajador, agregado cultural colombiano. Hágale saber mi cariño a Tommy, lo quiero muchísimo, lo admiro muchísimo.

Amparito Jiménez: ¿Sabe con quién canté a dúo yo? Con Pedro Vargas[48], un bolero.

Valentín Trujillo: Ah, qué lindo.

Amparito Jiménez: Y me tocó cantar en Venezuela con Nat King Cole[49].

Valentín Trujillo: Mira tú…

Amparito Jiménez: Estaba chiquita, tenía 12 años cuando canté con Nat King Cole. Y con Pedro Vargas también estaba chiquita.

Valentín Trujillo: ¿Y qué bolero cantaste con Pedro?

Amparito Jiménez: *Oye la confesión de mi secre…* [cantando "Tres palabras"] Yo le hice segunda voz.

Valentín Trujillo: Yo alcancé a conocer al compositor de eso, cubano, Osvaldo Farrés[50].

Amparito Jiménez: Maestro, cántele, yo le hago segunda.

Oye la confesión… de mi secreto, nace de un corazón que está desierto, con tres palabras te diré… todas mis cosas, cosas del corazón…que son preciosas. Dame tu… toma las mías, que te voy a confiar las ansias mías, son tres palabras… solamente mis angustias y esas palabras son cómo me gustas [cantando a dos voces "Tres palabras"].

Valentín Trujillo: Tenemos una lindísima amistad con ella. Y admiración. Y no la veo tanto tiempo… Me ha traído muy, muy lindos recuerdos.

Amparito Jiménez: Me conoció cuando llegué, a los 16 años. 16 años llegué yo a este país.

Valentín Trujillo: Era una pollita.

Amparito Jiménez: Chiquitica, no crecí mucho.

---

48 Pedro Cruz Mata (1906-1989) fue un popular tenor y actor, consagrado como una de las figuras centrales de la "época de oro" del cine mexicano. Fue además uno de los principales intérpretes de la música de Agustín Lara –uno de los creadores del bolero latinoamericano– valiéndole los títulos de "Tenor continental" y "Ruiseñor de las Américas".

49 Nathaniel Adams Coles (1919-1965) fue un reconocido pianista y cantante de jazz estadounidense, leyenda afroamericana de la música anglo. Su popularidad atravesó las fronteras hispanas y luso-parlantes cuando grabó en La Habana A mis amigos (1959).

50 Osvaldo Farrés (1902-1985) fue un prolífero compositor cubano de boleros y otros géneros populares. Entre sus más célebres creaciones se cuentan "Quizás, quizás, quizás", "No me vayas a engañar" y "Tres palabras", entre otras.

Valentín Trujillo: Hermosa. Y en el escenario además, ¿tú la has visto trabajar? Una reina.

Totalmente. Por eso le dicen la Reina. No es por nada.

Valentín Trujillo: Ah, claro. Ella tuvo su primera figura en Colombia. Lo que pasa es que este país la ató no sé por qué. Le llegó, como decir "quédate aquí".

Amparito Jiménez: Yo cuando llegué a Chile era primera figura… Por eso me recibió muy bien Odeón y todo porque era la más vendedora de discos allá. Allá y alrededor, porque en Venezuela y todos esos lugares, en todo Centroamérica. El primer disco de plata que se dio en Latinoamérica me lo dio a mí en Colombia en maestro Raúl Matas.

Valentín Trujillo: Nuestro caballero más grande que salió, ¡por Dios!

Amparito Jiménez: Fabuloso, caballerazo. Muy linda gente, el ambiente artístico… yo no tengo nada que decir de nadie. Como les contaba, me cuidaban como una mascotita, todos me respetaban y me cuidaban. Muy lindo.

Valentín Trujillo: Todo el mundo la quiere a la Amparito, es como nuestra. Tú lo ves a la parte que vas, Amparito. Había una vez un comerciante chino interesado en Amparito, y decía "Ampalito", ¿te acuerdas de eso?

Amparito Jiménez: Sí [riendo].

Valentín Trujillo: Mira que tengo buena memoria, "¡Ampalito!" [riendo]. Mira tú las cosas. Daba mucho que hacer, Ampalito. Habíamos varios que queríamos bailar cumbia con ella.

Amparito Jiménez: Ay, sí.

¿Y usted baila cumbia, maestro Valentín?

Valentín Trujillo: No, lamentablemente. Pero sí es un repertorio que me gusta mucho, sé inclusive cuando están bailando mal y cuando están bailando auténtico.

Amparito Jiménez: El oído… y eso es lo que gracias a Dios siempre me ha acompañado a mí, el oído.

Valentín Trujillo: Ah, por supuesto.

Amparito Jiménez: Mis maestros allá en Colombia, "oiga, escuche esto", y empezaban con el piano…El maestro… cuando actué chiquitica en Hoy Debuta Usted, que fue mi primer programa, y el maestro Bernal decía "oiga, escuche esto" y se ponía a tocar y a hacerme cantar. Decía "oiga ese oído, ese ritmo, esa cuadratura"… Yo no me daba cuenta de qué pasaba, desde los siete años, él hacía eso. Y después estudié actuación, vocalización, todo eso con un alemán.

Valentín Trujillo: Ella es actriz, lo que pasa es que aquí nunca le dieron… digamos, nosotros los chilenos no tuvimos cine seguido. Las películas de cine se hacían tarde, mal y nunca. Entonces, hay algunas que de repente… ahora ya pasaron de moda. Hoy día se filma en una pieza, pero antes había que ir a Chile Films.

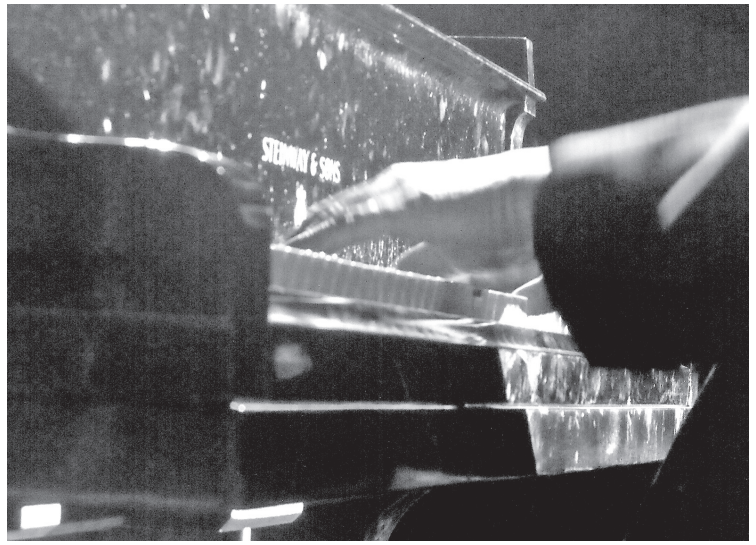
Amparito Jiménez: Claro, a Chile Films. Hacían los programas de allá arriba.

Valentín Trujillo: Un hombre que se acordaba mucho de ti, porque fui pianista de él, como tú sabes, muchos años, fue Arturo Gatica.

Amparito Jiménez: ¡Ay, sí! fuimos vecinos allá en Colombia. ¡Arturo!

Valentín Trujillo: Arturo fue el caballero más grande. Y qué bien cantaba por Dios. Hermano de Lucho [Gatica].

Amparito Jiménez: Cantaba mejor que Lucho, yo no sé cómo no tuvo ese éxito, por qué. Con esa voz tan linda, hacía segunda, tercera voz, cantaba solo… y cantaba de todo.



El maestro Valentín Trujillo en concierto en Casa de la Cultura de Ñuñoa el 28 de enero de 2012.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Valentín Trujillo: Y cuando bailaba cueca era…

Amparito Jiménez: Un espectáculo.

Valentín Trujillo: ¡Por Dios! Nunca he visto bailar mejor cueca que Arturo Gatica Silva.

Amparito Jiménez: Sí. En Colombia lo quisimos mucho…

Valentín Trujillo: Como Pepe Aguirre. Un cantante famoso, padre de una cantante que hubo de la Nueva Ola, la Gloria Aguirre.

Amparito Jiménez: El papá de Gloria Aguirre.

Valentín Trujillo: Allá pegó un vals de un chileno que tú lo conociste, a don Luis Aguirre Pinto.

Amparito Jiménez: Sí. Al maestro le grabé temas. *Amar es imposible*…*nanananaaa* [cantando].

Valentín Trujillo: "Reminiscencias". *Un día llegará*…*mananananaaa*… [cantando a dos voces "Reminiscencias"]. Bueno, la entrevista va a tener que terminar así medio abruptamente, ¡pero por Dios que salieron cosas buenas, cantando a dúo!

Marty Palacios

Trompetista, director y fundador de la Sonora Palacios

Marty Palacios en entrevista en su casa en Quinta Normal. Santiago, 21 de julio de 2011. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Considerado por muchos como el creador de la "cumbia chilena", Marty Palacios fue quien adaptó uno de los formatos instrumentales más populares en los que ha sido difundida y gozada la cumbia en Chile: el formato de sonora, considerado por la mayoría de los cultores del período como el sonido de la cumbia clásica chilena por excelencia.

Después de más de medio siglo de protagonismo en el repertorio festivo local, la entrevista a este patriarca cumbianchero era sin dudas imprescindible, como lo confirma su relato sobre los antecedentes, orígenes e influencias de la Sonora Palacios, su enorme anecdotario de conciertos, giras y montajes cumbieros, y sus reflexiones sobre la relación entre la cumbia y los sonidos del bolero, la guaracha, el rock, la salsa y el folclor local.

El testimonio que presentamos a continuación fue registrado el día 21 de julio de 2011 y validado durante el año 2014, en un verdadero viaje por la memoria Palacios. Nos contó sobre sus remotos tiempos de la infancia musical talquina –entre el son de los violines y la disciplina militar–, hasta su opinión sobre la cumbia en nuestros días, en los que la juventud se ha volcado hacia sus clásicos cumbiancheros de sonora, como un inspirador homenaje a su elegancia y sabrosura.

Los inicios del Conjunto de los Hermanitos Palacios en Talca, c.1949. De izquierda a derecha: Aurea, Sonia, Marty, Carlos, Lucrecia y Jorge Palacios. Archivo: Tommy Rey.

Nosotros partimos con los Hermanitos Palacios allá por el año '49, '50. Porque mi padre era músico de la banda del ejército de Talca, somos talquinos, nacidos en Talca. Nosotros fuimos catorce hermanos, uno tras uno, cada año, los catorce y entonces, qué pasó, que llegó un momento en que mi padre el sueldo que tenía no era mucho y empezó a enseñarnos música a nosotros. Y a todo esto, él no nos podía mantener porque ya había llegado la época en que habíamos empezado a ir al colegio, había que vestirnos. Entonces dejó el ejército y puso una fábrica de guitarras, era mueblista muy bueno, hacía muebles muy lindos, tenía una virtud muy grande. Y empezó a hacer guitarras para mantenernos. Y sobre la misma, nos enseñaba música, pero, como militar, también era muy estricto, era antiguo, nos enseñaba no diciendo "por favor", no po': a los golpes, la correa, así nos enseñaba. A mí cuando me empezó a enseñar música no me gustaba para nada, por la forma en que él lo hacía. O sea, si yo iba en la mañana al colegio, que era medio día antiguamente, entonces en la tarde tenía que estudiar música. Y si me tocaba en la tarde, en la mañana estudiaba música. Entonces nosotros a las ocho o nueve de la noche a acostarse, al otro día a las seis de la mañana en pie. Pasó que a mí no me gustaba para nada, y empezó a formar el conjunto con mis hermanas. Éramos cuatro hombres y tres mujeres. Pero todo esto con instrumentos de cuerda, yo tocaba violín, mi hermano también violín, una de las niñas el mandolino, mi hermano menor la batería, una niña tocaba maraca y cantaba, y cantaba mi hermano también, mi hermano Jorge, y en la guitarra la otra.

Así que formó un conjunto y él nos llevó a la Radio Lautaro en Talca y les gustó mucho, y empezamos a hacer promoción en lo que eran las matinés infantiles, que toda la gente le hacía la fiesta al niño cuando cumplía un año, dos, cinco, le hacían la fiesta en la casa. Y empezaron a contratarnos a nosotros para las fiestas infantiles. Veíamos todo lo que estuviera de moda en ese momento; bueno, en ese tiempo estaba el mambo, las guarachas, música folclórica, los valses, bolero, lo que se sabía hacer. Y de actualidad hacíamos este tema que incluso lo hizo Luisín Landáez, "La múcura", pero no era un ritmo de cumbia, era en ritmo tropical, pero entre guaracha, una cosa así, más o menos. "La pulguita" y todos esos temas.

Pasó el tiempo y la gente empezó a contratarnos y entonces, qué pasaba, que a veces se juntaban los cumpleaños, y la señora abría las ventanas porque nos había contratado, para mostrar que tenía la mejor fiesta. Así empezamos, pero en todo caso a mí no me gustaba para nada porque él nos obligaba y cualquier cosa que nos equivocáramos, para qué le voy a decir cómo era.

A todo esto, llegó un señor y "¿por qué no te vas a Santiago?" le dijo, "al Teatro Caupolicán, están tocando todos los domingos, se están haciendo eventos los días domingos para los niños". Se hacían eventos grandes. Así que nos trajo, llegamos aquí a Salvador Gutiérrez y nos brindó la casa. Y nos presentamos esa vez en el Teatro Caupolicán un día domingo y a la gente le gustó porque eran todos chicos, todos niños. Les gustó tanto que de repente un señor que estaba en la platea se acercó y llamó a mi hermana que tocaba el pandero y le puso un billete en el pandero, y una persona de la galería, que estaba llena, tiró una moneda. Y empiezan a tirar monedas, que parecía lluvia, y en el escenario lleno de monedas, nosotros dejamos de tocar para recogerlas y la gente se reía… causó risa eso. Y después seguimos tocando y mi papá andaba con la guitarra en esas bolsas de género nomás, no eran estuches, y ahí echó las monedas y no cabían, las echó en el mandolino también. Con tal que el señor Venturino, el dueño, le dijo "bueno, el próximo domingo tienes que venir" y empezamos a ir casi todos los domingos. Iban a ir Las Águilas Humanas también, el circo, y a todo esto venía don Carlos Molina Lackington, dueño de las librerías Colón en esos años, los cuadernos Colón. Tenía un espacio el domingo en la mañana, a las 11 de la mañana, en la Radio El Pacífico que estaba ahí en el Portal Fernández Concha, en la plaza grande, segundo piso. Y era muy popular porque presentaba cosas infantiles, ahí conocí yo a la Gloria Benavides que era niñita, estaba concursando, recién estaba empezando a cantar.

Entonces nos empezaron a llevar todos los domingos y le pagaba algo a mi papá y además nos pedía a fin de año, cuando empezaba el año escolar, la lista de cada uno de los útiles y nos regalaba los útiles. Así que esos fueron los comienzos, entonces empezamos ahí y después ya empezó a pasar el tiempo, ya mis hermanas

crecieron, empezaron a pololear, y yo estudiando, estudié una carrera técnica también, una vocacional. Terminando prácticamente el cuarto. A todo esto, mis hermanas se entusiasmaron y se casaron, y los Hermanitos Palacios hasta ahí nomás duró, porque yo entré a trabajar después en el Hotel Carrera, mi hermano también. Y después me fui yo a la RCA Víctor, armando transformadores, porque también estudié técnico. Estamos hablando más o menos de los años '55, '56, una cosa así.

A todo esto mi padre ya no me estaba mandando tanto, y me inscribió en una escuela artística de música, que era como decir el anticipo al Conservatorio, y ahí empecé a estudiar música. Obligado, porque a mí no me gustaba, empecé a estudiar y estudiar, primero empecé a estudiar violín, primero piano y violín. Entonces mis hermanos se casaron, mi hermano Jorge entró al Hotel Carrera como ayudante de cocinería, yo seguí en la RCA trabajando y estudiando en el Conservatorio. Yo estuve 14 años y ahí egresé del Conservatorio, 14 años estudiando música. Salí egresado y empecé a formar una orquesta porque yo era admirador de la Sonora Matancera, la cubana, que a mí me gustaba mucho, y dije "tengo que hacer una sonora aquí en Chile". Porque en la radio se tocaban mucho los boleros, Leo Marini, Bienvenido Granda[51], Vicentico Valdés[52], Nelson Pinedo[53], Celia Cruz, Pérez Prado, mambo, Mambo Número 5. Me gustaba y quería formar una sonora, porque ellos tenían dos trompetas, tenían timbaletas, piano, bajo, guitarra –el director tocaba guitarra acústica–, bongó y tumbadoras. Más la tumbadora, porque el bongó después no lo usaban.

Así que me empezó a gustar la música cuando empecé a aprender solo, ya que veía que mi padre me enseñaba a su forma y aquí empecé a aprender que era otra la forma. Empecé ya a leer música y a estudiar y sobre todo motivado por la Sonora Matancera. Así es que salí de ahí, ya mi padre con su edad estaba un poco enfermo y mis hermanos se casaron y se acabaron los Hermanitos Palacios, en el año '56 más o menos. Y de ahí yo empecé a trabajar y a formar la orquesta. Entonces tocaba violín, le ponía cápsulas con cables y compramos un equipo de estos chiquitos, y tocábamos con mi hermano. A mi hermano [Jorge Palacios] lo convencí que tocáramos al final

51 Bienvenido Granda nació en La Habana en 1915. Fue músico y cantante de ritmos cubanos, pero internacionalmente conocido como bolerista bajo el seudónimo "El bigote que canta". Entre 1942 y 1954 fue cantante de la Sonora Matancera, y luego desplegó su carrera solista, presentándose en diversos países latinoamericanos. Después de la revolución cubana se radicó en México, donde murió en 1983.

52 Vicente Valdés Valdés (1919-1995) fue un cantante cubano de música popular, quien integró junto a su hermano Alfredo el Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro. Destacó por sus aportes a los géneros de la guaracha, la guajira y el son.

53 Napoléon Nelson Pinedo Felludo es un destacado cantante colombiano radicado en Venezuela que compartió escena con la Sonora Matancera y el maestro Pacho Galán. Su trayectoria y peculiar estilo le valieron los apodos "Almirante del ritmo" y "Pollo barranquillero".

los fines de semana, y empezamos a tocar primero en El Frontón, aquí en San Pablo con Matucana, segundo piso, y arriba en el escenario tocábamos con dos hermanos y ya saqué gente de afuera. Encontré un pianista que estaba estudiando también, que fue Carlos Rodríguez, que fue después pianista del Banana 5. Le empecé a enseñar lo que era tocar vals, bolero, y como estaba estudiando aprendió luego y después fue muy bueno. Yo hacía como una sonora con dos violines, imitábamos las trompetas nosotros con cápsulas y hacíamos lo mismo que parecían las trompetas pero con violines. Y empezamos a escribir.

La Sonora Palacios en la Taberna Capri. Descripción original: Luis Ayar - Jorge Palacios - Tommy Rey Marty Palacios - Luis Urbina - Patricio Palacios. (1963). Archivo: Tommy Rey

Sucedió que después de ahí vino ya el año ‘59, ‘60, que entramos al Restorán Santiago que estaba ahí en San Diego con Bandera, en los bajos. El Restorán Santiago era de los hermanos Ravera. Ahí tenían el restorán, era muy elegante y nos empezaron a contratar a nosotros, y a la gente le gustaba porque terminaban de comer y los hacíamos bailar y tocábamos hartas cosas, tocábamos boleros bonitos, entonces a la gente le gustó mucho. Posteriormente pasamos a La Fontana. La Fontana era un restorán que estaba frente al Teatro Santiago, por Merced, Merced con Estado, un local inmenso, bailable, comida también. Y ahí nos contrataron y empezamos a tocar, de ahí nos vio Pepé Galperín, el dueño del Capri y nos dijo “por qué no vienen” y ahí empezamos en el Capri, por recomendación de Ravela. Ahí llegaba gente exclusiva a comer todos los viernes, sábados y domingos, y eso servía para mantenernos, los estudios y ayudar a mi papá también.

De repente llegó un niño que iba todo el tiempo a vernos y se ponía abajo del escenario, y un día me dice “¿sabe qué?, mi papá trabajaba en Estados Unidos y me trajo una trompeta para que yo estudiara y tocara, pero a mí no me gusta para nada, y a mi mamá menos, y la tengo nueva. Así que se la vendo”. A mí me interesaba mucho porque yo quería estudiar trompeta, entonces le dije yo “pero, ¿cómo lo puedo hacer?, ¿será cierto esto?”, “no” me dijo, “si mi mamá me autorizó”, “pero cuánto vale”. No me acuerdo cuánto me cobró y yo no tenía plata como para comprar una trompeta, así que hablé con don Jacobo, que era el dueño de La Fontana, y le expliqué la situación y “ya” me dijo, “cómprala, para que estudies”. Así que empecé a estudiar trompeta con un amigo de otra orquesta, me empezó a enseñar el “Chelote” [Luis Ayar] que le llamaban, y empecé a estudiar, como ya sabía de música, sabía leer, fue más fácil.

Empecé a tocar trompeta y tocaba detrás del telón porque me daba vergüenza. Y a todo esto, pasamos al Capri y ya empecé a tocar trompeta en algunos temitas, y hacíamos tropicales, temitas así. A mi hermano Jorge lo convencí que entrara a la orquesta, porque tenía tiempos libres. Le pregunté cuánto ganaba en el Hotel Carrera y le dije “mira, aquí vai’ a ganar más”, porque ya teníamos un contrato con Pepe Galperín, ya estábamos estables, y estar estables en un local era harto en esos años. Así que lo convencí. A él le gustaba el rock, y en esos años a los que le gustaba el rock, hacían con guitarra de palo, destruían la guitarra y le ponían cuerdas eléctricas, vendían cápsulas para ponerle. Justo llegó también un peruano a vender una trompeta, envuelta en papel de diario, y pasó lo mismo casi que con el niño, le dije “Jorge, cómprate la trompeta y yo te enseño, hacemos una sonora, yo quiero hacer una sonora”. Hasta que lo convencí, la misma historia: la compró, a mí me la descontaron allá y la pagué, a él se la descontaron acá también y en los baños empezamos a estudiar y después en la casa. Hasta que aprendió bien y empezamos a ensayar la sonora, y empecé a hacer temas de la Matancera. A todo esto; hubo muchos cantantes en esos años, el primer cantante que tuvimos fue Nelson Lerrua, “Tomasito”. Después traje a otro cantante, pero ese niño se atragantó en una parrillada comiendo y se murió. Siempre me acuerdo de él, porque conmigo no tuvo nunca ningún problema, le fallaba la voz, pero la disposición era muy buena, muy activo. Ahí formé la sonora ya. ¿Cómo le pongo al nombre? Le dije, “ya, don Pepe, está listo, tiene que anunciarnos como Sonora, así que ponga afuera en el letrero La Sonora Fantasía”. “¿Qué?” me dijo, “¿la Sonora Fantasía? Pero cómo, no suena bien, ponle Palacios, Sonora Palacios, es tu apellido”, “¡no!” le dije yo, me daba vergüenza, cómo mi apellido, era así como muy exclusivista, hasta que bueno, como él era el dueño, yo le acepté. Y empezó la Sonora Palacios. Y de ahí empezamos a hacer un doblete con don Salvador Salomón, que le gustó la orquesta, que era muy amigo y nos vino a ver al Pollo Dorado que está ahí en Estado con Agustinas.

Ya en el verano del ‘60 tenía la sonora formada prácticamente. Seguíamos tocando los temas de la Matancera y aparte el señor que me trajo la trompeta, que le vendió a mi hermano, me trajo unas músicas de peruanos, como “La del vestido rojo” *pum parampam paaram* [tarareando la melodía], cha cha chá, hacía mucho cha cha chá, eso es lo que más gustaba, el mambo y los temas de la Matancera *dodip dadi dapdi dorarurip dadadi* [tarareando la melodía de “Oye mi rumba”]. Todo eso eran guarachas que se tocaban. Me empecé a entusiasmar y dije “voy a hacer algo más sencillo”, porque yo veía a la gente que le gustaban los temas tropicales más lentos. Entonces pensé en una cumbia, porque en esos años llegaron los Hermanitos Ferreira de Colombia, venían de paso. Eran niños también; uno tocaba acordeón y el otro tocaba la batería, cantaban y con la guitarra, y tocaban la cumbia, pero la cumbia que ellos tocaban era al estilo de Colombia. Pero la cumbia la encontraba yo tan lenta y tan desabrida, y además que era muy poca la letra y mucho el vacilón, le llamamos nosotros, es la improvisación del acordeón, un tema duraba como media hora, que el acordeón, batería, y después cantaban el tema y lo terminaban.

Entonces dije “yo voy a crear una cumbia en Chile” y empecé a ver temas, y me empezaron a gustar algunos temas que escuché. Llegó Nelson Navarro, que le empezó a gustar la sonora nuestra. Incluso cantó conmigo. Era el autor de “Quémame los ojos”, los temas de la Matancera. Iba todos los fines de semana y me empezó a hacer temas. Entonces dije “ya, los voy a transformar”. Y los empecé a transformar a cumbia, dije “el piano es muy leal”. Empecé con ritmos bien marcados, un ejemplo de una introducción, el piano le hiciera así *pim popopim tomtum pa popim pa* y la guitarra *um pa turun tum pa*, así lo formé el ritmo, para explicarle a ustedes más o menos.

Entonces de ahí empecé en el Capri, en El Pollo Dorado. Llegó mucha gente internacional, turistas. Y a todo esto, llegaron músicos y les interesaba vernos a

nosotros, sobre todo primero con violines tocando, violines con cápsula, ellos no habían visto nunca eso, tropical. Entonces los autores empezaron "mire, yo tengo este tema" entonces yo les decía "a ver, tararéamelo al oído" y yo escribía la música, ahí empecé. Llegaron dos argentinos, y ahí me mostraron lo que es "El caminante".

Amparito Jiménez me mostró "La mafafa". Ella llegó de Colombia también al Pollo Dorado y después la contrataron del Show 007, que no había televisión en esos años, entonces se hacía el *show* en todo Chile. Una compañía completa que Óscar Arriagada formó. Entonces ahí se presentaron los grandes cantantes como el "Pollo" [refiriéndose a José Alfredo Fuentes], la Gloria Benavides, el Clan 91. Bueno, a todo esto, empiezo a hacer cumbias. Después el Manuel Zúñiga, un niño que era el hermano de Tommy [Rey], me empezó a traer temas y me los cantaba y empecé a hacer las cumbias. Empecé a armar ya un repertorio para grabar, ocho o nueve temas para probar. Tuve varios cantantes. Empiezo a tratar de formar bien esto y lo tenía listo ya, tenía a Tomasito. Luego vino Orlando Ramírez, un niño que cantaba mexicano, cantaba muy bien, que incluso cuando nosotros éramos los Hermanitos Palacios cantó con nosotros. Le empecé a enseñar y cantaba muy bien cumbias y le empezó a gustar a la gente, incluso a los mismos músicos.

En esos años se trabaja todos los días. Nosotros terminábamos a las cinco de la mañana y los otros terminaban a la una, dos, y se venían todos los músicos y se ponían al fondo a escuchar a la orquesta, porque era novedad para ellos la cumbia, una cosa diferente. A mí me gustaban las trompetas *pam papá papá pam pám* [imitando trompetas en *stacatto*], porque los otros músicos tocan *papararararará* [imitando trompetas en ligado], y yo les decía que no, "lo vamos a tocar más picaíto nosotros", tipo como los mexicanos tocan las trompetas y suena un estilo más bonito *tap ta tap ta tap tatá* [imitando trompetas en *stacatto*]. Entonces unos medios maldadosos nos pusieron La Sonora de los Patitos, como sobrenombre. Y yo les decía "déjenlos nomás, márquelo, pique nomás, a ver que ellos hagan lo que tú estás haciendo, si son capaces". Les decía Pepe Galvarín también. Y además decían "le puso la Sonora Palacios, claro por su apellido", entonces me bajonearon y me daba vergüenza. Y a todo esto, ya estaba empezando a pegar el nombre.

Y bueno, fui a Odeón donde don Jorge Oñate y [Rubén] Nouzeilles[54], que eran los directores artísticos y el gerente, y les pasé el repertorio para grabar. Ellos me dijeron "a ver, esto no parece cumbia, no, nada que ver, nunca, para qué, bueno, vuelve mañana, vuelve esta otra semana". Yo me pegaba los plantones abajo esperando, hasta lloré por eso. Después donde RCA Víctor también que cumbia no.

54 Rubén Nouzeilles fue un destacado director de EMI-Odeón durante los años cincuenta y sesenta.

Pasó el año y pasamos al Restorán El Mundo, ahí empezamos a tocar todos los días. Y en ese tiempo llegó Luisín Landáez, y le gustó, nos iba a ver e incluso cantó conmigo también. Me dijo "oye, pero la cumbia aquí en Chile no pasa nada, no va a pasar nada", como él cantaba otro tipo de temas, "ya, bueno" dije yo, "vamos a seguir". Y a todo esto llegó también el pianista del Hotel Carrera, don Saúl San Martín, tocaba solo y formaba orquestas cuando había eventos grandes y le gustaba la orquesta. Me decía "Marty, chuta, están muy bien". Entonces yo le dije "ya llevo como un año tratando de poder grabar", "chuta, no puede ser posible", y llega y me dice: "bueno, sigue luchando nomás, es lo único". A todo esto me llama Galperín y me dice "mira, sabes que hay una posibilidad de ir a Argentina a hacer los carnavales". Yo le digo "pero mira, no tenemos grabación, no tenemos nada", "ya" me dijo, "vamos a esperar estos cuatro meses más y lo vemos", "ya po"". Y de repente llega Saúl San Martín, "Marty, te tengo una sorpresa, la Philips chilena creó un sello discográfico, tiene estudios, tiene de todo y me nombraron a mí como director artístico, así que yo hablé con Rojo –que era el gerente– y le dije". Pero la misma historia, "que cumbia, que toquen otra cosa, temas de Pérez Prado, mambo, y ahora que viene el rock, menos", le dijo.

Los primeros años de la Sonora Palacios. Descripción original: Julio Urbina - Tommy Rey - Patricio Cereceda - Pato Palacios - Jorge Palacios - Marty Palacios - Armando Dinamarca. (1965). Archivo: Tommy Rey

Pero a la gente le gustaba. En los locales la gente nos seguía, y la gente gritaba y nos aplaudía, vibraba. La gente los llenaba, si por eso es que los locales nos llamaban. Les gustaba porque nosotros éramos muy marcados en lo nuestro y no era una cosa loca. Le hacíamos una letra y un coro que a la gente se le quedaba y empezaba a tararear y empezaban a cantar, y después una introducción y chao. Las demás orquestas hacían un tema y después solos. A la gente el tema se le quedaba de repente, y en el caso de nosotros, *pobre caminante* [cantando "El caminante"] y después volvíamos arriba y a la gente se le quedó *por eso te aconsejo que vayas a misa* [cantando "Los domingos"], y todo eso. A la gente empezó a gustarle la sencillez nuestra y que se les quedaban todos los temas. Y los cantaban y los bailaban.

Yo tenía fe, lógico, y tenía el apoyo de harta gente. Entonces viene San Martín y me dice "ya hablé con Rojo" me dice, "así que a la semana siguiente vamos a grabar". Me dijo "lo convencí y vamos a hacer dos temas, un 45 de prueba". Estábamos todos listos y se me va el cantante, el Orlando Ramírez, porque se enamoró de una niña que vivía en Iquique y se fue con ella y yo le dije "qué voy a hacer ahora, sin cantante, estamos a punto de grabar", y me dijo "yo te voy a traer un cantante, un amigo, un vecino", y me trajo a Tommy [Rey], que cantaba folclor. Estuvo también en Los Peniques. Llegó y le empecé a enseñar cómo realmente tenía que cantarse la cumbia al estilo mío. Tenía una voz potente, así que dije "qué bueno, hay que ponerle empeño", así que me dieron dos semanas más, claro, justo, así que fue y ahí grabamos el 45, lo grabamos con él.

Grabamos "La mafafa" y "El caminante". Llegamos en la mañana, a las ocho de la mañana a grabar, ya teníamos tanto tocando, que a las 10, 11 de la mañana ya estaba listo, porque antiguamente estar ahí era como estar tocando en actuación, las trompetas con un micrófono, los coros los hacíamos los tres, el Tommy, mi hermano Jorge y yo. Así que se grabó y nos quedó todo el día libre.

De la familia quedábamos solamente mi hermano Jorge y el "Pato", Patricio Palacios, que tocaba las timbaletas, y mi hermano Jorge en la trompeta. Todos los demás músicos aparte, ya no tenían nada que ver los hermanos, éramos tres nomás. Justo cuando terminamos vino Saúl y me dijo "hagamos una cosa, yo me las voy a jugar" y habló con el técnico y le dijo "¿tení' pistas?", "sí" le dijo, "¿erí' capaz de hacer un *Long Play*?, hagamos ocho temas", "ya po', los estamos tocando todos los días". En el día sacamos los ocho temas. Lo llevan, hacen el 45, porque son rápidos. Yo tenía un hermano mayor que después empezó a trabajar en la RCA Víctor, cuando yo salí de allá, y él justo prensaba los discos, y a él le tocó hacer el de 45. Entonces habló con el jefe y lo apuraron, lo mandaron a hacer antes de tiempo, en una semana ya estaba listo y lo lanzan a las radios el tema, y se empieza a tocar en todas las radios.

De los dos temas, a "El caminante" le dieron más porque es el que gustó más. Y Ricardo García[55] tenía Discomanía[56], era exclusivo y era fregado, y para nada le gustó, y Saúl me dice "oye, hagámosle un *jingle* a García con 'La mafafa': *buen día Discomanía* [cantando con melodía de "La mafafa"], "¡oh!", y se lo empecé a tocar. Obligado a tocar el disco de nosotros.

Pasaron dos, tres semanas. Estaba en mi casa y de repente estaban tocando "El caminante", todo el día, todos los días, en todas las radios: "Sonora Palacios", cuando pasaba me daba vergüenza, Sonora Palacios, decían, me daba vergüenza que nombraran mi apellido. Después de un viaje me llama el señor Rojo: "oye, es urgente que vengan a grabar para hacer el *Long Play*", "oiga pero si ya lo tengo hecho, las cintas están listas, si ya grabamos ese día", "oh" me dijo, "mandémosla a hacer inmediatamente, pero ahora no pueden ser ocho, tienen que ser nueve, es muy poco". Y diez querían. "Y ¿qué tema vamos a hacer?". A todo esto, el Nelson Navarro llegó cuando iban a lanzar la bomba, la prueba en el Pacífico, Charles de Gaulle, la gente empezó a hacer protestas porque no podía ser posible que hiciera ese experimento después de lo que había pasado anteriormente. Y Nelson Navarro me creó un tema, me dijo "te voy a hacer una cumbia, 'La bombita De Gaulle': *por favor De Gaulle, no hagas este daño, mira, mira que la vida"* [cantando]. El coro decía *no no no no* [cantando], en chileno, así hacían los latinos, y él decía *oui, oui, oui oui* [cantando].

Ya tenían ellos la carátula hecha para los discos. Le habían puesto *Cumbias Coléricas* porque ya estaba el tiempo del rock y aquí se bailaba, los coléricos les llamaban a los que bailaban. Pero que pasó, cuando vieron esto, "¿pero cómo *Cumbias Coléricas*?" y crearon una carátula con un sol, como que iba a explotar el sol, una palmera, y le pusieron *Explosión en cumbias*. Por "La bombita de De Gaulle". Y ese fue el primer disco nuestro.

55 Ricardo García, pseudónimo de Juan Osvaldo Larrea García (1922-2000), fue un animador pionero en espacios fundamentales de la música popular chilena de los sesenta, tales como el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena en 1969, y el programa televisivo "Música Libre". A mediados de la década del setenta funda además el sello Alerce.

56 Discomanía fue un programa que se transmitió en Chile por Radio Minería a partir de 1946, por el periodista Raúl Matas. Desde 1955 hasta 1968 lo condujo Ricardo García. La característica de este programa era que, al estar sindicado, era distribuido desde Argentina a distintas emisoras del continente americano, y gracias a una red internacional de corresponsales, se mantenía informado al público sobre la actualidad en el mundo de la música. Discomanía estrenaba casi simultáneamente con el país de origen los títulos más exitosos de la canción popular.

¿De qué otra forma crearon su repertorio? ¿Hubo otras agrupaciones que los influenciaron?

Cuando fui a Argentina, yo me encontré con el compositor de Los Wawancó y de Los 5 del Ritmo, y me entregaron temas. Y de ahí nos sale el viaje a nosotros del '63 a Argentina. Pero nosotros conocimos a Los Wawancó ya después cuando se hizo el Gran Baile –porque aquí en Chile se hacía el Gran Baile– y vinieron Los Wawancó y Los 5 del Ritmo. El Gran Baile era un espacio que hacía Televisión Nacional. Entonces se presentaban todas las orquestas y hacían competencias entre las orquestas. Venían a competir, y ahí vinieron a competir Los Wawancó y Los 5 del Ritmo con orquestas chilenas. También se hizo una gala en el Teatro Astor y tuvimos la suerte que en todos los eventos ganamos nosotros. Entonces los conocimos cuando ellos vinieron a Chile. Yo conocía autores que, así como a nosotros nos llegan autores chilenos, a ellos les hacían temas, y yo me encontraba con autores argentinos que a ellos les interesaba que nosotros grabáramos también.

Luego hicimos la gira a Argentina, todo el norte argentino hasta la frontera con Bolivia, Salta, Jujuy, y por el sur hasta Buenos Aires prácticamente. También en los carnavales de la costa. Después nos devolvimos a Santiago y seguimos trabajando y allí empezó la orquesta, ya empezó a sonar firme. Ah, y a todo esto, se demoraron en sacar el *long play*, porque hubo problemas, entonces no salió inmediatamente, salió al año, dos años después. Estábamos grabando ya antes, pero salió mucho después, porque había problemas también con la prensa y había mucha demanda de rock. No es como ahora que cada compañía hace sus discos, o sus casetes, pero en ese tiempo no, era exclusivo de una fábrica que había, entonces no daba abasto para todo, sobre todo por el rock. Entonces ahí comenzamos realmente. Y ahí empezamos ya a levantar esto y nos fuimos de viaje, y lo bueno es que todos los temas que grabábamos, gustaron.

El auge de la cumbia fue después del '62, porque el '62 estaba el mundial. Entonces después vino el auge. Pero yo realmente creé la orquesta el año '60, empecé a hacer todo esto el '61, el '62, pero más o menos el '64 ya empezó con más fuerza. Lo que pasa es que cuando uno empieza a gustar, llegan los autores, porque el derecho de autor es interesante y darse a conocer también, y algunos me gustaban y otros no. Yo les escribía la idea melódica nomás y después los armaba, hacía el arreglo musical completo. Me entonaban los temas. Llegaban personas y se ponían a cantarlo y yo lo escribía, y luego tenía que armarlos, lógico. Entonces, de repente hubieron algunas copias también porque el sello me decía "hay temas bonitos", "hay que hacer un disco", "cópiame este tema que está pegando en Puerto Rico, en Colombia, está pegando en Argentina", "¿podí' copiar este tema?" Pero lo hacíamos al estilo nuestro, sí. Entonces era totalmente diferente, pero el tema en sí, la letra, la melodía, les gustaba mucho a ellos, les llegaba, entonces yo les cambiaba la introducción, el estilo, porque nunca ha sido el mismo.

Foto publicada en la revista Rincón Juvenil en 1967. De izquierda a derecha: Leonardo Núñez, Jorge Palacios y Marty Palacios (trompetas), Miguel Castro (guitarra), Patricio Cereceda (bajo), Patricio Palacios (timbales) y Tommy Rey (tumbadoras y voz). Descripción original: La Sonora Palacios a su regreso, actuando para las cámaras de televisión del show dominical del 9. Sus ocho músicos, en el grabado falta el pianista, demostraron que siguen siendo la atracción de cualquier espectáculo. Archivo: Tommy Rey

¿Por qué cree que la Sonora Palacios gustó tanto?

Yo creo que por la sencillez y el comienzo, porque nosotros también comenzamos en una época muy buena. A todo esto, también estaba la Orquesta Huambaly, Los Peniques, Ritmo y Juventud, que tampoco tocaban cumbia antes que nosotros. Al tiempo después se acabó la Huambaly, y ahí vino el rock firme, vinieron Los Beatles y ahí me tocó esto a mí, cuando ya se acaba la música tropical en Chile. Realmente se acabó. Entonces cuando se acaba la música tropical en Chile, nace la Sonora Palacios. Por eso te digo, si toman en cuenta "El caminante" y "La mafafa", todos están convencidos que nosotros las grabamos el '65, '66, porque ahí sonó fuerte. Pero nos identificamos antes, pero entre el rock y eso… por eso le digo que había que competir con el rock, pero ciertos sectores nos tocaban, ciertas radios, pero no todos.

¿En ese tiempo ustedes usaban bajo eléctrico o contrabajo?

Ahí tocábamos con contrabajo. Ya con el tiempo hubo que cambiarlo por bajo eléctrico, cuando ya empezaron a salir buenos bajos eléctricos. Entonces incluso el bajista que tengo yo ahora tocaba bajo, tangos, tocaba bajo acústico y también lo tuvo que cambiar, porque es muy difícil andar con él, y además hay que amplificarlos muy bien ahora, ponerle muy buenos micrófonos. Ahí fue el cambio realmente.

¿Se tocaba cumbia para las fiestas patrias también?

Me acuerdo que las fondas se hacían aquí en la Quinta Normal, antiguamente, antes que en el Parque O'Higgins. La Quinta Normal era lo típico, aquí se hacía, y de repente ya la cumbia empezó fuerte. En todos lados la cumbia, en las fiestas, y empezó a gustar la orquesta tanto que a veces trabajamos dos días y salíamos a recorrer las fondas y en todas las fondas se tocaba cumbia, cumbia, cumbia. Como "El caminante". Y después, conjuntos tocando lo de nosotros también, y los que no tenían, ponían el disco y sonaba "El caminante". Antes no había tropical en las fondas. Solamente tocaban boleros, pero muy poco, se tocaba puro folclor prácticamente, la guaracha y folclor. Las cuecas, la gente era muy aperrada para bailar cueca, bailaba todo el día cueca, y corridos, mucho el corrido mexicano, muchos tipos mexicanos: Miguel Aceves Mejía[57] estaba en esos años, todos esos temas, la Guadalupe del Carmen. Todos esos temas, puros corridos y cuecas, eso se bailaba en las fondas, y después empezó las cumbias. Yo tuve problemas con el Sindicato de Folcloristas, porque me reclamaron, pero yo: "que la culpa no es mía, yo no les estoy ordenando, si ellos tocan", porque la gente después ya no quería bailar cueca sino que empezó a pedir los temas de nosotros también. Y la gente bailaba mal, bailaban dos o tres toques y ya, y empezaron los conjuntos. Llegó un momento en que empezaron a quedarse sin trabajo también, porque la gente ya no quería bailar... pura cumbia, y al otro año puras cumbias, y todos, hasta nos llevaron al Parque O'Higgins, entonces fue, hasta hace poco, ahora está pegando el folclor. Hace como dos o tres años que volvió firme otra vez, porque ya no se escuchaba folclor. Antiguamente no, no se escuchaba folclor. Entonces, yo les expliqué y ahí me encontraron la razón, "si po', entonces hay que renovarnos, qué hacemos". Entonces donde iba yo les pedía que por favor contrataran un conjunto folclórico junto con nosotros, y lo hacían, pero la gente los pifiaba, no quería, tocaban dos o tres cuecas nomás, y a los que les gustaba la cueca, bailaban, y de ahí ya, chao, y había que tocar, tocar, tocar, entonces para nosotros también fue difícil.

57 Miguel Aceves Mejía (1915-2006), "El Rey del falsete", fue uno de los principales actores y cantantes de la música ranchera y el cine de oro mexicano durante el siglo XX, recordado especialmente por su interpretación de "La malagueña".

Y bueno, ahí empiezan a salir los contratos. Y ahí nos tocó duro también porque como no había televisión, empezamos a salir. Se contrataban micros para hacer las giras por los teatros, partíamos aquí en Valparaíso, de ahí íbamos a La Serena, Coquimbo, Ovalle y cuando ya llegábamos a la pampa era terrible, porque nosotros hacíamos las giras cuando había pura calamina, no había pavimento y para llegar a Antofagasta era un mundo. Contratábamos esas Matadero Palma[58] que tenía escotilla arriba para las giras, contrataban dos, porque iba la compañía completa y era tanto el calor en el día, la micro en la calamina iba despacito, que nosotros nos bajábamos e íbamos caminando al lado de la micro, cuando nos cansábamos nos subíamos arriba. Ahí conocí Iquique, que no era ni la sombra de lo que es ahora, Iquique, Antofagasta, Arica.

De ahí el año '65 nos contratan ya, hicimos el carnaval de la costa, el puerto fue lo que más nos levantó a nosotros, los porteños, les gustó tanto. Se hacían los carnavales de la costa. En toda la costanera se hacía un carnaval inmenso, se llamaba "El Carnaval", y se hacían todos los veranos y se ponían escenarios aquí, otro, y el escenario principal y entonces tocaban conjuntos aquí y allá y en el principal, la orquesta de los que estuviera más de moda. Se llenaba, inmenso, ahí era terrible, la gente, ¡pero uh! Entonces una vez estábamos tocando en la noche, cuando llega y me dice el representante "oye, los buscan, los quieren llevar a Yugoslavia", "¿qué?" dije yo. Había dos representantes de la empresa Varig, la aerolínea Varig, y de Putnik, una empresa yugoslava de turismo. "Para que vayan a Yugoslavia porque vamos a llevar un grupo de brasileños, bailarines y músicos, treinta y cinco personas haciendo carnaval brasileño, y ustedes haciendo lo de ustedes. El lunes los quiero para que lleguemos a acuerdo y firmemos contrato altiro". Llegamos a acuerdo, firmamos contrato y a la semana siguiente estábamos viajando. Esa fue nuestra primera salida, y tuvimos el orgullo de conocer Yugoslavia, cuando era Yugoslavia. En Belgrado, ahí estábamos en un hotel cerquita del Palacio de Gobierno, y con el Mariscal "Tito" ahí nosotros empezamos a hacer una gira por Yugoslavia. Para nosotros fue un sueño eso, la primera orquesta chilena en salir, además que no iba nunca un chileno, un latino, nada. Nosotros no entendíamos nada de lo que hablaban, tocábamos nomás y a la gente le gustaba y después nos llevaban a los cines, y era como un concierto donde estaba el número brasileño y después nosotros. Y la gente, todos sentados, era difícil tocar, porque todos así serios mirando, pero les gustaba, y de repente hacían unas fiestas, bailes, y entonces fue mejor la experiencia todavía porque tocábamos a gente fría y había que levantarla, y eso nos sirvió mucho también.

58 Antiguo recorrido del transporte público santiaguino.

Después de ahí llegó el momento de la primera gira que se hizo a Europa, a Francia, Italia, Alemania. Y ahí empezamos a conocer nosotros a Quilapayún, y Los Jaivas también estaban recién. Nosotros llegamos en la primera gira a Francia, llegamos y lógico, a nosotros nos contrataban, pero nosotros no íbamos a hoteles, siempre nos llevaban a casa de chilenos que había allá, que se habían ido. Entonces llegaban los chilenos y estaban Los Jaivas allá, tenían departamento, y ellos nos lo ofrecieron –como andábamos de gira y allá eran fuertes–, así que llegamos y nos recibieron en el departamento de ellos. La primera vez que salimos fuimos a Suecia, Dinamarca, llegábamos y la gente nos estaba esperando, entonces cuando llegábamos decían "ya, este para mí, este para mí", ellos querían tenernos en sus casas y nos peleaban para tenernos en sus casas, y nos ofrecían las casas, y en las casas, ¡cómo nos atendían! Entonces hacíamos tres en una casa, dos en otra, así. Pero, pucha, adoraban todo, había gente que estaba fuera hace tantos años que hasta un boleto de micro lo adoraban. Para ellos era una cosa muy grande tener un chileno, compatriota, entonces esa fue una experiencia muy linda.

Más de seis años estuvimos viajando por Estados Unidos y Canadá, a Estados Unidos todos los años prácticamente, a Canadá igual todos los años, Australia, Suecia, Dinamarca, Holanda, Suiza, Lausana, Zurich y Francia. En Francia estuvimos tres meses, fuimos dos veces: la tierra de los buenos vinos. Gracias a lo que hacemos. Porque en forma particular no podría haber hecho un viaje así, entonces son cosas inolvidables. La prueba de fuego fue cuando fuimos a Yugoslavia. En Yugoslavia no había ningún chileno ni ningún latino, pero a ellos les gustó también y ahí partieron ya los deseos de seguir haciendo esto. Porque fue una prueba de fuego harto grande, porque yo tenía miedo, decía "capaz que nos devuelvan porque no va a pasar nada", pero nos fue bien.

Y ustedes, ¿cómo vivieron el golpe militar acá en Chile?

En forma política nosotros somos gente de trabajo, pero nos afectó, sí y no. Como la orquesta era popular y tocaba para todo el mundo, entonces nosotros no tuvimos ningún problema en ese aspecto. Pero sí, porque no teníamos trabajo. Porque acuérdese que el toque de queda empezó a las 12 del día, 11 de la mañana y después se fue alargando hasta las cuatro de la tarde. Y cuando ya se alargó hasta las cinco, seis de la tarde. El primer contrato que tuvimos fue en Cartagena, en la playa de Cartagena, en la que baja, en la *boîte* Francia se llamaba, en el segundo piso. Y ahí tocábamos nosotros hasta que llegaba el toque de queda y después teníamos la residencial ahí y otra acá, entonces terminábamos y había que correr porque si no había que quedarse hasta el otro día ahí. Después cuando era hasta las seis, tocábamos hasta las seis, y así sucesivamente, hasta las 11 de la noche. Pero ahí también otra experiencia linda porque se abrían las ventanas, el local era angosto y largo, el escenario estaba aquí, entonces hasta el fondo, con una amplificación, abrían las ventanas y era tanto que la gente no cabía y bailaban abajo hasta en la terraza. Era bonito eso, la gente bailaba y se escuchaba todo y se veía porque el escenario –la ventana estaba aquí y el escenario acá [señalando con la mano]–, entonces los veíamos para abajo y la gente nos veía desde abajo. Ellos no pagaban entradas, no pagaban nada, pero bueno, eso fue Cartagena. Y de ahí empezamos a tener trabajos a medida que se fue alargando, después el toque de queda se fue alargando más, o sea, acortando quiero decir, en ese sentido no tuvimos problemas porque tuvimos trabajo. Se hacían sus fiestas y nos contrataban a nosotros, que hacían empresas, nos contrataban a nosotros, los restorán también. Nosotros inauguramos La Pachanga. La Pachanga era un centro turístico que prácticamente todo el mundo llegaba a conocer, era famosa. Entonces, en esos años, yo me acuerdo que también la gente nos seguía, si nosotros tocábamos en La Pachanga, allá se iban a comer un pollo al coñac, hacíamos una salida y después nos veníamos aquí al centro, entonces, "¿a dónde van?", "al Capri", "ya", entonces la gente comía en un lado y después se tomaban la botella de pisco en otro lado, y después "a dónde van", "aquí", y nos seguían.

¿Qué otras músicas convivían con la cumbia en esa época?

En la época que empezamos Los Beatles fueron los que más fuerte pegaron. El rock y los Beatles y eso sería lo que había. Nada tropical, si éramos los únicos, y de ahí empezaron a salir nuevas orquestas, y empezaron a formarse sonoras. Se formaron Los Caribes y a todo le ponían sonora. Se había acabado la música tropical en Chile, pero nosotros, gracias a Dios, hicimos renacer lo tropical en Chile con la cumbia. Por eso nosotros decimos que creamos la cumbia chilena, no es una cumbia colombiana. Impusimos la cumbia en Chile, con el sistema marcado, *pam papám parám pam pám* [cantando introducción de "El caminante", bien picado], y un tema cortito, un coro, hacíamos una introducción parecida, un coro que se repitiera y en seguida la letra, el coro y chao. Y esa fue la cumbia chilena. Una letra bonita, una letra con un buen contenido, a mí me gustaban las melodías bonitas y me encargaba de la introducción, porque si la introducción era fea se pierde el tema, *no puede vivir sin ti* [cantando "Pedacito de mi vida"], entonces hacía la introducción *pam papám parám* [tarareando introducción de "Pedacito de mi vida"], entonces la gente altiro se levantaba. Y de ahí venía el tema, entonces la introducción es importante que sea bonita porque es la carta de presentación. Y de ahí la gente ya se acostumbró. Entonces, la cumbia nuestra es diferente, totalmente diferente. Por eso la gente se identificó. Porque los colombianos también usan mucha percusión antes de una cumbia: *taaaará tata tán taratatán ta ta tam* [emulando percusiones similares a la introducción de "Danza Negra"]. Una cosa así, entonces aquí a la gente le gusta que uno comience un tema *tararara pam pan* [cantando

introducción de "Daniela"], que se sienta, que haya música, que haya una melodía, la melodía le gusta al público chileno. Una melodía fuerte, bonita y repetitiva, y un coro repetitivo. El coro en la cumbia nuestra es el importante, todos los temas nuestros tienen un coro que a la gente le llega altiro. Y se repite el coro, entonces, muchas veces la letra no se la saben muy bien, pero ya el coro se lo saben de partida, entonces en el coro empieza toda la gente a cantar. Eso ha sido la cumbia nuestra.

Cuéntenos, ¿cómo nace su versión en cumbia de "El negro José"?

A mí "El negro José" me gustó cuando se la escuché a Illapu, es un tema del folclor. Entonces, me gustaba tanto y le dije a mi hijo –porque en ese tiempo él ya estaba en la orquesta–. "Sí po', 'El negro José' es bonito, pero arréglalo", "pero la letra no me la sé". En ese tiempo nosotros siempre íbamos a las cárceles a tocar gratis, y nos tocó la Penitenciaría, y allá los presos, nosotros no teníamos problema, nos llamaban así, les encantaba que estuviéramos con ellos, y justo había una grabación de Illapu del "Negro José", entonces dije yo, "no alcanzamos, ni siquiera tenemos el disco, no po"'. Entonces había unos reos, "nosotros la sabemos", "si po', yo quiero la letra porque quiero hacerlo" y me copiaron la letra ahí. Ese fue un día viernes, y ese mismo viernes nos íbamos temprano y nos íbamos a la Posada de Tarapacá en Avenida España, ahí estábamos, entonces llegué al Tarapacá, al camarín y empecé a escribirla, ya más o menos tenía un bosquejo. A cada rato andaba tarareando, cantando y empecé a escribir y le hice el arreglo. Y entonces estábamos tan afiatados que le dije a los cabros "miren esto, las trompetas arriba, hagamos esto". Entonces la parte de las trompetas les hice incluso en una parte las tres voces, "leámoslo aquí mismo las tres, ya" y empezamos a ensayar, dos, tres veces, y como era fácil, y después el piano le escribimos los tonos. Entonces, como llegamos temprano, "ya, ensayemos" y como estaban los cabros entusiasmados, nos subimos y, ya arriba del escenario, a armar los instrumentos y empezamos a ensayar, una, dos, tres veces. "Ya, toquemos". El Tommy se la aprendió altiro, porque la melodía ya era muy sabida, había que acomodarla nomás, y empezamos a acomodar la letra, y la tocamos el primer día. A mí esa canción me llegó, no sé, la melodía era muy bonita. Y además, el negro José era como un dicho, como en esos años había muchos apodos. El "Care' jarro", el "Care' torta", el "Gitano", todas esas cosas, les decían a algunos. Y "El negro José", yo lo encontraba algo muy... en Colombia lo copiaron, pero lo copiaron exactamente igual. Incluso tengo la grabación ahí todavía, lo escuchamos, pero no le cambiaron nada, la hicieron exactamente igual que nosotros. El cantante, la voz, se nota que es un colombiano que está cantando, pero el arreglo es el mismo *taaaam taran tam taram taaaam taram tam taran* [tarareando introducción de trompetas de "Candombe para José" en la versión de la Sonora Palacios]. La única diferencia es que nosotros lo hacíamos con piano y guitarra y ellos lo hicieron con la guitarra sola nomás, la única diferencia, pero es lo mismo. El mismo arreglo. La introducción les gustó. A mí no me gusta copiar exactamente igual, los arreglos los cambio al estilo nuestro, cuando son temas muy bonitos. Entonces eso fue una cosa que a mí me impresionó cuando la escuché, y ahí están todos de testigos que me vieron escribiendo ahí mismo. Igual que en "Mejillones", también le hice un arreglo a "Mejillones", eso no se ha dado a conocer, *en Mejillones yo tuve un amor* [cantando], eso también me quedó bonito, lo vamos a aprovechar de grabar ahora, porque es bonito ese tema. Tampoco me sabía la letra y la fuimos a tocar a Mejillones y en Mejillones nadie se la sabía [riendo]. Y de repente un carabinero que había me dijo "yo me sé la letra". También hice el arreglo, abajo del escenario, porque íbamos a tocar en un baile y de madrugada cuando terminamos, lo ensayamos. Y a la semana siguiente la estábamos tocando. Eso no lo grabamos realmente, pero lo deberíamos hacer, quedó bonito.

Y en el caso de "Un año más", ¿nos podría contar la historia de esa canción?

La historia de "Un año más" fue divertida porque a nosotros nos tocaba ir a la Pampilla, a la fiesta más grande de Chile. Pero nosotros no íbamos el 19 y el 20 de septiembre. Para ellos el 20 es la fiesta real de la Pampilla, entonces hacen 17, 18 y 19 prácticamente. Así que la primera vez nos contrataron 19 y 20, la carpa del Club de Leones, inmensa, mil metros cuadrados de pista, pavimentado, linda, entonces ahí llegó un niño también que cantaba, que le pusieron el "Mafafa" [refiriéndose a Carlos Gallardo Santander], y llegó Hernán Gallardo[59], que tocaba teclado y tenía hartos temas, y se los dio a Los Cumaná, porque ahí nació también Los Cumaná, y después de Los Cumaná nacieron Los Vikings 5, y les dio temas, "La carta" [refiriéndose al "Cartero de amor"] y todos esos temas les dio que popularizaron ellos. Primero Los Cumaná y los Vikings 5, *esperando una carta, está tan sola, esperando una carta* [cantando "Cartero del amor"]. Entonces esos temas eran de él, habían temas, y él insistía con el tema, me dijo "tengo 'Un año más', 'Un año más'" y se puso a cantarme *un año más, qué más da* –un bolero– *un año más, cuántos se han ido* [cantando], y yo "la melodía, este tema no pasa nada", era feo. Hasta que un día nosotros empezamos a ensayar en la casa del guitarrista, Pérez, y me dijo "¿cuándo la vamos a ensayar?", y llegó aquí, *un año más, qué más da, un año más* [cantando] "cuántos se han ido..." y ahí recitaba, se ponía a recitar y lo cantaba como bolero, entonces yo le dije "mira, vamos a hacer una cosa, cópieme la letra y la vamos a arreglar los dos". Entonces

59 Hernán Gallardo Pavéz (1928-2013) fue un pianista y compositor coquimbano, autor de la célebre canción "Un año más". En el próximo capítulo, presentamos un sentido homenaje a su figura y legado.

me entrega el tema y cuando empieza *un año más* [cantando], porque no había nada para fin de año, nosotros decíamos "que podíamos tocar pal' fin de año*", un año más, qué más da, un año más, cuantos se han ido* [cantando], dije "ya", esa parte me marcó. Entonces le dije al Tommy "copia la letra", y empezamos a madurarla. Y cuando ya me interesó, me gustó, le hice el arreglo. Entonces fuimos los primeros que lo impusimos, los arreglos son míos, la armamos y ya, le hago la introducción, le hago la parte de las trompetas. Después lo arreglamos y lo empezamos a tocar nosotros. Lo grabamos en un 45 y se lanzó a las radios, se empezó a tocar en las radios.

Háblenos de otro éxito: "El galéon español".

"El galeón español" la iniciaron Los Wawancó pero totalmente diferente sí, porque el autor que me daba los temas se la dio a ellos también, entonces me dio la idea. "Yo la hago" le dije. El autor es Morales Castellón[60], ahí está en el disco. Es que yo los conocí en la gira, pero después ya no los vi más, entonces después era por carta no más. Además que era lo bueno que tenían los argentinos antiguamente, es que tenían una casa donde ellos hacían libros de los temas de todos los autores de ellos, con las guías melódicas, y enviaban a todo el mundo eso. Y a Chile llegaba un representante que nosotros teníamos, Hernán Palacios, conexión con la SADAIC[61], y le llegaba como la SCD de aquí, un ejemplo, derecho de autor. Entonces a él le llegaban mensualmente, o cada dos meses, los libros con las canciones de todos los autores, entonces yo pedía música tropical, folclor, guías melódicas con la letra y ahí venía también "El galeón español". A mí me gustó, lo encontré bonito, la melodía me gustó, ahí fue cuando ya lo estaban haciendo Los Wawancó en Argentina, pero, claro, no era igual. Después tocamos en El Gran Baile juntos, así que fue bonito ese encuentro también, porque ahí no hay envidia, no hay nada, todo lo contrario. Si es nuestro mismo autor, rescatamos la entrada del piano *pam paraparapararan* [cantando la introducción de "El galeón español"]. Iba a tocar la melodía nomás y hacer otros arreglos.

¿Qué recuerdos tiene de Amparito Jiménez?

Ah, Amparito Jiménez, muy buenos recuerdos. Si después empezamos a hacer giras con ella y le gustaba, incluso hicimos un 45, grabamos con ella "El castillo en el aire", *El castillo que está en el aire* [cantando], es lindo el tema. Un integrante de los Banana 5, –porque el sello buscó músicos– un baterista de la Orquesta

60 En referencia a "Taco" Morales y a Mario Castellón, quienes componen "El galeón español" junto con Miguel Loubet en Argentina, siendo integrantes del conjunto internacional Los Wawancó, como señala Sergio Solar en el testimonio que incluimos el capítulo anterior.

61 Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.

Caravana, la timbaleta, ¿quién más?, el bongó lo pusimos nosotros, las trompetas, nosotros tres más una trompeta que puso la orquesta Caravana también. Así que se formó un grupo, se hizo un arreglo. Ese no lo hice yo, pero quedó bonito así. Tiene "El castillo en el aire" y un cha cha chá. Le encantaba, ella siendo colombiana no cantaba cumbias, cantaba guarachas sí, la guaracha es como la salsa de ahora, la antigua, prácticamente, ahora la salsa es más potente, pero era un estilo así. Y le gustaba mucho a ella cantar, pero a ella le encantaba estar con nosotros, entonces me cantaba unos temas que a mí no me gustaban, unos temas medios raros, y hartos temas me pasó la Amparito Jiménez que nunca los hicimos. Se hizo tan amiga de nosotros. El que me gustó fue "La mafafa", ese también es colombiano, tema netamente colombiano, ella me lo trajo, me lo cantó, lo hizo y parte del tema me lo dijo también, eso es realmente colombiano pero lo adapté al sistema nuestro. Y a ella le gustaba tanto la orquesta, y al final nos hicimos más amigos todavía. Fue la única mujer, prácticamente. Después la que quiso cantar fue la señora de Óscar Arriagada, la Wendy, pero era para otro tipo de temas. Como la cumbia estaba de moda, había que hacer cumbia. Entonces por eso es que nosotros hemos durado tantos años.

¿Cómo ve el escenario para la cumbia y la Sonora Palacios hoy?

Fíjese que no ha decaído la cumbia realmente. O sea, decaer sí, en cuanto a que las radios no tocan tanto lo nuestro, ¿entiende?, porque hay cosas más modernas. Pero la gente nos contrata igual, no se han olvidado, y donde vamos siempre la gente nos dice "no, si mi papá, de los vinilos, los *long play*, los casetes, por eso me sé todos los temas, si en la casa se toca solamente lo de ustedes y en las fiestas pura Sonora Palacios". Entonces fue una cosa muy fuerte, no creo que haya habido una orquesta que haya marcado tanto, tanto, tanto, que haya llegado tanto. Son tres generaciones prácticamente.

Lo único malo es que no sé si habrá que pagar o caer simpáticos en las radios, porque ahora cuesta mucho que toquen los discos. Según dicen, hay que pagar para que te toquen los discos realmente, o de lo contrario hay que ser muy amigo de alguien, pero es que ahora el consorcio que hay de todas las radios, de la Corazón[62] y eso, es uno solo. Entonces qué pasa, es que ya no es según el gusto del público, es a gusto de la radio, entonces ellos imponen la moda. Antes sí habían tantos conjuntos, a la gente le interesaba tanto que fuera el director, o el cantante, o el grupo a las radios, si nosotros íbamos a todas las radios, "oye, tráete al grupo, mira aquí, la Sonora Palacios", y a la gente le encantaba eso, que uno les llevara la rueda. Pero ahora, sabe usted que ahora yo he ido y me he aburrido, "no, es que espérese

62 Radio que transmite por señal abierta en Chile y también por internet. Comenzó sus transmisiones en 1997 como propiedad de Compañía Chilena de Comunicaciones, pero en 1999 fue vendida al Consorcio Ibero American Radio Chile. Transmite principalmente música tropical en diversos programas durante el día. Uno de sus conductores es Willy Sabor.

un poquito, que no está, que más rato, o déjemelo aquí y después" y si lo dejo ahí es disco perdido, ni siquiera lo escuchan.

Lo que pasa es que ahora los sellos no pagan, porque los discos no se venden prácticamente, tiene que ser mucha cosa, los extranjeros nomás venden discos, pero aquí los chilenos no venden discos. Porque al día siguiente está pirateado, entonces todos los están escuchando, y después en las radios, entonces el disco sirve para mantenerse vigente, para hacer doblajes en televisión, para todas esas cosas sirve el disco, pero en cuanto a ventas es muy raro. Hay gente que compra sí, pero no como antes. Si nosotros cuando antes grabábamos un *long play*, a medio mes estaban de la Philips para comprar el nuevo disco, antes de que nosotros grabáramos, de a setecientos, de a quinientos, así. Entonces decían "oye, Marty, hay que grabar", "no puedo", "pero si yo tengo 4 mil discos vendidos ya", entonces las casas discográficas compraban los discos antes de la novedad, pero eso ya no sucede. Ese es el problema, que los sellos no distribuyen, no quieren gastar en distribución, gastan en la grabación nomás, entonces ellos rinden a su forma. Pero nosotros no tenemos estudio, porque si tuviéramos estudio no tendríamos para qué recurrir a las casas discográficas porque tampoco nos promueven ellos. Antes no, antes yo decía "ya, ahí tienen cien discos, a estas radios podemos ir", entonces íbamos personalmente a las radios y el locutor principal nos decía "ahí viene Marty Palacios, trae el disco nuevo de la Sonora Palacios". Se lo entregaba directamente, pero ahora ni eso, no pasa.

Ahora vamos a incluir temas nuevos. Pero ellos, como es un sello que no nos tenía a nosotros, un sello nuevo, entonces quieren, dijeron "queremos temas nuevos pero también queremos temas antiguos". "Bueno" dijimos nosotros, "les vamos a hacer una lista nosotros de lo que nosotros creemos". Ahora me pidieron "La sospechita", me pidieron "Bucaramanga", "Galeón español", "Los domingos" o "La peineta" que le puso el Kike[63], y así, entonces va a haber que hacer temas antiguos también.

¿Por qué cree que esos temas antiguos siguen gustando tanto a pesar de todos los años que han pasado?

Yo creo que por la sencillez, porque los temas son bonitos, son muy sencillos. Y no sé, el timbre, a pesar de que el sistema de grabación antiguo no era tan bueno como el de ahora. Pero sigue prevaleciendo, y sigue la gente pidiéndolos y no se cansa de escucharlos. Y donde vamos nosotros por ahí, en una presentación, en un baile, incluso en los casamientos, nos dicen "mijito, usted me tiene que tocar 'La peineta', 'El galeón español', esos temas los tocan, ¿cierto?, eso es lo que queremos,

63 En referencia a Kike Morandé, conductor de televisión reconocido por su participación en programas nocturnos de entretención.

por si acaso", entonces ya nos están eligiendo los temas. Y cuando vamos por ahí "ya po' toquen 'Un año más'", y se enojan muchas veces cuando uno no los toca. Entonces qué pasa, empieza a pasar el tiempo y sacar un tema nuevo cuesta mucho y hay que imponerlo. Y eso es lo que vamos a ver ahora, si vamos a tener la fuerza o vamos a tener la suerte de que las radios empiecen a tocar los temas nuevos, porque esa es la forma de marcarlo, o sea, si la gente no los escucha cómo los va a conocer.

¿Qué le parece a usted este movimiento al que le llaman Nueva Cumbia Chilena?

A mí lo único que me gusta es que mantengan lo que es la cumbia en Chile y la música tropical. Porque dicen la Nueva Cumbia Chilena, pero no me gusta mucho el sistema. Primero, temas que tienen mucho doble sentido, hasta garabatos hay en las cumbias de ahora, porque eso dice la cumbia chilena, está todo permitido. Hay muchos, está pasando lo mismo que pasó con los sound, habían temas muy bonitos, pero hubo temas muy fuera de foco, y está pasando con la cumbia chilena exactamente lo mismo. Están apareciendo todos iguales, porque yo estoy escuchando a los cantantes y todos iguales, no hay diferencias en cantantes, ¿han escuchado que todos cantan igual? Cantan todos altos y todos tienen el mismo timbre, salvo algunos casos. Al que felicito realmente, que tuvo la gran idea, que copió temas antiguos, es el Chico Trujillo [refiriéndose a Aldo Asenjo] porque usted sabe que todos esos temas, "El camión" [refiriéndose a "El conductor"], esos son temas antiguos, entonces se diferencian y por eso es que gustaron también. Pero los demás, los temas son algunos muy apresurados y otros muy complicados, digo yo, muy complicados. Hay temas muy sentimentales que a la gente se les queda y les gustan, sí, son bonitos, "Loca", que incluso ahora lo grabaron los del Trío Inspiración, lo grabaron como bolero y se está tocando harto ese. Igual que "Un año más", que era bolero y se transformó en cumbia. Entonces, esas son las gracias. Eso es lo que le gusta a la gente. Ahora ellos también quieren que empecemos a hacer cosas antiguas y que las renueve yo con el estilo nuestro. No me gusta mucho la idea, pero a lo mejor si insisten mucho voy a tener que hacerlo, de repente meter unos temas así, hay hartos temas antiguos. Entonces ahora voy a probar con temas nuevos a ver qué pasa, porque tengo autores, a mí me llegan autores todos los días.

Nosotros alcanzamos a hacer de Mike Laure "El tiburón", "La secretaria", eso lo hicimos pero eso no se difundió porque lo grabamos donde Guyani[64] y ni

64 Guyani es una empresa de más de veinte años de trayectoria que graba y produce discos de música popular en Chile, especialmente en el género del tropical. Es además la primera empresa en el país dedicada a producir DVDs de música tropical y ranchera.

siquiera lo lanzó al mercado ni a las radios. Cuando los tocamos, a la gente le gusta en todos lados. "La secretaria" también, todos esos temas, pero la mayoría son de Mike Laure, los que toca Chico Trujillo son de Mike Laure. Tulio Enrique León también y… ¿quién más?, ah, y temas también de Los Wawancó, igual que de Los Vikings 5, *que me voy, que me voy, que me voy* [cantando "Agárrame la escalera"]. Los temas de Los Vikings 5 son puros de Los Wawancó. Con Los Vikings 5 tenemos un lazo muy grande, muy bonito, porque los papás eran admiradores nuestros, el "Chagua", el cantante, ¡uh!, con nosotros, pero una cosa muy, muy leal con nosotros, siempre la Sonora Palacios. Incluso a mí me dieron un premio, me invitaron a un reconocimiento en el local allá en Coquimbo y el hijo del "Chagua", exactamente con nosotros, igual.

Pero como digo, lo que yo felicito a los cabros nuevos es que ellos están manteniendo la música tropical en Chile y eso es bueno. Pero tienen que tener cuidado sí con qué temas hacen. Lla presentación también hay que cuidarla mucho, porque yo los veo que tal como llegan se suben arriba del escenario, tocan igual, entonces... hay que tener cuidado con el público, todos iguales, más presentables. Pero son buena onda con nosotros, porque siempre nos llevan al Galpón Víctor Jara, pucha, a nosotros nos tienen…. Incluso la otra vez vi un anuncio que decía: "la cumbia elegante de la Sonora Palacios"; no, no, "la pachanga elegante" le pusieron, entonces fue bonito. Incluso hay uno que se llama los Chorizo Salvaje que quieren grabar con nosotros, hacer un tema con nosotros, quieren hacer el "Pagarás", *es el humo del cigarrillo* [cantando], ese que lo hagamos juntos. Lo vamos a hacer porque es un reconocimiento que ellos quieran hacerlo con nosotros, y está bien, es juventud y el sistema que están haciendo ellos; entonces una parte la hacemos nosotros, y la hacemos juntos después, bonito, me gustó la idea.

¿Qué cree usted que hizo que la cumbia pasara de un público más popular a un público más transversal?

¿Saben lo que pasó? Quienes tuvieron la culpa de eso fueron los comunicadores como Ítalo Passalacqua[65], los opinólogos. En ese tiempo, Italo Pasalacqua trabajaba en Las Últimas Noticias y costaba un mundo, "no, a mí no me gusta, eso qué es, la cumbia es rasca". Y cuando años atrás nos quisieron llevar, él fue el primero que dijo, "entonces lleven una botella de pisco en el medio del escenario con una mesa y ahí". Que la cumbia era de quinta de recreo, eso dijo. Aparte como anteriormente se marcó mucho la Sonora Palacios en las fondas, entonces "ah, las fondas, pura, pura cumbia", eso también influyó ¿no?, que hay gente que no le gustan las fondas.

65 Italo Pasalacqua es un comentarista de espectáculos chileno.

Entonces eso también influyó demasiado. Eso era lo que decían también de [el Festival de] Viña, que si llevaban una orquesta tropical se iba a transformar en una quinta de recreo, que faltaba la botella de pisco nomás y al final se atrevieron. Y levanta harto lo tropical en la Quinta Vergara[66], la música tropical levanta. Sea reggaetón o la música tropical esta. Entonces qué pasó, es que la gente de arriba empezó a tomar conciencia, empezaron a imitar, que como lo nuestro no fue tan chabacano, además que nos preocupábamos mucho de presentarnos como correspondía, eso nos favoreció mucho. Nosotros siempre hemos ocupado el traje formal con humitas, bien presentados, llegábamos todos iguales a las actuaciones. La presentación tenía que ser impecable: zapatos igual, calcetines incluso, la camisa con pliegue, la humita, todos iguales. Entonces la gente de arriba empezó a tomar conciencia y empezó un *slogan* que es que la Sonora Palacios es de Plaza Italia para arriba. Nosotros somos de aquí para allá. Eso empezaron a decir de nosotros, entonces también nos favoreció porque también dijeron "ya po', Sonora Palacios", y empezaron a contratarnos, entonces en tiempos malos nos contrataban de arriba.

¿Y cómo fue su experiencia en el Festival de Viña?

Costaba tanto que a uno lo aplaudieran en Viña antes, daba cosa, a mí me daba cosa, ¿sabe? Yo miraba hacia ahí, no miraba a la gente, porque uno mira a la gente y le dan nervios, se bajoneaba, porque la gente, puras caras que nunca… Entonces tenías que estar mirando a un punto nomás. Pero ahora la gente sale altiro, si le gusta algo, y si no les gusta no, pero no están ahí estáticos. Con los aplausos costaba tanto, porque de repente terminaba el tema, *parapara paaam* [tarareando el final de un tema y aplaudiendo tímidamente], y después el otro, como en los conciertos, los conciertos son así, terminan y ya después, se para uno y se paran todos, parecen monos po' [riendo], no es espontáneo. Pero ahora no, porque ahora la gente oye un tema, no les importa nada, hasta el jurado se pone a bailar. Eso era mal mirado antes. A nosotros nos tocó toda esa época, nos tocó la época en que no había opinólogos, no había la farándula de ahora. Eso no existía antes, no había televisión, nosotros inauguramos Sábados Gigantes, inauguramos la televisión en Chile. La Universidad de Chile, cuando hacía media hora de prueba, nos decían a nosotros "ya, un temita", y tuvimos el orgullo de empezar así, con un temita.

El otro fenómeno que también nos marcó a nosotros fue el Sábados Gigantes. Nos llevaron a nosotros, y la gente se quedaba en la casa a ver el programa, el único programa bueno que había, después salía en La Tercera, Las Últimas Noticias, en

66 La Quinta Vergara es un parque en Viña del Mar donde se ubica el anfiteatro en que se realiza el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.

El Clarín, exclusivamente ponían una franja grande "Sonora Palacios este Sábado", entonces nos anunciaban seguido, y ahí teníamos que sacar boleros y todas esas cosas, y tocábamos en vivo, no tocábamos doblajes, ahí se tocaba en vivo. Y a la gente le gustaba eso, porque tocar en vivo no es lo mismo que un doblaje porque uno toca. Si al doblaje le dan fuerte los monitores, se pierde porque se puede atravesar, a pesar de que nosotros tocamos encima igual, pero con la fuerza mantenemos la posición, eso es bueno.

¿Cómo somos para bailar los chilenos?

El chileno, bueno, ahora está bailando harto sí, porque antiguamente era puro rock, aprendieron el rock, las mujeres, sobre todo las mujeres, y no sé cómo no terminaban mareados, y la que más se daba vuelta y levantaba… Pero ahora es la cumbia, y han aprendido a bailar, porque la salsa no entró realmente, hay un cierto sector nomás donde llegó la salsa. Pero en el fondo, el chileno no es bailarín, bailarín neto, no, pero ahora le hace empeño y baila, y lo nuestro lo sabe bailar. *Púm pum pum púm* [imitando el bajo en la cumbia de sonora]. Ahora se mueve la gente y baila, entonces ahora es más alegre para bailar, antes costaba mucho.

Si el chileno aprendió a bailar con nosotros realmente. Aprendió a bailar, si antes se bailaba el mambo, el mambo se bailaba muy bien que es muy diferente. El cha cha chá, que se bailaba tomado, el bolero, después vino el blues ¿cierto?, el rock y para de contar, si no había más. Antiguamente estaba pasando lo que pasa con la salsa: el que sabía bailar bien mambo, salía, y el resto se quedaba sentado, porque ahora bailan salsa cuatro parejas y a las otras les da cosa bailar, igual que el tango. Pero en el caso nuestro salen todos juntos. No hay que saber bailar, sentirlo nada más, con lo nuestro es sentir, lo nuestro es marcar, *pá pa,* el güiro, *sh chchsh chchsh* [imitando el güiro en la cumbia], ahí ya está listo con eso, y el cencerro *tá ta ta tá* [imitando el cencerro en la cumbia]. Ese es el sistema nuestro, ese es el secreto que nos llevó realmente a mantener una posición. Claro, que hay épocas en que bajan también los contratos, por lógica. La gente contrata a la novedad, "traigamos al Chico Trujillo, traigamos a esto", lo hacen así, porque ya no es tan masivo como antes, los contratos también, y en cuanto a precios también varían, por lógica.

Si se fija, el reggaetón es marcado también, por eso gusta, porque es marcado, pero tiene más vacilón del cantante, pero en el fondo es un poco el estilo nuestro, si uno un reggaetón lo puede hacer en una cumbia, *tan tun tán, tan tatatán, tan tun tán* [imitando el bajo en reggaetón], va marcado igual que nosotros, entonces lo puedo transformar altiro, lo copio nomás y lo arreglo y es cumbia.

Antes costaba un mundo hacer bailar. También nos costó; empezábamos a tocar y todos sentados y se miraban, nadie salía, salía una pareja y salía la otra. El chileno es así, imitador del resto. Pero ahora ya se perdió, porque antes costaba mucho, en los bailes, tocábamos un tema, tocábamos otro, y le gustaba a la gente, pero se dedicaban a escuchar y aplaudían en los bailes. Ahora no se aplaude. Y no bailaba nadie, "bailemos" les decía el Tommy, "vinimos a bailar", entonces de repente salía una pareja y ya, salía otra, salía la tercera y ahí empezaban a salir. Esperaban que saliera una primera.

¿Ahí surgen el trencito, el túnel y esos pasos tan característicos de la cumbia chilena?

Claro, eso viene de la conga, los que impusieron eso fue la conga. Cuando se bailaba la conga *tántan tántan tan tán* [tarareando el ritmo de conga], le hacían todos, y hacían una fila, entonces ahora de repente: "¡Hagan un trencito!" [animando], la misma cosa. Nosotros para hacer bailar a la gente así en trencito, antes de decir trencito, lo hacíamos nosotros, empezábamos a marcar *tántan tántan tan tán* [tarareando el ritmo de conga] con los instrumentos el ritmo y la gente se empezaba a tomar y a hacer este. Es como también el charleston *pam pam pám pam param param* [tarareando la base de un charleston], la gente empezaba a hacer así también, después de tocar una cumbia también hacíamos eso nosotros al medio para hacer bailar a la gente. Pero lo que quedó fue el de la conga, el trencito es la copia de la conga realmente. Entonces después "¡a hacer un trencito!", no había para que hacer *tántan tántan tan tán* [tarareando una conga]. Antes nosotros terminábamos y para empezar otro tema, nosotros empezábamos *tántan tántan tan tán*, y todos se tomaban así, pero ahora ya no hay que hacerlo. Y después nosotros hacíamos "Arroz con leche", "La niña María", tocábamos todas esas cosas nosotros, tocando cumbia hacíamos *la niña María* [cantando], y la gente se formaba y hacía rondas, y eso se perdió. Entonces hacen la ronda sin que esté diciéndole uno, y el trencito. Son cambios que se van transformando, pero de ahí nace todo eso, ya ahora la gente está acostumbrada, de repente ni hay que decirle, todos se empiezan a tomar solos en una cumbia. Eso se da en los cumbiones *papapapápapapa paaa pa* [cantando introducción de "Agua que no has de beber"].

Esa ha sido más o menos la trayectoria. Yo estoy agradecido del público chileno por el apoyo.

Tommy Rey

Cantante de la orquesta Los Peniques, de la Sonora Palacios y de la Sonora de Tommy Rey

Tommy Rey en entrevista el 25 de julio de 2014. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Conocido como Tommy Rey, Patricio Zúñiga es una de las figuras de mayor relevancia en la historia de nuestra cumbia "a la chilena". Y como era de esperarse, no fue fácil coordinar una entrevista con "El Rey" y tener el privilegio de escarbar en su memoria musical. Afortunadamente, luego de no pocos intentos fallidos, fue a través de su timbalero, Leonardo Soto, que accedió a reunirse con nosotras en la casa de su colega y amigo "Leo", en la comuna de Maipú de la ciudad de Santiago.

El día 30 de abril de 2011, grabadoras y pastelitos en mano, acudimos emocionadas al registro de este viaje cumbianchero con Tommy Rey, en el que nos fue relatando sus inicios radiales en la música popular, su pasión por la música tropical, su experiencia en agrupaciones fundamentales como Los Peniques, la Sonora Palacios y la Sonora de Tommy Rey, los prejuicios hacia la cumbia y el repertorio tropicalón de los años sesenta y setenta, y la insólita transformación de la cumbia en un referente nacional de festejo y alegría, luego de atravesar los oscuros años ochenta.

La validación de su testimonio fue realizada años después, la tarde del 25 de julio de 2014, cuando El Rey nos recibió en su casa, donde atesora grabaciones, fotografías y una infinidad de reconocimientos a su larga historia sonora.

Desde niño me gustó mucho la música. Uno nace con eso parece, más que nada porque mi papá tocaba guitarra, le gustaba cantar, pero no trabajaba en la música, él era mueblista, se dedicaba a trabajar los muebles y todas esas cosas, pero en la casa tocaba la guitarra, cosas muy bonitas. Tocaba solos de guitarra y cantaba cosas muy antiguas, tangos, valses. Me encantaba mucho a mí, por eso tenía la música metida de niño, y en ese tiempo escuchábamos en la radio canciones y yo las seguía. Me gustaba cantar así, con la radio, siempre. Agarraba una silla, por ejemplo –había unas sillas antiguas que tenían atrás esa madera terciada–, entonces yo ponía la silla y me ponía a tocar. Era algo increíble. Me gustó siempre la música. Y bueno, fui creciendo, me dediqué a estudiar, aunque no pude estudiar mucho, porque la situación de la familia no era muy buena y quería estudiar algo. Me gustaba mucho el dibujo, era bueno para pintar, para dibujar, quería estudiar eso, pero no hubo caso porque no había medios. Me puse a trabajar de chico. Me fui a trabajar en pintura, pintando casas. Trabajé con mi papá después, ayudándole en la mueblería, a desarmar muebles, porque él arreglaba muebles de oficina y yo le ayudaba a desarmar, y después me dediqué a pintar letreros en las calles, pero siempre andaba cantando. Siempre andaba... escuchaba música por ahí y me las sabía todas.

Me gustaba, en esos años, cuando era chico, la música española. Estaba de moda Carmen Sevilla[67], Lola Flores[68], Joselito[69], y la música mexicana. Yo escuchaba cantar a Joselito y eso me llenaba todo, y cuando daban las películas de Joselito, yo iba al cine a verlas. Joselito fue re importante y yo quería cantar así como él, claro que la voz de él era maravillosa, era otra cosa, era extraordinario. No sé si ustedes alguna vez lo escucharon. Joselito cantaba: *una vez un ruiseñor nananararananara que los besos de una flor nananí naninaná esperando su vuelta nanina… dónde estarás mi vida…* [cantando "El ruiseñor"].

67 Actriz, cantante y bailarina española, cuyo verdadero nombre es María del Carmen García Galisteo. Nació en Sevilla en 1930 y desde muy pequeña estuvo vinculada al ambiente artístico, desarrollándose en el canto y baile flamenco. En 1947 debuta en el cine y en los años cincuenta se consolida como una de las actrices y cantantes más relevantes del panorama artístico español de la época, ganándose el apodo de "La novia de España".

68 María de los Dolores Flores Ruiz (1923-1995) fue una actriz y cantante española conocida como Lola Flores que se convirtió en ícono del folclor andaluz. A mediados de los cuarenta participó en la obra musical Zambra por toda España. En 1951 viaja a México para debutar en América Latina, donde tendría gran éxito. A mediados de los cincuenta se gana el apodo "La Faraona" por haber participado en esa película. Grabó casi 50 discos donde interpretó rumbas, rancheras, coplas y números flamencos.

69 José Jiménez Fernández nació en Andalucía en 1943. Bajo el nombre de Joselito, fue un niño-estrella español del cine hispano, siendo conocido internacionalmente durante los años cincuenta y sesenta.

La primera vez que fui de concursante a una radio fue a una radio que se llamaba Radio Corporación, que tenía un programa los días domingo que se llamaba "Yo también soy artista". Ahí fue la primera vez que se escuchó que se le tocaba la corneta al que fallaba, después lo tomó Don Francisco[70] cuando hacía Sábados Gigantes con el Chacal de la Trompeta, donde ahí justamente al que cantaba mal le tocaban la… Y eso pasaba en la radio en esos años. Bueno, y resulta que yo fui esa vez. Me llevaron mis hermanos: "cantai' re bien", me dijeron. Canté una canción de Miguel Aceves Mejía, que era un cantante mexicano que tenía canciones rancheras, era muy popular en esos años. Era Lucho Gatica para los románticos y Miguel Aceves Mejía para los rancheros.

Canté una canción que se llamaba "Entre copa y copa", no me venía mucho a mí porque era chico, ni conocía el trago. Y resulta que canté esa canción y me acompañaron unos guitarristas muy buenos y ensayamos un poquito nomás adentro y ya, y listo. Casi nada. Ahí el que se equivocaba le tocaban la corneta altiro. Pero yo no sabía, yo era muy chico, entonces no entendía mucho cómo era el asunto. La cuestión es que me puse a cantar *entre copa y copa se acaba mi vida* [cantando "Entre copa y copa"], ese era el tema y me gané el primer lugar ese día. Resulta que yo miraba a cada rato a los guitarristas y miraba pa' atrás y me decían que siguiera cantando y yo pensé que me iban a tocar la corneta, estaba pendiente de eso. Seguí cantando y lo canté todo el tema y me gané el primer lugar el día domingo. Así que ahí fue la primera vez que yo canté en una radio. Después, cuando más grande, tuve la oportunidad de… me metí de aficionado a Radio Portales, al Calducho, que se llamaba, de ahí salió "Lucho" [Luis] Dimas, Fresia Soto, muchos cantantes. Ahí canté como aficionado. Después me fui a un programa en Radio Agricultura, y ahí estaba Buddy Richard, que ahí justamente lo hicieron grabar el tema de él "La balada de la tristeza" que fue un éxito, pero yo canté ahí nomás, no pasaba mucho, pero resulta que estaba de moda el twist y el rock and roll y yo cantaba cosas melódicas. Yo estoy hablando del año '61, por ahí.

¿Y por ahí ya tenía algunas posibilidades de contrato, de vivir de la música?

No, nada, nada. Yo trabajaba en mueblería con mi papá todavía, trabajaba pintando letreros. En eso trabajaba. Y después en la Radio Agricultura, como les digo, habían *shows* en las noches. Estaba la Orquesta Los Peniques, y quedaron sin cantante, entonces un amigo mío, que era locutor de ahí, Enrique Valladares, que

70 Bajo el nombre artístico de Don Francisco, Mario Kreutzberger se ha convertido en el conductor de televisión más reconocido en Chile y uno de los principales referentes de la televisión latina emitida desde EE.UU. Su enorme poder de decisión y censura en los espacios mediáticos le ha valido los irónicos apodos de "El Padrino" en la canción de 2008 del grupo de hip hop local Subverso, y más tarde de "don Corleone", en la presentación de Mike Patton en el marco del cierre de la Teletón del año 2010.

fue cantante también de ahí en esos años, me hizo que me probara en esa orquesta, me recomendó al director y le dijo "mira ¿por qué no pruebas a ese niño? Puede cantar en una orquesta tropical". Yo canté como si siempre hubiera cantado con orquesta, nervioso por supuesto, pero yo era bien cuadradito para cantar, era bien acompasado, no me desafinaba. Les gusté inmediatamente y me sabía algunos temas de Los Peniques. Tocaban cha cha chá, tocaban guarachas y boleros, ellos eran una orquesta bailable de música tropical. Había otros grupos de rock and roll. Todavía en ese tiempo la cumbia no corría en Chile.

Orquesta Los Peniques, diciembre de 1962. De izquierda a derecha, de pie: Mariano Cornejo, Orlando Guajardo, Jorge Carrasco, Mario Rojas. Sentados: Guillermo Toro, Roberto Gajardo, Tommy Rey, José Bravo y Renato Muñoz "Wiskey". Archivo: Tommy Rey.

¿Usted antes de integrar Los Peniques no integró ninguna otra agrupación musical?

No, no. Salvo como aficionado, por ahí en un barrio de Quinta Normal, que yo canté, yo tocaba la guitarra eléctrica y por ahí nos juntábamos y tocábamos algunas cosas rockanroleras de Estados Unidos, pero el inglés que cantaba era puro chamullo. Pero eso no era para trabajar, era para entretenernos con los cabros del barrio, un *hobby* de cabros jóvenes. Pero bueno, cuando entré en esta orquesta inmediatamente me contrataron ¿ya?, me dieron uniforme y todo, y empecé a trabajar con ellos, entonces, como les decía, me dieron un tema para aprenderme porque íbamos a grabar, eso fue el año '62. Grabar un disco era una maravilla para nosotros. Se

llamaba el tema "Horóscopo". Resulta que nos fuimos a trabajar a Concepción con esta orquesta, en un hotel allá, y allá hubo un problema grande, porque resulta que el que nos llevaba, el que era el director del grupo artístico y todo, él cobraba allá, y se venía a Santiago, nosotros seguíamos tocando, todos los días tocábamos salvo el día lunes que era de descanso. Y él cobraba y nos pagaba allá. Y entonces de repente, conversando un músico con la gente de administración, supimos cuánto ganaba la orquesta ahí y resulta que era mucho más de lo que nos pagaban, muy poco pagaban. Y estábamos fuera, lejos de la familia, entonces, ahí, cuando volvió un día a cobrar, ahí lo agarraron. Yo no me metía mucho porque era pajarito nuevo, pero estaba de acuerdo con que ellos reclamaran. Al final, ahí se desarmó Los Peniques. Alcancé a estar como un año, por ahí, y se terminó. Se vinieron dos músicos con él y allá formamos otro grupo y seguimos trabajando en el Hotel. El gerente entendió la situación y nos subieron la plata incluso a nosotros. Pero con el tiempo después me vine a Santiago, ya estaba aburrido de estar lejos y con el tiempo entré a cantar con los Hermanos Palacios. Antes de que fuera la Sonora, se llamaba Orquesta Hermanos Palacios y ellos estaban estudiando trompeta y empezó a llegar música de otros países, música argentina. Las partituras listas para llegar y tocar temas de cumbia, que todavía no pasaba nada aquí.

Orquesta Hermanos Palacios, 1964. De izquierda a derecha: Carlos Rodríguez, Carlos Palacios, Patricio Palacios, Tommy Rey, Marty Palacios y Jorge Palacios. Archivo: Tommy Rey.

Entonces, después llegó a Chile Amparito Jiménez, la colombiana, y actuaba en un local donde tocábamos cosas, en la Taberna Capri, se llamaba, en la calle San Antonio. Nos topamos, yo estaba con la orquesta de los Hermanos Palacios,

entonces nos llevaron a grabar un disco a nosotros. Pero nos hicieron grabar unos tangos en tiempo de bolero, que no pasó nada con ese disco. No pasó nada realmente y, al tiempo después, hubo oportunidad de grabar para el sello Philips.

Nosotros con la Sonora Palacios el año '65 fuimos a Argentina y allá empezamos a escuchar las cumbias. Nosotros nos fuimos a Argentina el año '65, porque yo no entré a la orquesta… a ver… a fines de '63, cuando me vine de Concepción… y el '64 ya estaba la Sonora Palacios. Entonces ahí empezamos a sacar algunos temas, guarachas, cosas así; la cumbia todavía no estaba. Y me acuerdo que fuimos a tocar a Radio Minería. Nos llevaron a Radio Minería por primera vez con la Sonora Palacios, a los *shows* nocturnos.

Y el año '65 nos llevaron a una gira por todo el norte de Argentina, entonces allá estaba escuchándose la cumbia ya, y había unos grupos que se llamaban Los Wawancó, Los 5 del Ritmo y el Cuarteto Imperial. A nosotros escuchando eso nos gustó mucho la cumbia. Tocaban, por ejemplo, merequetengue, que jamás se había conocido acá, y nosotros escuchamos "La mula" allá, escuchamos "El caminante", todo eso. Entonces cuando llegamos a Chile de vuelta empezamos a montar esos temas y ahí entonces el sello Philips se interesó y grabamos el "Pobre caminante"; "El caminante" se llama nomás. Y por el otro lado un tema que se llamaba "La mafafa".

La Sonora Palacios en Radio Minería. Santiago, 1965. Luis Urbina (piano), Patricio Cereceda (contrabajo), Armando Dinamarca (trompeta), Jorge Palacios (trompeta), Marty Palacios (trompeta), y Tommy Rey (voz y tumbadoras). Archivo: Tommy Rey.

¿Y cuándo pasan de ser los Hermanos Palacios a ser Sonora Palacios?

Ya, ellos estaban estudiando trompeta, como les dije, empezaron ya a tocar. Eran dos trompetas nomás, los dos hermanos. De repente incorporamos a otro trompetista, entonces fueron tres, Armando Dinamarca, que en paz descanse. A la gira él fue con nosotros. En la gira ya se llamaba la Sonora Palacios y nos ponían unos tremendos letreros allá. Cuando actuábamos en Tucumán, por ejemplo, en Catamarca, en todo el norte de Argentina y ponían: "La Sonora Palacios triunfadores de la radio y la televisión", era mentira. Y ponían: "ganadores del Micrófono de Oro en Perú", no habíamos ido nunca a Perú. Esas son anécdotas que son divertidas, así en Argentina siempre agrandan todo más. ¡Ah! y llevaron los violines, esta es otra anécdota: porque les gustaba la idea de que de repente hiciéramos algo con los violines, porque ellos antes tocaban violín, los Palacios, antes que tocaran las trompetas. Entonces, de repente nos contrataban en una parte… O sea, cuando llegamos allá, estábamos en Santiago del Estero, ¡una tremenda inundación! Y nosotros estábamos en una parte en que íbamos a tocar, cuando llegamos al hotel los violines andaban flotando en el agua. Se abrieron los violines, se echaron a perder. Y en una parte nos pidieron que tocaran, porque le pusieron que tocaban los violines mágicos, algo así le pusieron en la propaganda. "Oye están pidiendo que toquen el violín", "pero si los violines están malos". Se echaron a perder, se abrieron. Andaban eso sí con los violines. Se pusieron a tocar tratando de afinarlos lo mejor posible y tocar algo con los violines.

Incluso había partes donde no había piano, en ciertos lugares en el norte. Entonces nosotros andábamos junto con un grupo, con un trío de argentinos que se llamaba Los Santos, que fueron muy populares. Ellos cantaban baladas, cosas así. Cantaban "En el boulevard" por ejemplo, *voy por esa casa rememorando aquel ayer y evocando en vano lo que un día se me fue* [cantando]. Fueron muy famosos en esos años ellos, Los Santos. Y andábamos con ellos en gira. Entonces ellos me prestaban la guitarra –como yo tocaba guitarra–, y con la guitarra acompañaba algunas cosas para actuar, porque no había piano. Menos mal que yo algo sabía de las cumbias que tocábamos, de los tonos y qué se yo. De repente igual me equivocaba, pero pasaba medio colada la cosa.

¿Entonces fue allá que ustedes escucharon "El caminante" y decidieron traerlo para acá?

Claro. Allá empezamos a escuchar cumbia nosotros. Entonces ahí se montó después. Cuando llegamos a Chile empezamos a montar ese tipo de música, y los merequetengues y todo eso, y empezó a gustar po'.

¿Y ustedes escucharon por la radio o…?

En radio escuchábamos allá. O donde íbamos a tocar ponían discos y cosas así.

¿Pero no conocieron a Los Wawancó o a Los 5 del Ritmo en persona?

No, no. No los conocimos. Después en Chile conocí a Los 5 del Ritmo cuando estuvimos juntos en un programa de Televisión Nacional, muchos años después. Incluso ellos ya sabían de nosotros, que… uno no tiene idea si lo conocen… y sabían que habíamos grabado temas de ellos, porque eran autores. Se ponían Juvilera, que eran las iniciales de los nombres. Y Beillart era otro autor. Entonces por ejemplo, "El caminante" dice Juvilera y Beillart, que son Los 5 del Ritmo. Esos son detalles nomás que les cuento yo.

Bueno, y como les digo, ahí escuché yo por primera vez a un grupo, que no me acuerdo si era el Cuarteto Imperial, que hacían *up up up up up*, una cosa así. Entonces yo empecé a sacarlo de otra forma, y empecé así *wlup wlup wlup wlup*… [imitando con la garganta el sonido de una burbuja que estalla], ahora no lo puedo hacer, lo hacía cuando estaba cabrito, me salía clarito. Entonces era como una burbuja que estallaba. Eso en las grabaciones está, ustedes lo tienen que haber escuchado. Y eso lo hacía yo. La burbuja que estallaba *wlup wlup*… me cuesta mucho ahora hacerlo. Y ahí también se me ocurrió esa idea, ¿ven? Y los gritos los hacían los otros, los hermanos, qué se yo. De ahí sacamos todas las ideas, somos copiones también po'.

¿Cuáles fueron los primeros temas que grabaron?

El primero fue "Pobre caminante" [refiriéndose a "El caminante"], después "La mula", después ¿cuál fue?... No me acuerdo mucho. Pero después del segundo hicimos un *long play*. En ese tiempo se llamaba LP. Entonces, hicimos un segundo disco y ahí venía "Los domingos", que todos le dicen "La peineta". Otro éxito. Bueno, y ahí empezó a sonar mucho la orquesta, fuimos a Europa y estuvimos cinco meses allá. Cinco meses en Europa, y recorrimos toda la costa del mar Adriático, tocando en diferentes lugares allá. Y no pasaba mucho. La gente no conocía este tipo de ritmo, nada, nada, allá en Yugoslavia. No fue un gran éxito la gira a Europa, o sea, para mi gusto. Había partes donde sí nos iba mejor, cuando tocábamos en locales donde la gente podía bailar, entonces la gente salía a bailar pero la gente no sabía bailar, no tenían idea, porque allá es muy diferente la música en esos países. Después empezó a llegar a toda Europa la salsa y todas esas cosas. Pero en esos años, nada, nada, nada. Entonces les llamaba la atención nomás. Incluso no fuimos solos cuando fuimos a Europa con la Sonora Palacios, fuimos con una cantante chilena, Nelly Sanders, y ella cantaba algunas cosas con nosotros, cantaba bossa nova y cosas así, le gustaba mucho. Con Nelly Sanders cantábamos los dos, hacíamos dúos de repente.

Estuve hace un tiempo con la Nelly Sanders, me encontré en una premiación que se hizo en la SCD, en la sala allá en Santa Filomena, porque me nombraron Socio Benemérito de la SCD, junto a varios más po', a Jorge Yáñez, a Paz Undurraga, que era de las Cuatro Brujas, Luis Dimas, Marco Aurelio, bueno, nombraron socio benemérito, que quiere decir socios destacados, qué se yo. Eso fue muy bonito. Ahí me encontré con Nelly Sanders después de tanto tiempo… yo en ese tiempo tenía 23 años. El año '67 fue esto, la gira a Europa.

Yo llevo 52 años en la música. Yo empecé el '62, en noviembre, a cantar con Los Peniques y todo eso. Y el '63 estábamos en Concepción, ahí volví. El '64 ya estaba con la Palacios, y el año '64 se formó la Sonora Palacios. El '62 todavía eran Los Hermanos Palacios. Cuando eran chicos se llamaban Los Hermanitos Palacios y tocaban en la radio. La Radio del Pacífico, que se llamaba. Había un programa que se llamaba "Copucha el colegial", porque había un personaje que se llamaba Copucha. Era un niñito, un hombre que imitaba a un niño, Copucha. Y lo auspiciaba una librería que está –todavía yo creo que está– ahí en Compañía, donde está la Plaza de Armas, por ahí, Librerías Colón. Ahí tocaban los Hermanitos Palacios. Yo los había escuchado por la radio, bueno, no pensé nunca que los iba a conocer después cuando estaban grandes. Hice un montón de cosas con ellos.

En ese tiempo como el estilo era con trompetas solamente, era guiado por el estilo de la Sonora Matancera de Cuba. La Sonora Matancera era con dos trompetas, aquí eran tres, entonces, le puso Sonora porque era el estilo. Se tocaba timbaletas, no se tocaba batería, tumbadoras. Era la misma formación de la Sonora Matancera. La cuestión es que tuvimos bastante éxito. Fuimos a Europa, volvimos, seguimos trabajando, hicimos giras por todo Chile. Yo estuve muchos años con ellos y alcancé a grabar siete discos larga duración con la Sonora Palacios y muchos discos chicos de Navidad y un montón de temas: "Navidad de los pobres", "Noche buena", "Amor y paz", "Niño de carita triste", es un tema que compuso mi hermano, que en paz descanse. Yo grabé varios temas de un hermano mío, Manuel Zúñiga. Él era compositor pero no trabajaba en la música. Y falleció hace un poco más de un año, tenía 76 años cuando falleció. "Niño de carita triste", es muy lindo ese tema. Habla de los niños que andan en la calle y en la Noche Buena y todo eso…

En esos años tocábamos en fondas también, para las fiestas patrias, incluso viajábamos fuera de Santiago para el año nuevo, para las fiestas más importantes. Nos contrataban de fuera de Santiago.

¿Y siempre hubo música tropical en las fondas?

Sí, siempre. Generalmente contrataban a orquestas bailables también. Después se metió mucha cumbia, pero primero había orquestas como la orquesta Huambaly, en los años cincuenta estuvo la Huambaly, la orquesta Ritmo y Juventud, los mismos Peniques, que después pasaron de moda porque llegó el rock and roll y todo eso, pero se mantenían ellos trabajando en bailes y fiestas, porque la música tropical nunca va a pasar de moda, pienso yo. Llegan nuevas modas, qué se yo, nuevos ritmos, pero la música tropical es lo más bailable y lo más sencillo para bailar. Lo mismo que la cumbia. La cumbia es lo más sencillo que hay y el estilo que teníamos con la Palacios era muy sencillo además. Tocábamos puras cumbias y merequetengue.

La Sonora Palacios en la boîte Mon Bijou, Santiago, 1964. De izquierda a derecha: Tommy Rey (voz), Patricio Palacios (timbales), Marty Jorge Palacios (trompetas) y Luis Ayar (contrabajo). Archivo: Tommy Rey

La cumbia es así: *tum tum tum tum* [imitando la conga en el contratiempo de la cumbia], *sh, sh sh sh, sh sh sh* [imitando la figura de la galopa en el platillo o en el güiro]. Y el merequetengue: *tam tupapam, tam tupám, tam, tupapam, tam tupám* [tarareando el ritmo base del merequetengue] La guaracha es: *tututum, tototom, tututum, tototom* [tarareando el ritmo base de la guaracha]. Y la guaracha campesina es otra cosa, que no tiene nada que ver mucho con la música tropical.

Cuando chico yo escuchaba mucho a las orquestas que les nombré recién. Yo tendría 14 años cuando estaba de moda la Orquesta Huambaly. Los Peniques fueron primero. Hubo una orquesta anterior que se llamaba Los Caribes, también, y la orquesta Ritmo y Juventud, todo eso me gustaba mucho. Yo me sabía los temas, me los cantaba todos. Eran todos muy parecidos, muy similares. Usaban casi los mismos instrumentos, pero eran los arreglos diferentes. La Huambaly fue la mejor, musicalmente, porque los arreglos eran muy lindos, estaban muy bien hechos. Llevaban saxos, trompetas, piano, bajo y batería. Eran muy parecidas. Si escuchas, por ejemplo, a la Ritmo y Juventud o a Los Peniques de esos años, muchos no tenían idea que era otra orquesta ¿Por qué la orquesta Ritmo y Juventud y Los Peniques tocaban similar? Los Peniques fueron primero, se desarmaron y los músicos que se salieron de Los Peniques formaron la orquesta Ritmo y Juventud. Entonces eran muy similares y el cantante también se fue, René Duval se llamaba. Entonces él grabó con la Ritmo y Juventud después, entonces era como escuchar… por ejemplo, la Sonora de Tommy Rey a veces es como escuchar a la Palacios, ¿no cierto? Porque yo grabé todos los temas esos, entonces la Ritmo y Juventud sonaba casi igual que

Los Peniques, entonces por eso a veces no sabía uno si eran Los Peniques o la Ritmo y Juventud. Claro, como Colo-Colo que salió de Magallanes[71]. Primero Magallanes, y de ahí se formó Colo-Colo, por eso dicen que Magallanes es el papá de Colo-Colo.

La Sonora de Tommy Rey en su debut en el Festival de la Una, de Televisión Nacional de Chile. Santiago, 1982. Aparecen: Luis Césped, Benito Villarroel y Leonardo Núñez (trompetas), Patricio Cereceda (bajo), Fernando Adám (piano), Miguel Castro (guitarra), Tommy Rey (voz y tumbadoras) y Leonardo Soto (timbales). Archivo: Tommy Rey

Bueno, pasaron los años, estuve con los Palacios muchos años, como dije, 18 años. Saquen la cuenta, yo entré el '64 se podría decir, el '63 yo llegué de Concepción y no estaba haciendo nada, y fui con ellos a cantar creo que a fin de año, algo así. El '64. Y entonces sacando la cuenta, '64 al '82 son 18 años.

Yo me retiré. Llegó el año '82 y había un problema bastante grave ya, que no teníamos mucho trabajo, había problemas económicos en el grupo, no grabábamos ya, estábamos bien estancados y eso mismo hizo que conversáramos entre nosotros, los que no éramos hermanos Palacios y dijéramos "no podemos aguantar esta situación", entonces decidimos separarnos, formar otro grupo. Estábamos trabajando en un local, entonces, ahí dijimos que nosotros no queríamos seguir más y bueno, yo lo sentí bastante, si esta cuestión no es fácil, es como cuando un matrimonio se separa después de tantos años. Entonces duele un poco, pero había que hacerlo, había que buscar una solución y teníamos miedo porque era difícil empezar de nuevo. No teníamos nombre entonces y buscar trabajo y todo eso era bastante difícil. Resulta que conversando entre los demás músicos, ellos acordaron, a mí nunca me nombraban en la Palacios, decían Sonora Palacios nomás, no decían "canta Tommy Rey", nada, muy rara vez. Entonces ellos acordaron, los músicos, ponerle La Sonora de Tommy Rey. No fui yo. Entonces ahí quedó. El año '82 se formó la Sonora de Tommy Rey, que nos costó, como les digo, mucho, mucho, mucho. No podíamos ir a la tele, nadie nos conocía; me conocían la voz, me identificaban y todo pero no teníamos nombre. La cuestión es que al final, cuando nos llevaron al Festival de la Una, en ese tiempo, de Enrique Maluenda[72] y después a Sábados Gigantes, empezó a darse a conocer la orquesta.

Grabamos un disco, con el mismo sello que estábamos antes con la Palacios, con Philips, y grabamos "Daniela", ese tema que el día de hoy cuando lo tocamos es igual que si fuera el *hit* del momento porque gritan los muchachos, la gente, cuando lo tocamos, ¡ah! Es verdad, y algo increíble, es que después de tantos años fue el primer éxito. En la Philips me pasaron un disco de afuera para que buscara material para grabar y ese tema me llamó la atención, no era sonora, era una orquesta. Era una orquesta, con saxos, con trombones, era muy diferente. Parece que era de un autor colombiano, no estoy muy seguro. El autor de "Daniela" es... ¡ay!, se me olvidó en este momento... Johnny Arce[73], me tinca que es colombiano.

71 El equipo de futbol Colo-Colo fue fundado en Chile en 1925 por un grupo de exjugadores del Club Social y Deportivo Magallanes, liderados por David Arellano. Figura como uno de los equipos más competitivos de la Primera División, siendo el único equipo chileno que ha ganado la Copa Libertadores de América (1991). Por su parte, Deportes Magallanes, o Magallanes Futbol Club como también es conocido, es uno de los clubes de futbol más longevos de Chile. Oriundo de la comuna de San Bernardo, al sur de la Región Metropolitana y fundado en 1897, actualmente juega en Primera B.

72 Enrique Maluenda es un presentador chileno de televisión miscelánea cuya carrera se ha extendido hacia Perú y Puerto Rico.

73 Johny Arce, nombre artístico de Manuel Arce Zurita (1940-2009), fue un compositor e intérprete de la música tropical peruana, con proyección regional y reconocido como el Rey de la Pachanga.

Sonora de Tommy Rey después de su participación en el Festival de la Canción de Viña del Mar, 2004. De izquierda a derecha, de pie: Jorge Flores, Alejandro "Pocho" López, Roberto Vidal, Benito Villarroel y Héctor Vásquez. Sentados: Rodolfo González, Leonardo Soto, Tommy Rey, Jorge Zúñiga y Javier Jorquera. Archivo: Tommy Rey.

Bueno, la verdad es que juntamos material, buscamos y juntamos doce temas porque había que grabar doce temas entonces, era como antes con los *long play*, iban seis por lado, en esa época ya se grababa en casete, no en vinilo, no existía todavía el CD. Bueno, y entonces, grabamos ese disco y tuvo mucho éxito, después vino otro. Así pudimos grabar hartos temas que tuvieron éxito con la orquesta, "La parabólica", después el "Pipiripau", tantos temas.

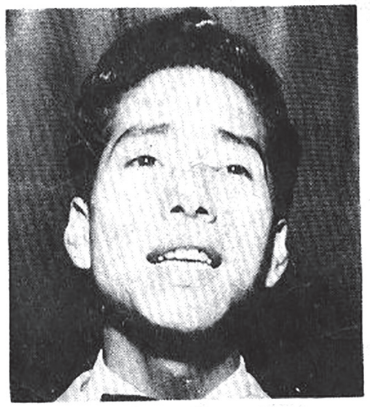
¿Cómo ve usted que ha cambiado el público desde los sesenta hasta la actualidad, cómo baila la gente, qué diferencias hay?

Miren, no hay tanta diferencia, igual creo yo que ahora los eventos son más masivos, antes se tocaba en un local, tocábamos en locales, restaurantes, se pedía comida y se podía bailar, era todo más. Pero después empezaron las discos, y, ¿cuándo antes a una orquesta tropical la habían llevado a una disco? ¡Jamás!, era todo grabado, y a nosotros empezaron a llevarnos a la Broadway que quedaba en Rancagua, me acuerdo, a muchas discos nos llevaban. Cuando empezamos a ir a tocarle a los universitarios. Fue cuando fuimos la primera vez, lo he contado ene veces pero hay que contarlo, porque de ahí nació, fue cuando Joe Vasconcellos con los Chancho en Piedra[74] nos invitaron a participar en un evento que hicieron en el Estadio Nacional, en la Pista Atlética del Estadio Nacional, y habían 15 mil jóvenes. Era un *show* nomás. Se llamaba el evento Juntos y Revueltos. Pero la mayoría de la gente que había en ese evento era universitarios. Y estos canallas nos tiraron al final ellos, póngale así nomás, "estos canallas", si ellos se van a reír si leen esto. Ellos actuaron primeros tranquilitos y nosotros estábamos tiritando, en serio, si había 15 mil jóvenes más o menos ahí, ¿qué iba a pasar con nosotros? Primera vez con un público de este tipo.

Cuando salimos al escenario y empezamos a tocar los temas, los conocían todos, los cantaron, nos prendieron papeles, antorchas, y nos gritaban "¡gaviota, gaviota!", "ojalá que algún día nos ganáramos la Gaviota[75]", les dije yo, nunca me olvido. Y lo conseguimos felizmente.

Así que bonito. Fue muy sacrificado, pasamos hartos problemas, tenía que salir mi compadre Benito [Villarroel], que es trompetista, tenía un autito y con él salíamos en la noche a buscar pega por ahí, a los locales, donde tocar. En ese tiempo no teníamos mucho que mostrar para que nos vieran actuar, no era como ahora que uno muestra un video. Íbamos a los locales nocturnos a buscar pega, fuimos al Parque O'Higgins. Había muchos locales en esos años todavía. Ahora hay menos. Entonces íbamos a esos locales y "sí, pero el nombre de ustedes no es conocido", eso nos decían. "Tommy Rey, no". No tenía idea la gente quién era Tommy Rey.

74 Chancho en Piedra, grupo de funk rock chileno, que se forma en 1994.
75 Símbolo y galardón del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar.



1962 TONY

Revelación de SNA.

★ **TONY REY es la figura del momento en los programas estelares de Radio "Agricultura", como cantor de la Orquesta "Los Peniques". Tony, que ha sido la revelación del año en la SNA.**

Foto publicada en Revista Radiomanía. Descripción original:
Tony Rey es la figura del momento en los programas estelares de Radio "Agricultura", como cantor de la Orquesta "Los Peniques". Tony, que ha sido la revelación del año en la SNA. Archivo: Tommy Rey.

¿Y quién le puso Tommy Rey?

Cuando yo entré a la orquesta Los Peniques, el director, que en paz descanse, Silvio Ceballos, me dijo "tú necesitas un nombre más tropical", porque Patricio Zúñiga no pega ni con cola, como decimos los chilenos, con la música tropical. "Por supuesto". "A ver, vamos a inventar un nombre". Y él me puso Tony Rey. Con una N: Tony Rey. Resulta que por ahí apareció un representante de artistas en el diario, en ese tiempo estaba de moda el Diario El Clarín, y había una página, me acuerdo, que escribía Guillermo Zurita Borja, un periodista que ya falleció también, y ponía ahí copuchas. Copuchas, de esto, de lo otro… Entonces "El representante Tony Rey"… ¡Tony Rey, se llama! ¡Tony Rey!, yo vi, chuta, entonces existe ese nombre. Y dije, "ya, entonces me voy a cambiar", y me puse Tommy con dos M e Y: Tommy. Yo me lo cambié a Tommy. Entonces el que inventó la idea fue Silvio Ceballos cuando era director de Los Peniques y me puso Tony Rey. De ahí viene.

¿Y qué pasaba con el repertorio de la Sonora Palacios cuando empezaron con la Sonora de Tommy Rey, ustedes podían tocar igual los temas?

Es que eso era ya de dominio público, que se llama. Uno graba un tema y lo puede tocar cualquiera. No puede negarse pagando los derechos de autor. Si uno toca en un local, los dueños del local tienen que pagar el *show* y todo eso. Pero no, no es problema. Si yo había grabado además todos estos temas que fueron los grandes éxitos de la Palacios, ¿por qué no los iba a seguir tocando? Cuando aparece un caballito de batalla, eran temas conocidos. Si uno tocaba "La peineta" se conocía altiro que la orquesta, que era yo el que había grabado.

Hablando de caballitos de batalla, ¿cómo les llegó a ustedes la canción "Un año más"?

"Un año más" la grabamos con la Sonora Palacios primero, nos entregó él en un casete, vino a Santiago, el de Coquimbo, el autor, Hernán Gallardo, y nos pasó un casete y lo escuchamos. No era en ritmo de cumbia, exactamente. Él lo grabó con su piano, y lo cantaba… *Un año más, que se va, un año más* [cantando], así en esa onda, más o menos lento, así. Entonces él nos dijo que se podía grabar en ritmo de cumbia. Él le había pasado antes música a Los Cumaná, que era un grupo de Coquimbo también, y a Los Vikings 5. Y creo que los primeros que grabaron "Un año más" fueron Los Vikings 5, ¿ah? Supe yo después, yo no tenía idea. Pero no pegó con ellos. Bueno, la cuestión es que estos temas trascendían tanto que había que seguirlos tocando. "Un año más" fue, siempre ha sido y va a seguir trascendiendo.

¿Y en qué momento se dan cuenta ustedes de que los temas pegaban? ¿Cuándo se transforman en éxitos?

Cuando los tocaba la radio. Sí, porque si lo tocaba la radio era éxito seguro. La Radio Colo-Colo, que era la radio que tocaba más música tropical, era como la Corazón de ahora más o menos, pero en AM. La Colo-Colo y otras radios chicas en provincia tocaban más música tropical que acá en Santiago, y siempre ha sido igual. En provincia se toca más música tropical.

Retrocedamos un poquito, ¿a quién se le podría atribuir la llegada de la cumbia? Sabemos la importancia de Amparito Jiménez, de Luisín Landáez, pero también de Mike Laure, Tulio Enrique León, Los Wawancó…

Claro, por supuesto, tienen toda la razón. Ellos fueron los primeros que llegaron a Chile con eso. La Amparito y Luisín. Luisín no llegó cantando cumbia a Chile, cantaba boleros, cantaba música de su país, de Venezuela, cantaba "Alma llanera", por ejemplo, *yo nací en una ribera del Arauca vibrador* [cantando]. Él cantaba toda esa

música. Yo lo vi actuar muchas veces. Bueno, pero ellos fueron los primeros que llegaron más o menos cantando esa onda, pero llegaban grabaciones después, tal como dices tú, de Los Wawancó, de Argentina, que entre paréntesis no eran todos argentinos, eran colombianos, y hasta un chileno había en Los Wawancó, de Valparaíso [refiriéndose a Sergio Solar]. Y Los 5 del Ritmo empezaron a llegar en menor escala. Porque Los Wawancó llegaron arrasando con *mira ese barco entrando en la bahía* [cantando "Plena española"]. Y "El galeón español" era de Los Wawancó primero, y "La Navidad de los pobres" y todo eso, y de ahí se copiaban algunas cosas, y se hacían *covers* de esos temas.

"El galeón español" es argentino, los autores son Los Wawancó. Sí. Ahí había uno que se llamaba… ay, se me olvidan los nombres, lamentablemente tengo re mala memoria, pero… La Fata[76] es el autor de "Los domingos" que es de Los 5 del Ritmo. Por eso te digo, la mayoría eran los autores de los temas, la mayoría de los músicos de ellos eran los autores, entonces esos temas, como eran buenos, se tomaban y se grababan acá. Y pegó más "El galeón español" por la Palacios y conmigo que con Los Wawancó.

El caso de "Tarde playera" por ejemplo, de la Sonora Santanera, nosotros estábamos grabando una vez y llegó la directora de ese tiempo del repertorio internacional de Philips, que estaba a cargo una gran amiga que falleció lamentablemente en España, era del dúo Sonia y Miriam. Miriam llegó al estudio donde estábamos grabando nosotros y nos llevó un disquito chico y nos dice "mira, este disco nos llegó desde México, se llama 'Tarde playera', lo grabó la Sonora Santanera, si ustedes lo sacan nosotros no lo sacamos por la Sonora Santanera", entonces partió el Marty, que era el director y el que hacía las transcripciones de los temas y los arreglos, se lo llevó y en la tarde ya, después de almuerzo, empezamos a probar, a grabar, y quedó súper buena. Entonces, grabamos. Tuvo mucho éxito, "Tarde playera", *va cayendo la tarde en el río, va perdiendo el fulgor la montaña, ya la sombra se acuesta en la arena y dejó con su pena la playa, tarde playera de mi tierra* [cantando]. Esa. Estoy medio desafinado hoy día, y tengo que ir a cantar.

No, está estupendo. ¿Y las otras influencias, por ejemplo, Tulio Enrique León?

No, Tulio Enrique León eran cumbias instrumentales, usaba un órgano. Y grabó temas muy lindos que fueron de mucho éxito: "Cumbia algarrobera", "La pollera amarilla", muchos, muchos éxitos. Los discos llegaban nomás. No venía nadie para acá. Mike Laure, que tuvo tanto éxito, nunca vino a Chile, sin embargo, todos sus

76 Ramón Humberto La Fata fue uno de los músicos integrantes y compositores del grupo argentino Los 5 del Ritmo.

temas pegaron. "La banda borracha" era de Mike Laure primero, lo grabó Luisín después. "El conductor" también, muchos temas, muchos temas de Mike Laure, "La agarradera", que nosotros grabamos después, también ahora, hace poco grabamos "La agarradera". Por los discos nomás, se escuchaban mucho en la radio. Y los grupos de acá algunos los sacaban, pero generalmente nosotros no copiábamos de esos temas, copiábamos más de Los Wawancó, de otros grupos.

Compuse algunas cositas, pero no pegaron. Yo compuse uno que se llama "Dios me la llevó" y otro que se llama "Por el camino va", y con mi hermano Manuel hicimos otras cosas, él hizo varios temas, pero nunca fueron grandes éxitos esos temas que eran de nosotros, pegaban más los temas que ya tenían por otro… Hay algunos temas de algunos compositores, no sé si estaré equivocado, pero los encuentro muy repetitivos, las armonías, las melodías, no son nada que le diga a uno "ah, esta cuestión es nueva, esto es algo diferente". Entonces uno anda buscando algo diferente que tenga cierta originalidad, por eso de repente se graba, acá mismo, Chico Trujillo están grabando puras cosas antiguas, y felizmente han tenido éxito, sí. No, cuesta encontrar cosas nuevas.

Nosotros nos criticamos a nosotros mismos, que cuándo vamos a tocar algo diferente en los *shows*. Y cuando tocamos en *shows* algo diferente, hemos probado, pero no pasa nada, la gente no lo conoce. La gente se queda mirando nomás, pero tocamos algo conocido, y altiro reacciona la gente, entonces eso es complicado, porque lamentablemente ahora, si uno graba un tema y no sale a la radio como antes que se grababan discos chicos, discos *singles*, de 45, grababa un disco, llegaba a la radio altiro y lo empezaban a tocar. Ahora hay que hacer un álbum completo, que demora, entonces ahí sí hay un tema que realmente valga la pena, a lo mejor, con suerte lo tocan. Nosotros hicimos el año 2007 un disco que se llama *Los 25 de la Sonora* que fue cuando cumplimos 25 años, que yo hice un tema incluso ahí que se llama "Los 25 de la Sonora", se llevó la primera vez, se entregó a la Radio Corazón, no lo tocaron nunca. Parece que había que mojar a alguien ahí, cuestiones que no, no lo dejaron. Ahí iba "La agarradera", "Quinceañera", "La piragua", grabamos cosas que eran conocidas.

¿Y a ustedes les ha tocado alguna vez pagar como agrupación para que alguna canción suene en la radio?

No. No, nunca lo hemos hecho, y no estamos de acuerdo en eso, por supuesto. Porque a eso le llaman la payola, que fue muy usada antiguamente en Estados Unidos, partió eso, porque viene de *pay*, de pagar, no sé cómo se pronuncia, pero payola. Pagaban a los DJ a los que tocaban, a los programadores, digamos, le daban plata por bajo cuerda para que ellos programaran, entonces aquí también de repente lo hacen, porque… ¿cómo va a ser?, porque no va a ser porque seamos feos. Ni que estén mal grabados los temas, nosotros somos re preocupados de que quede

bien, bien, bueno. ¿O será que tienen mal gusto musical?, porque hay unos grupos ahora que han grabado, que no es que sean malos, pero dejan mucho que desear los arreglos, es todo al lote nomás, no importa, como salga.

Yéndonos un poquito para atrás de nuevo, ¿qué recuerda de la Amparito, qué importancia tuvo ella en el desarrollo de la cumbia en Chile?

Trabajaba en locales, restoranes, pero ella llegó a Chile con eso, llegó con "La pollera colorá" y la grabó. La tocaban en la radio a cada rato, pero no fue ella como artista un gran *boom*, y Luisín tampoco. Después, al tiempo, tuvo bastante éxito. Pero generalmente los que tuvieron más éxito fue la Palacios en esos años. Ella grabó dos temas acompañada por los músicos de la Sonora Palacios, pero yo no participé. Ella grababa para otro sello, creo que Odeón, entonces ella quiso que la acompañara la Sonora Palacios. Ella no fue cantante de la Sonora Palacios, no, fue como cualquier cantante, lleva una orquesta que la acompañe. Grabó, pero no pasó nada con eso, uno que se llamaba "El castillo en el aire" y al otro lado era como un bolero rápido, pero no me acuerdo del nombre. Era un disco chico, de 45 revoluciones por minuto. Era de dos lados, así se grababa antes, dos temas.

Cuéntenos de cómo fue que grabaron otro de sus éxitos: "Candombe para José".

"El negro José" lo grabó Illapu, ustedes saben. Y nos llamó mucho la atención a nosotros, porque era muy bonito el tema y fuimos a tocar a la Pampilla de Coquimbo en ese tiempo y se lo escuchamos, no sé si a Los Vikings 5 en ritmo de cumbia, o a alguien de allá, que nos llamó la atención. "¿Y por qué no lo sacamos?" Y lo sacamos y pegó con nosotros. Nosotros íbamos casi todos los años a la Fiesta de la Pampilla. Para las fiestas patrias, por ejemplo, nos llevaban a la Pampilla de Coquimbo y ahí tocábamos en la carpa gigante, que era como una fonda, pero gigante, cabía cualquier cantidad de gente. Lo hacía el Club de Leones de allá. Todavía lo hacen. Pero ahora no vamos tan seguido. Ha cambiado mucho… Entonces ahí nos encontrábamos con ellos, Los Cumaná, Los Vikings 5, habían otros grupos en ese tiempo, que no me acuerdo los nombres, que me recuerdo de ellos. En ese tiempo, nos saludábamos, qué se yo, tocábamos juntos, conversábamos, echábamos la talla, no había rivalidad.

Con respecto a sus giras internacionales, ¿cómo fue tocar para los exiliados durante la dictadura?

La Sonora Palacios fue llevada a Suecia antes que la Sonora de Tommy Rey. Y después la misma persona que llevó a la Sonora Palacios nos llevó nosotros, y eso fue el año ochenta y… siete, creo que fue. Claro, el año '87. En ese tiempo había muchos exiliados, había como 25 mil chilenos en Suecia. Tocamos para toda la familia allá, por el Golpe mucha gente se fue y todo eso. Y nosotros con el grupo, con un poco de miedo, porque los Illapu cuando volvieron a Chile no pudieron entrar, pero nosotros políticamente no participábamos casi, pero tocamos para gente de izquierda allá. Y tocábamos incluso –fue emocionante–, porque nosotros tocamos para un dieciocho de septiembre allá en Suecia, y resulta que tocamos la Canción Nacional y tocamos unas tres patas de cueca y todos llorando. Nos fueron a abrazar al escenario, llorando, y nosotros también, nos tiritaba la pera, como se dice, porque ellos no podían volver a Chile, entonces fueron muy emocionantes esas giras.

Fuimos varias veces a Suecia, y después hicimos una gira muy buena que fuimos a Francia. Entonces ahí, estábamos en París, y de ahí nos dirigíamos a otras partes, fuimos a Bélgica, pasamos por Alemania, nos fuimos nuevamente a Suecia, pasamos a Noruega, volvimos a París, y ahí llegamos a Suiza. Habían muchos chilenos que vivían hace muchos años allá. Tocamos para chilenos principalmente, pero también había muchos latinos. Había bolivianos, peruanos, argentinos, de todo. Sí, la comunidad latina, digamos, pero los chilenos son los que organizaban.

Sonora de Tommy Rey en París, 1989. De izquierda a derecha: Pedro Castro, Leonardo Soto, Ricardo Velasco, Raúl Miranda, Tommy Rey, Benito Villarroel, Alejandro Lorca, Juan Bulnes y Miguel Ángel Cabello.
Archivo: Tommy Rey.

Hicimos uno muy bonito el año 2006 –2005, 2006, no me acuerdo bien–, donde fuimos en un crucero, en un barco inmenso, tocando en el barco para los chilenos, hicieron ahí las fiestas patrias. Fuimos con el "Flaco" de Los Dinamita[77]. Él ponía la parte humorística y nosotros lo bailable. Entonces nos fuimos en el barco desde Estocolmo hasta Finlandia, y volvimos en el barco. Dormimos en el barco, nos levantábamos y después de almuerzo tocábamos otra vez, y volvimos, llegamos a Estocolmo, y altiro, inmediatamente a una parte que era un gimnasio inmenso, que tenían una fonda los chilenos, que se llamaba Los Patiperros. Ahí estuvimos tocando también, y después fuimos a otros lados. Después... estuvimos tres meses. Tres meses fueron. Sí, porque me acuerdo que llegamos en diciembre, y estaba nevando, había diez grados bajo cero. Me acuerdo que una vez quedamos en pana con el vehículo allá y todos en la nieve empujando. Era re fácil caerse en la nieve sí, me acuerdo… Anécdotas.

Y en el tiempo de la UP, ¿participaron en las concentraciones masivas?

Nosotros en el tiempo de la UP no íbamos a tocar para… yo estaba con la Palacios en ese tiempo, no estaba con la Tommy Rey. Estábamos con la Palacios y no participábamos en cuestiones políticas, lo que pasó después fue que cuando estaba el gobierno militar ya, recién, y lo conté en la televisión esto, fueron a pedirnos que fuéramos a tocarles a los cuarteles, y a los carabineros[78], entonces era medio difícil decir que no en ese tiempo. Era peligroso. Y llegaron a la casa a buscarnos. A mí me llegaban a buscar en un *jeep*, bajaban unos militares con casco y una metralleta, la gente creía que me llevaban preso las primeras veces, imagínate, yo les conté "no, si vamos a tocar", tenía que tocar. Entonces había que hacerlo, nosotros no sabíamos qué estaba pasando detrás de esto, pero después llegaron rumores de que estaban torturando y todas esas cosas, pero no sabíamos. Mucha gente no sabía qué pasaba realmente detrás. Salvo lo que podía verse, y generalmente le echaban la culpa a… cómo se llama... decían que estaban disparando y por eso los mataron. Cosas así. O sea, que daba que pensar. Pero debe haber habido, por supuesto, grupos de resistencia, tienen que haber habido también, no hay duda de que hubo, pero eran mínimos, eso es verdad.

¿Y esa transformación de esa noche distinta, con toque de queda?

Fue un terrible problema para toda la gente que trabajaba de noche. En tiempo de toque de queda no teníamos trabajo en un principio, cuando fue el Golpe no había trabajo, estuvimos mal, mal. Teníamos que hacer cosas de día, ahí de repente algunas cositas, inventar algo. Y después, bueno, empezamos a tocar en un local, empezamos a las ocho de la noche y llegábamos a las 12, por ahí. Me acuerdo que estábamos en el Maxim, en Avenida Matta con Carmen. Entonces terminábamos ahí, y había que partir, así rapidito, como fuera para la casa, porque el toque era, me acuerdo en ese tiempo, a la una de la mañana ya. Porque al principio fue temprano. Y así, nos costó mucho, fue bien complicado. Para todos, no solo para los músicos, para los garzones, los taxistas, para la gente que trabajaba de noche en diferentes lugares.

La radio, en ese tiempo, ¿era una tribuna para músicos, o sea, se podía ir a tocar o ellos pasaban los discos nada más?

No, tocaban los discos más que nada, pero también cuando estaban de aniversario, cuando hacían un evento especial ellos, todos los artistas iban a tocar allí al auditorio que tenían, que era el antiguo auditorio de la Radio Corporación, ahí en Morandé 25, que en este tiempo era la Radio Colo-Colo. Era la radio que más tocaba a los artistas chilenos. Morandé al ladito de la Alameda, hay un pasaje ahí. Ahí fue la primera vez que yo fui a ver a la Orquesta Los Peniques, cuando era chico. Esta es una anécdota, nunca me olvidé de ella, me llevó mi hermano porque yo quería ver a la Orquesta Los Peniques, y llegamos e hicimos fila un ratazo, no sé cuánto rato estaríamos, cuando llegamos no había… cerraron, no pude entrar a verlos, y nos fuimos pa' la casa y me fui llorando. Yo era cabro chico, me fui llorando y encima nos fuimos en una micro pa' la casa y ya me hacía pipí. En serio, y me hice pipí en la micro. O sea, fue mojadita, no en serio, tendría yo, no sé, ocho años, un poco más no sé, 10 años algo así, estaba cabro chico.

El penique era una moneda, si no me equivoco, de Inglaterra, ¿cierto? El penique no era la moneda oficial, como los centavos, un penique. Nosotros cuando nos separamos y formamos el grupo allá en Concepción nos pusimos Los Cruzeiros. Porque los cruzeiros era la moneda brasileña, ¿ya? Porque estaba de moda el bossa nova. Y yo cantaba bossa nova con ellos, y tenía que cantar en portugués, saquen la cuenta.

Todavía me acuerdo de algo que cantaba en portugués, por ejemplo, cantaba "El barquito" y "Samba de mi tierra", que era "Samba da minha terra", *samba da minha terra, deixa a gente mole, quando se canta todo mundo bole* [cantando] todo el mundo baila… *quem não gosta de samba, bom sujeito não é, é ruim da cabeça, ou é doente do pé*, [cantando] al que no le gusta samba, buen sujeto no es. Es fácil… tiene problemas en la cabeza o le duelen los pies.

Bueno, y una vez nos tocó estar a la hora de almuerzo, porque fue el equipo de Santos de Brasil a jugar allá a Talcahuano con Naval de Talcahuano, creo que les ganaron 6-0. Estoy hablando del año '63. Entonces nos hicieron tocar a la hora de almuerzo, porque iban a almorzar ellos al Hotel donde tocaba yo con Los Cruzeiros. Entonces les tocamos bossa nova y cantamos en portugués a los brasileños, cómo

77 Dinamita Show es un dúo de humoristas integrado por dos personajes: el "Indio" y el "Flaco", representados por Mauricio Medina y Paul Vásquez, respectivamente.

78 Desde 1927, nombre oficial de la institución de policía uniformada en Chile, de carácter militar.

se reirían ah… Y lo más maravilloso es que estaba Pelé[79]. Claro, estaba Pelé, no había ni un fotógrafo, lamentablemente, ni un fotógrafo a esa hora. Pa' habernos sacado [una foto]. En ese tiempo nadie tenía cámaras fotográficas, muy difícil, pero ellos nos saludaron así y todo. Después me tocó cuando estaba con La Palacios, en los últimos tiempos de La Palacios, tocamos para Pelé en el Hotel Carrera que existía todavía, que ahora ya no existe. En el Hotel Carrera tocamos en una fiesta de Sony, Sony Cantolla[80], que él le hacía la propaganda a Sony, entonces ahí lo agarraron, no lo soltó la gente, nosotros que estábamos detrás del escenario no pudimos hacer nada, ni sacarnos una foto otra vez, tuvimos mala suerte con Pelé. Figúrense que yo hice tantas giras por todo Chile con tantos artistas, en ese tiempo no teníamos cámara fotográfica, salvo una que otra que tengo de las giras que hicimos, con tanta gente.

El público del Hotel Carrera era más bien pituco, ¿no?

Sí po'. Yo no toqué en el Carrera con Los Peniques, pero íbamos a otras partes, me tocó ir en ese tiempo al Círculo Español que está ahí en San Ignacio con la Alameda. Era de primera, ahora no es malo, hemos tocado un montón de veces nosotros con la orquesta [refiriéndose a la Sonora de Tommy Rey] ahí, hace poquito nomás tocamos para una empresa. Me tocó ahí con ellos, pero ahí la gente andaba toda con corbata, era muy elegante, pero les gustaba esta música, les gustaba, que en ese tiempo no tocábamos cumbia, se tocaba cha cha chá, bolero, bossa nova, algo así, no tocaban cumbia, por ejemplo. Antes, al principio, fue muy mal mirada la cumbia, al principio no íbamos a tocar como ahora que vamos al Sheraton, vamos a tocar a casamientos pirulos al Hotel Hyatt o a Casa Piedra. Antes no. Ahora no pues, ahora la cumbia, ¡uf!, cuando vamos a casamientos nosotros, los novios pasan a segundo plano. Todos a sacarse fotos al escenario con nosotros, es muy bonito, todos, los novios se suben arriba, cantan con nosotros, se las saben todas.

Antes era así pues, antes era como rasca la cumbia, era como mal mirada, porque se tocaba en locales nocturnos, en quintas de recreo que le llamaban, que eran más campestres, entonces la gente que tenía cierta alcurnia, digamos, miraban para abajo eso. Bailaban valses… Valses de Strauss. No, es broma, no, lo digo, pero te prometo que era más, la gente más estirada. No, ahora ha cambiado la cosa, es más democrática la cosa ahora, uno va a tocarle a la gente y que, ¡buh!, son felices y se acercan a darle la mano a uno, gente importante, ahora ha cambiado mucho eso, felizmente.

79 Edson Arantes do Nascimento, conocido como Pelé, futbolista brasilero que ha sido coronado como el mayor goleador del mundo.

80 Empresa creada por Enrique Cantolla Bernal, mega empresario chileno de finales de los setenta.

Había un tiempo atrás… a los músicos que tocábamos este tipo de música, los músicos que trabajan en televisión, por ejemplo, miraban como en menos a los músicos que tocaban en orquestas bailables. Se entendía que los mejores músicos estaban en la televisión, nosotros notábamos que había como… como que te miraban así, pa' abajo. Pero todos esos músicos que estaban en la televisión antes, después tuvieron que trabajar en locales tocando cumbia, ¿por qué? No entendían que esta música llega a todos los públicos, que era comercial, bueno, ellos porque tocaban y acompañaban a los artistas en la televisión se creían superiores, pero cambió eso, eso cambió, cambió mucho.

¿Y qué significa para usted la cumbia?

Bueno, ha significado para mí la cumbia… todo. Porque gracias a este ritmo nos hicimos populares, hemos vivido: yo vivo de esto, de este trabajo, hace muchos años. Felizmente nos ha ido bien, no hemos tenido necesidad de trabajar en otras cosas como antes, no trabajé más en eso, me dediqué a flojear en la semana y a trabajar los fines de semana [riendo]. Si es verdad po'. Yo siempre he dicho que el trabajo nuestro no es tocar, son los viajes, las esperas, los aeropuertos; cuando viajas fuera de Chile, esa es una cuestión, ese es trabajo. Cuando estás arriba del escenario es descansar, porque estás con el público y te entretiene el público. Pero las esperas, a veces estamos tres, cuatro horas esperando, tenemos que llegar temprano para instalar un casamiento fuera de Santiago, viajar en la mañana a veces o al medio día, para llegar temprano, porque después no puedes estar instalándote ahí cuando está el público, y ahí tenemos que esperar, esperar, esperar.

Por ejemplo, viajamos después de almuerzo. Y vamos, por ejemplo, a Chillán, son cinco horas más o menos. Entonces si nos vamos a las dos de la tarde, tres de la tarde, llegamos allá a las 8. Y tocamos a veces a las 12, o a la una de la mañana. Porque primero viene el cóctel, después viene la comida, ahí tocan música ambiental, o hambriental, porque todos tienen hambre po', música hambriental. Bueno, entonces, a veces llevan un número especial, cuando son casamientos de gente de plata, contratan un grupo de cámara pa' la hora de comida, tocan un chelo, una cosa así, bien bonito. Es bonito. Se dan ese gusto, y después viene ya el sandungueo po'. Entonces cuando empezamos a tocar, nadie se atreve mucho a bailar al principio, y después, cuando se toman ya un whiskycito, salen todos [riendo]. Bueno, eso era más antes, ahora no. Nosotros partimos por ejemplo con "La parabólica", salen todos altiro a bailar, no, en serio. Y tal como les digo, se suben al escenario a sacarse fotos… ¡uf! Y los novios felices, porque participan con nosotros.

Nosotros tocamos en casamientos tres salidas de una hora, por ejemplo, que es lo que más, porque nunca empiezan tan temprano: viene el cóctel, viene la cena y

después viene recién el bailable a las 12, a veces [a la] una de la mañana, entonces tendríamos que terminar a las seis de la mañana si hiciéramos más salidas. Y lo otro que hacemos [es] una salida en un lado y vamos a otro. Hoy día, por ejemplo, vamos a tres partes, iban a ser en dos pero al final vamos a tocar en el cumpleaños de Juan Falcón[81], el actor, el cubano, vamos a tocar temprano por allá por la Plaza San Enrique, me parece, después en el Club Amanda allá en Los Cobres de Vitacura, y después en La Tuna que están de aniversario. Ahí vamos a llegar quizás a qué hora allá a La Tuna, pero vamos a llegar, estamos casi en la hora, menos mal.

Entre medio de las cumbias hacen sus salsitas, como que hay un juego ahí con los ritmos, ¿eso es nuevo o siempre estuvo presente?

Esos solos que se hacen de rítmicos también. Hay que variar un poco de repente, hacer cosas diferentes. En el caso de "Leo" [Soto] que está aquí ahora, es bonito cuando hacen los solos. Por ejemplo, estamos tocando una cumbia y entre medio se hace otro ritmo, como guaracha, o salsita así, y él le hace un solo de timbaleta junto con Jorge [Zúñiga], que toca las tumbadoras también. Y pone la patita arriba, esa es una humorada, y le gusta a la gente esas cosas, o sea, se hacen esas cosas para variar un poco.

Hemos tocado cueca en público, nosotros tocamos cueca, tocamos rock and roll, tocamos twist. Cuando hay una fiesta de casamiento, especialmente, de repente viene un tango y el pianista de nosotros toca un tango en el piano ahí, qué se yo, o un vals peruano, y yo canto un vals peruano, pero es muy raro, es muy raro. Pero, por ejemplo, en fiestas patrias tocamos cueca también, cuando viajamos fuera especialmente, siempre tocamos cueca.

¿Y alguna vez sintieron como una fricción ahí? ¿Para el dieciocho por ejemplo?

No, nunca. Salvo los puristas que les llaman, que son folcloristas y todo eso, porque defienden su pega además, pero sí, sí. Ponte a pensar: la cueca la tocai' media hora y ya la gente no te baila más ya, y esos 20 minutos, tres pies de cueca, cuatro, cinco o seis… chao. Entonces ¿qué baila la gente después? Tiene que bailar música tropical, a eso se debe. Entonces muchos folcloristas decían que por qué la cumbia y hablan de eso, no entienden que eso tiene que ser así.

Cuando era chico, tocaban más folclor y habían muchos grupos folclóricos, y no solo tocaban cuecas, tocaban tonadas entre medio, tocaban otro tipo… más que nada tonadas tocaban, y los pies de cuecas para la gente, pero mientras tanto para darle ambiente a la cosa, tonadas.

81 Juan Falcón (1965) es un actor de origen cubano reconocido en Chile por sus papeles en teleseries de diversos canales nacionales.

¿Por qué cree que la cumbia pegó tanto en Chile?, ¿a qué cree usted que se debe su éxito?

Es una gran pregunta. Creo que es lo más sencillo para bailar, no sé. Yo creo que la gente con la cumbia se identifica porque es lo más fácil de bailar; la guaracha ya es un poquito más complicada pero la bailan todos. Mira, acá la gente baila todos los ritmos iguales. La gente no se complica para bailar. No es como en Cuba, por ejemplo, en esos países donde si tocan un son saben bailar el son, o lo que sea, la guaracha, diferente. La cueca igual tiene su protocolo, ¿ah? Hay gente que no sabe bailar cueca y se da la vuelta a cada rato y no po', son tres vueltas nomás.

Estuvimos hace unos años atrás con Armando Hernández[82]. Y Joe Arroyo[83], que es más salsero, pero Armando Hernández toca las cumbias tradicionales. Allá usan mucho el ritmo del tom que le llaman a ese, entre medio *tum tum tum*, y tocan con otros instrumentos, por ejemplo con el acordeón. El güiro y el clarinete, también, es otra conformación de los músicos también. El chileno no se complica. La salsa también es un poco complicada, porque es más sincopada, no es un ritmo cuadrado, es un ritmo más sincopado, más difícil de llevar. La gente lo baila igual.

Don Tommy, no podemos terminar sin una pequeña mención a la cumbia actual: ¿cómo ve usted todo lo que está pasando con tanta banda cumbianchera?

Ah, está bien que salgan cosas nuevas, yo encuentro que está bien, y si han gustado está bien. Son modas que llegan, como las cosas que han llegado de afuera, otros ritmos; cuando llegó el axé, bueno, que eso es brasileño, otra onda, no es tan tropical. Pero el reggaetón, cuando salieron los grupos argentinos tocando esa onda villera, y después los sound, ve que son modas que llegan y pasan, pero lo tradicional siempre queda. No sé, no puedo asegurarte si pasan o no de moda. Ojalá que persistan en el tiempo, porque es bueno que hayan varios tipos de cosas que le gusten a la gente, no debe ser egoísta uno en ese sentido a no querer… A nosotros no nos ha perjudicado en nada felizmente. Salen grupos nuevos y nosotros tocamos junto con ellos, como pasó el otro día con Chico Trujillo.

82 Armando Hernández (Bolívar, 1945), compositor, acordeonista y cantante. Fue parte de la segunda generación de Los Corraleros de Majagual en Colombia.

83 Álvaro José Arroyo González (1955-2011), conocido bajo el nombre artístico de Joe Arroyo, fue un cantante y compositor colombiano, reconocido por sus letras de denuncia y por fundir los lenguajes de la salsa y de la cumbia.

¿Se puede hablar de una cumbia chilena?

Cumbia chilena, sí po', altiro aparecemos nosotros, la cumbia chilena. Es diferente, muy diferente; los peruanos no tocan las cumbias como la tocan los colombianos, también hay ciertas… pero no es como la chilena, también es diferente, es más salseada. Todo depende también de la conformación de los grupos; en este caso estamos hablando de las sonoras. Las sonoras tienen un estilo de tocar en Chile todas similares porque usan trompetas solamente. Según la conformación de los músicos: si tienen un trombón, los combos, por ejemplo, tocan diferente; o tienen un clarinete, un saxo. Como Giolito y su Combo, se llama combo porque es una combinación de varios instrumentos como el trombón, la trompeta, el saxo, clarinete a veces.

¿Cuál es su cumbia favorita?

¡Uh!, no te puedo decir, siempre me preguntan lo mismo, pero no, difícil, es muy difícil. Porque hay muchas cumbias buenas. Las más populares puede ser. Porque les gusta a toda la gente, como "Daniela", aunque no es una cumbia empezando, es un cumbión. Es difícil decidirse por una. "El galeón español", por ejemplo, que es el más solicitado, y "Los domingos", la peineta, por ejemplo. Esas son como las favoritas para el público y para uno mismo, porque uno cuando las toca, la gente inmediatamente responde. Por eso son más favoritas, pero no porque nos gusten más. Hay unas cumbias muy bonitas que yo he grabado, que ni las conoce la gente.

Leonardo Núñez

Trompetista y compositor de orquesta Los Caribes, Sonora Palacios, Sonora de Tommy Rey, Los Galos y el músico detrás del "Chacal de la Trompeta" en Sábados Gigantes

Leonardo Núñez en entrevista en su casa de Maipú. Santiago, abril de 2014.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Trompetista de diversas y emblemáticas agrupaciones nacionales, "Leo" Núñez es uno de los pocos compositores chilenos que ha nutrido el repertorio cumbianchero nacional, con bellas canciones que han hecho bailar a chilenos y chilenas, apretaditos y sabrosonamente, como la clásica "Cumbia para adormecerte". Además es el hombre que se esconde bajo la capucha del famoso personaje televisivo "El chacal de la trompeta".

Estuvimos en su casa en Maipú el día 25 de abril de 2014 para conversar largamente sobre su paso por agrupaciones musicales claves en el desarrollo de la música popular chilena, como la Sonora Los Caribes, la Sonora Palacios, La Sonora de Tommy Rey, la Sonora Santiagueña, la Sonora Caranava, Rumba 8 y Los Galos. Su testimonio amplía perspectivas y desafía consensos, siendo fundamental para la reconstrucción de nuestra historia cumbianchera, desde los albores de los años cincuenta, hasta su actual litigio por el uso del personaje del Chacal, que se suma a su pelea por volver a articular un Sindicato que defienda los derechos de los músicos chilenos.

La cumbia es folclor colombiano, nadie puede adjudicarse ser el creador de la cumbia, eso a mí no me entra en la cabeza, es como que viniera un paraguayo y dijera "no, yo inventé la cueca", ¡de adónde! La cumbia chilena nació, yo le voy a contar, nosotros empezamos... Los Palacios tocaban violines, eran Los Hermanitos Palacios, y vivían en El Polígono, una población que queda en Quinta Normal, y atravesando San Pablo está la población Simón Bolívar, donde vivía yo. Yo tocaba con una orquesta mucho más antigua, que se llamaba la Sonora Los Caribes. Con el Iván Díaz, con [Ignacio] Quiroga, con Luis Uribe. Nosotros filmamos dos películas con Los Caribes, una fue "Venga a bailar el rock" con Adelita Vargas, una actriz uruguaya, donde nosotros salimos tocando en el Tap Room. Esa la filmamos el '57, por ahí fue. Y después hicimos otra que se llamaba "Deja que los perros ladren", pero ahí salimos tocando nomás, es una película que hizo Héctor Noguera con la Malú Gatica, y hay una escena en donde él la invita a bailar y hay una orquesta en el fondo tocando y estamos tocando ahí nosotros, Los Caribes.

¿Cómo se inició usted en la música?

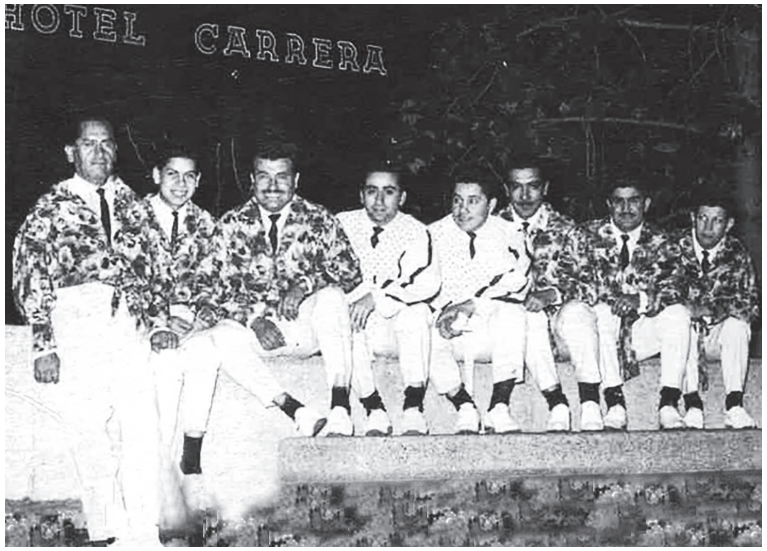
Yo tengo 73 años, este año cumplo 74, y empecé a tocar como a los 14 años. Tocaba con Los Caribes en un local que queda ahí en la entrada de San Diego, que se llamaba El Zepelín. Ahí tocábamos nosotros, con toda la formación orquestal y yo tocaba donde había una cortina y cuando pasaba carabineros, ¡puh!, me tenía que esconder debajo porque era menor de edad, y en ese tiempo eran bien complicados.

A mí me dicen ¿dónde estudiaste música? Yo no estudié música, nunca fui al conservatorio, nada. Y yo hago los arreglos, yo le escribo la música a todas las sonoras, ahora estoy grabando con Julio Palacios un tema que se llama "El baile de la cucharita" que va a causar sensación, porque es un baile que se baila igual que como se duerme de cucharita [riendo]. Es un baile inventado, yo escribí la canción, luego se las muestro.

Yo quedé huérfano a los seis años y éramos cuatro hermanos, entonces un hermano pa' allá, otro hermano pa' acá, otro hermano pa' acá, y a mí no me quiso nadie, entonces me internaron. Pero no me gustó el internado y me arranqué, y así viví de los siete a los 11 años en la calle, cuatro años en la calle. Yo llevé a mis hijos a donde dormía en ese tiempo, les dije "mira", un rincón en el mercado peatonal en Valparaíso, "ahí dormía yo con mi perrito". Yo me crié así, entonces me agarraban pal' hogar, me arrancaba, me agarraban, me arrancaba. Y yo me hice músico, no porque me gustara la música, yo me hice músico porque en el hogar a nosotros nos sacaban toda la ropa y nos ponían unas alpargatas, que se llamaban, en ese tiempo, de semilla, con semilla de cáñamo. Y unos, en ese tiempo, se llamaban overoles, y atrás decía "Casa de menores". Entonces un día yo miro a unos que andaban con ternito blanco, unas camisitas y pregunté yo, "oye, ¿por qué andan esos vestidos así?", "no, esos son de la banda", "ah, yo me voy a meter a la banda entonces, pa' no andar vestido así". Entonces yo, para no andar vestido así, le dije al profesor, "oiga, yo quiero meterme a la banda", pero no porque me gustara la música, sino porque yo no quería andar vestido así po'; el profesor me dijo "mira, si tú quieres entrar a la banda, yo te voy a meter en la banda, pero no te puedes arrancar, si tú te arrancas ya pierdes todas las facilidades".

En la casa de menores habían dos hogares, el A y el B; esos hogares eran para niños especiales que ya estaban como enderezándose, que ya no se arrancaban, entonces me dice el profesor a mí, "yo te voy a mandar a uno de esos hogares, pero me prometes que no te arrancas más y yo te meto a la banda", "ya po' profe", "ya". ¡Pum!, me fui a uno de los dos hogares de arriba. Esos hogares eran de a veinte niños por hogar, y un matrimonio que los cuidaba, que estaba a cargo de todo, y de mandarnos a la escuela. Yo empecé primero con lo más fácil, la caja, po', pero yo el problema es que soy zurdo, entonces quedan todos con la caja pa' un lado, y yo quedaba pal' otro. "No, no te sirve eso". Entonces empecé con la corneta y la hice sonar fácil, entonces después miré y pregunté "oye, ¿y esos que tienen esas cositas?", "no, esos ya no son cornetas, son trompetas y tocan melodía". Ya po', y en las tardes yo pescaba y empezaba a estudiar y de a poco encontré que me salía fácil todo. La trompeta es una, pero tiene derivados, una chiquitita que se llama pistón y una más grande que se llama bugle, *flugelhorn* que le llaman ahora. Yo empecé con la más chiquita y me empezaron a salir las marchas y todo y me quedé en la banda, no me arranqué más po', empecé a estudiar y cuando tenía 15 años preguntan, "¿quién se quiere ir a la escuela de músicos de los militares?", "yo po", y me voy pa' Santiago a la Escuela de Músicos Militares, ahí en Antonio Varas que ahora es Escuela de Telecomunicaciones, pero dentro estaba la Escuela de Músicos Militares y a los 17 años salí de cabo músico.

Pero no me gustó el ejército a mí, yo era medio desordenado, entonces como fui una de las primeras calificaciones, los cinco primeros podían elegir dónde irse, yo me saqué el tercer puesto, entonces yo elegí San Felipe, y me fui a San Felipe, pero qué, duré menos del año. Y nos tocó la Parada Militar aquí en Santiago. En Santiago se desfila el 19, pero empieza como el 14, 15 la cosa, y en los descansos me hice amigo de alguien y me dice, "oye, hay una orquesta en que necesitan un trompeta, se les fue un trompeta, es una orquesta conocida, Los Caribes", "ah, ya". Y fui, me presenté y me hicieron tocar. "Ya listo, sí, sirve", "ya po"'. No se me olvida nunca el primer tema, porque a la semana tocó grabaciones, que tuve que ir a grabar: se llama "Bilongo", pero todos le dicen "La negra Tomasa". Ese fue el primer tema que toqué yo con Los Caribes, y por el otro lado grabamos un bolero, un tango tirado así a bolero, que se llamaba "Las cuarenta", *con el pucho de la vida apretado entre los labios, la mirada turbia y fría, un poco lento el andar* [cantando]. Es un tango que lo hicimos nosotros como cha cha chá. Bueno, eso fue lo primero que grabé yo en mi vida, primera vez que me metí a un estudio de grabación.



Sonora Los Caribes en el Hotel Carrera, 1962. De izquierda a derecha: Manuel "Tío" Araya, Luis "Tallarín" Guerra, Ignacio Quiroga, Jorge "Golo" Martínez, Héctor "Tito" Flores, Pedro "Cocoa" Arévalo, Roberto Gajardo y Leonardo Núñez. Archivo: Leonardo Núñez

¿Y quiénes estaban en Los Caribes en esa época?

Los trompetas eran Luis Uribe, Pedro Arévalo y yo. Luego [Roberto] Gajardo entró por Uribe. Pedro Arévalo, que después formó la Sonora Casino, que son de ahí de Malloa. Luis Uribe falleció hace como cuatro, cinco años atrás. Bueno, ya casi todos están fallecidos. Por ahí tengo una foto en el computador del año '62 donde estamos todos. El baterista se llamaba Ignacio Quiroga. El bajista, no me acuerdo, el apellido era Bórquez, el "Tío" [Manuel] Araya era el pianista, y después de que se fue Bórquez el bajista fue Luis Guerra, que le decíamos el "Tallarín" porque era flaquito, ahora vive en Canadá. Y los cantantes, era uno que se llamaba Jorge Martínez, el Ramoncito, que cantó y grabó con Luisín Landáez. El verdadero nombre es Jorge Martínez y se ponía "Golo" Martínez, como artísticamente, Ramoncito. Y el otro era "Tito" Flores, ya fallecidos todos ellos, imagínate, cuando empecé era niñito, ellos ya eran viejos ahí, ¿me entiende?

¿Cómo se formó la Sonora Palacios?

¿Sabe quién es el que tiene la historia de la Sonora Palacios, pero la verdadera historia de la Sonora Palacios? Se llama Orlando Ramírez, que fue el primer cantante de la Palacios, le decían el "Chirigua", antes de Tommy Rey, antes de "Tito" Morales, porque Tommy Rey llegó a la Sonora Palacios luego. Don Baltazar Palacios fue el que los formó. Y los llevaba a tocar a las quintas de recreo.

La Sonora Fantasía en El Mutambo. Quinta Normal, Santiago, 1959.
De izquierda a derecha, arriba: Leonardo Núñez y Eduardo "Lalo" Chalante. Abajo: Ramón "Palito" Contreras, Nelson Lerrua "Tomasito" y Luis Guerra, el "Tallarín". Archivo: Leonardo Núñez

Mi paso de Los Caribes a la Sonora Palacios fue en 1966. Pero antes estaba la Sonora Fantasía, que la formamos nosotros en 1960. Y con esa Sonora Fantasía tocábamos en un negocio que se llamaba El Mutambo, en Santa Fe con Carrascal, de los hermanos Farfán. Hoy en día se llama "Donde Farfán", y está ubicado frente a la Municipalidad de Quinta Normal, en Carrascal. Éramos seis. Cantaba "Tomasito" [Nelson Lerrua], un personaje de la historia de la música que cantaba solo y era muy bromista. "Lucho" Ayar era el bajista, el pianista era Luis Guerra, que le decíamos el "Tallarín". El baterista era Ramón "Palito" Contreras y los trompetistas éramos yo y uno de Arica que se llamaba –le decíamos el "Chalalo"– Eduardo Chalante. Era una locura, todavía nadie hablaba de cumbia, así que tocábamos guaracha y tocábamos el rock del mundial como guaracha, porque no teníamos guitarra eléctrica para tocar rock and roll. Y la gente bailaba. Nunca grabamos. Tocábamos en la quinta de recreo del Mutambo nomás. Y duró hasta que el "Chalante" se tuvo que ir pa' Arica y yo entré a la Sonora Los Caribes el '62, en pleno mundial.

Con Los Caribes tocábamos todo el repertorio tropical y cumbias también. La cumbia llegó a Chile como en 1962 y la trajo un señor venezolano que nadie

conocía, no sé si oyeron hablar de él, se llamaba Ramón Márquez Villa[84]. Vivió mucho tiempo en Chile, por el mundial, el '62, por ahí. Él nunca tuvo orquestas, así que varias veces me tocó acompañarlo. Y tenía algo bien particular: cuando salía a escena, salía con una bolsa llena de maracas y se las pasaba al público. Pero siempre le pasaba que entregaba veinte y le devolvían quince, así que ya sabía. Llegó con varias cumbias, "La pollera colorá", antes de que la popularizara la Amparito, y una que se llama "Bilongo", que en jerga afroamericana significa hechizo, brujería, pero como les decía, todo el mundo le dice "La negra Tomasa". Él fue el que trajo la cumbia a Chile y después llegó la Amparito Jiménez. A la Amparito Jiménez la trajeron cuando nosotros como Sonora Palacios tocamos en El Mundo, frente al Teatro Caupolicán, ahí se formó la Sonora Palacios, y acompañamos a la Amparito Jiménez que cantaba "La pollera colorá" y ahí nos empezó a gustar a nosotros un poco más la cumbia, empezamos a tocarla. Y entre medio también hubo un negrito que se radicó en Los Andes, "Pepe" Reyes[85], que popularizó una cumbia famosísima –"La mona y el mono"–, llegó el año '64, más o menos.

Pero el estilo de la Sonora Palacios salió porque nosotros éramos muchachos muy jóvenes y musicalmente muy precarios. Si ustedes escuchan el estilo de la Sonora Palacios, no se lo puede adjudicar el Marty Palacios, no me lo puedo adjudicar yo, no se lo puede adjudicar nadie: el estilo salió porque como todos tocábamos muy poquito, no podíamos tocar figuras tan complicadas *parám, parara* [imitando el ataque de las trompetas en ligado], esas cosas de las trompetas, entonces, tocábamos *papám, papám pam* [imitando el ataque de las trompetas entrecortado], si ustedes escuchan la Sonora Palacios, los toques de trompeta son cortitos. Y las introducciones las partíamos al unísono y después abríamos la armonía, porque a algunos les costaba emboquillar, entonces el que se pifiaba, no importaba, el que no tocaba, no importaba, porque partíamos al unísono. Y si ustedes escuchan "El caminante", se abre en las últimas dos notas la armonía *Pam papám papá pa pá* [tarareando la introducción de "El caminante"], por si alguno se queda botado en la frase. Primero, el estilo: el bajista toca *son tón, ton ton tón* [imitando sonido del bajo], porque no era capaz de tocar otra cosa, el guitarrista, Miguel, *pá rontonton, pá ronton* [imitando sonido de la guitarra], porque tampoco era muy hábil pa' tocar la guitarra, y las tompetas *tatata tatata tatata* [imitando sonido de las trompetas], que le decíamos el "Pato", y lo cantábamos con el nombre José Luis, *Jose Luis, ta ta tá* [cantando].

84 Ramón Márquez Villa fue un venezolano que se radicó en Chile en la misma época en la que llegaba Luisín Landáez, recordado por ser uno de los primeros intérpretes de "La pollera colorá", así como por difundir la canción "Bilongo", mayormente conocida como "La negra Tomasa".

85 José "Pepe" Reyes, cantante colombiano responsable de popularizar en Chile la famosa canción "La mona y el mono" hacia mediados de los años sesenta.

Amparito Jiménez acompañando a Tommy Rey y la Sonora Palacios en Boîte El Mundo, 1967.
Archivo: Tommy Rey.

La Sonora salió así, nosotros partimos acompañando a la Amparito Jiménez e imitando, copiándole a dos grupos argentinos que fueron de donde se influenció la Sonora, de donde se impregnó la Sonora Palacios, que eran Los 5 del Ritmo y Los Wawancó, y otro grupo más, que se llamaba El Cuarteto Imperial. Los Wawancó eran argentinos y dos colombianos y hasta un chileno, que tocaba el bajo ahí, que ahora toca folclor, que es el marido de la hija del guatón Zamora, "Pepe" Fuentes, un folclorista**.** El Sergio Solar era el otro. Yo fui muy amigo de Hernán, del colombiano que cantaba. Así nació la Sonora.

Yo me fui de Los Caribes a la Sonora Palacios. Yo tocaba en El Pollo Dorado con Los Caribes; el Pollo Dorado quedaba en Agustinas con el Paseo Ahumada, era un subterráneo, era una cosa pa' turistas, como lo que es ahora Los Adobes de Argomedo. El *show* era Carlos Helo, Silvia Infantas y Los Cóndores y Los Caribes. Yo tocaba ahí hasta las 12 de la noche y después me iba a tocar con los Palacios a El Mundo porque cerraban el Pollo Dorado. Al dueño de la *boîte* El Mundo, que era don Mario Zimmerman, que después tuvo una tienda de uniformes, le gustaba cuando tocábamos la Sonora porque se juntaba mucha gente de la noche ahí, llegaban ahí todos y les gustaba la Sonora porque éramos puros muchachitos nomás, entonces me dice don Zimmerman "oye, ¿tú no podí' tocar a las 10 de la noche aquí? Porque yo quiero que empiece la Sonora a tocar temprano", porque ellos tocaban desde las

10 hasta las 12 de la noche con violines y cuando llegaba yo, armábamos la Sonora, entonces le respondí "sí, yo creo, podría ser, pero es que yo estoy tocando allá con Los Caribes", "pero ¿cuánto ganai' allá?" Y yo le digo, plata de ahora, por ejemplo, "yo gano 30 mil pesos diarios", "ya, yo te doy 60, pero te ví' pa' acá", yo recién casado, "ya po"'. Entonces le dije a Los Caribes, "me voy", y me dice [Ignacio] Quiroga, "cómo te vai' a ir a tocar con esos compadres que son más desordenados, los cabros chicos". Yo estaba con una orquesta popular y me fui a tocar con los chanchitos verdes ahí, ¿me entiende? Yo lo miraba por la plata. Y me fui a tocar con la Sonora Palacios, y el cantante no era Tommy Rey, era "Tito" Morales, que después cantó con los Banana 5, ese era el cantante, pero el que manejaba la orquesta era un señor que le decían el cura Palacios, que todavía está vivo, debe tener como 80 y tantos años el viejito, era el dueño de la noche, él manejaba a todas las orquestas. El cura Palacios, Hernán Palacios.

La Sonora Palacios, 1966. De izquierda a derecha, arriba: Patricio Cereceda, Jorge Palacios, Leonardo Núñez, Luis Urbina y Miguel Castro. Abajo: Tommy Rey, Marty Palacios y Gustavo Dinamarca. Archivo: Leonardo Núñez.

En ese tiempo no era como ahora, para dar la prueba tuvimos que ir a tocarle a [Jorge] Undurraga en vivo pa' que nos escuchara, no es como ahora que llevas un CD o lo mandas por el internet. No, en ese tiempo no había nada de eso, había unas máquinas que grababan con así unas tortas que daban vueltas. Entonces fuimos a tocarle a Undurraga, terminamos y dijo "ya, yo les voy a dar una respuesta" y después habló con Palacios, "me gustó la orquesta, pero ¿sabe qué?, no me gustó el cantante, ¿tienen otro cantante?" Y el cura le dice "sí, tenemos otro, podemos adaptarlo en una semana más", "ya, listo". Entonces, Tommy Rey cantaba en la Taberna Capri, con la Sonora Caravana, y acá tocaba el "Tito" Morales, entonces hizo un enroque, dijo "ya, Tommy, tu vai' a cantar con la Palacios y "Tito", tú te vas a cantar con la Caravana". Y el Tommy no quería, porque la Caravana sonaba muy bonito y nosotros estábamos recién partiendo, inclusive el primer nombre que nos decían en forma peyorativa a nosotros era la Sonajera Palacios. Así nos decían todas las orquestas, no la Sonora, la Sonajera Palacios nos decían porque era pa' la risa. Luego nos contrataron para tocar en un casamiento en Chillán de unos señores Abasolo, de las conservas, famosos, se casaban los hijos y fuimos y tocamos hasta como las cinco de la mañana en el casamiento y nos vinimos de Chillán y a las 10 de la mañana nos metimos al estudio a grabar "El caminante" y "La mafafa". "La mafafa" iba ser el reventón, porque en ese tiempo se grababan unos disquitos así, el lado A y el lado B. El lado A era el fuerte, la radio miraba el lado A, es que es el que hay tocar, y pusieron "La mafafa" en el lado A y "El caminante" en el lado B, pero todas las radios encontraban más bonita "El caminante" y ¡pum!, pegó "El caminante". Al mes grabábamos "La mula", por eso que si ustedes escuchan el coro, *montalá montalá* [cantando], porque llegábamos afónicos, nadie pudo hacer el *montalá* ese coro arriba, no, nadie fue capaz de hacerlo, y quedó el coro así po' *montalá,* bien bajo, si ustedes escuchan "La mula".

La Sonora de Tommy Rey fue un desmembramiento de la Sonora Palacios. Yo ya no estaba en la orquesta en ese entonces, yo ya me había retirado, estaba en otro lado, me fui con Los Galos. De la Sonora Palacios originaria se fueron Benito Villaroel, trompetista, Tommy, Patricio, ya fallecido, y "Leo" Soto. Con ellos formamos la Sonora de Tommy Rey. Yo me había retirado de la música en sí en ese entonces. Entonces un día domingo, como a mí me gusta mucho el fútbol, me compré un terreno grande e hice una cancha y se la arrendaba a la Asociación de Fútbol de Peñaflor y yo cobraba la entrada, vendía las bebidas, estaba en otro mundo yo; y un día aparece por allá el Tommy, todos, "'Leo', venimos a hablar contigo", "¿qué pasa?", "nos peleamos con el Marty po', ya no hay vuelta atrás, queremos hacer otra orquesta", "chuta". Yo le digo a mi señora, no, hasta peleas con mi señora, pero bueno, yo soy músico, así que ya, listo. Ensayamos lunes, ensayamos martes, ensayamos miércoles, entre ensayos nos fuimos a probar la ropa, y debutamos el viernes. Entonces en la semana, "¿cómo le ponemos?", "a ver, ¿Sonora Latina?", "no". Entonces el Benito dice, "bueno, pongámosle el nombre de mi compadre po', Sonora de Tommy Rey", "ya po', pongámosle Sonora de Tommy Rey", y el día sábado salimos como Sonora de Tommy Rey. Debutamos en un negocio que estaba ahí en José Joaquín Pérez con Neptuno, que se llamaba Los Troncos. Yo tuve que poner a tres músicos conmigo, "Leo" Soto en las timbaletas por el hijo del Marty, yo por el Marty y por el Jorge puse a don Luis Césped, ya, y ahí ensayábamos y salió.

La Sonora de Tommy Rey, 1982. De izquierda a derecha: Fernando Adám, Patricio Cereceda, Leonardo Núñez, Luis Césped, Miguel Castro, Tommy Rey, Leonardo Soto y Benito Villarroel. Archivo: Leonardo Núñez.

Usted ha escrito canciones emblemáticas, como "Cumbia para adormecerte", ¿nos puede contar cómo compuso esta canción?

"Cumbia para adormecerte" dice *ahora acaricio las aguas que me separan de ti*, porque nosotros nos fuimos a Europa y mi mujer se quedó en Chile, *de todas las cumbias que canto, esta es la más preferida, porque un día la canté para dejarte dormida.* Tuve hasta una anécdota: yo juego futbol, y fuimos jugar un partido y nos pasamos a una quinta de recreo que había, y había un tipo cantando y equivocadamente decía: "mientras dormías cantabas", y es *mientras dormías cantaba*. Entonces voy y le digo yo, "oye, está mal la letra", "¿por qué?" me dice el cantante, yo andaba en *shorts* –habíamos ido a jugar a la pelota po'–, "porque es 'mientras dormías cantaba'", "mire, como venís a enseñarme tú, si yo esta cuestión la saqué del disco", y yo le dije, "y cómo me decís a mí tú, si yo soy el autor de la canción" [riendo]. Yo la compuse el año '66, cuando nos fuimos a Europa**.** Y cuando fuimos a grabar, a Jorge Undurraga, que era el productor de la Philips, no le gustó una cumbia que había y preguntó: "oye, ¿no tienen otra por ahí?". Yo le dije "sí, hay una cumbia mía", "a ver, muéstramela", y se la mostramos y dijo, "grábela, me gustó, grábela" y la grabamos, aunque Marty no quería. Jorge Undurraga era director musical, porque el productor musical de ahí era un señor que se llama Saúl San Martín, pero ese caballero no pesaba mucho, el que pesaba y decía "esto se graba, esto no se graba" era Jorge Undurraga.

De "Los domingos" no soy el compositor, pero yo fui el que la traje y la adaptó. La encontramos en un LP viejo. Nunca supimos quién era el autor porque lo encontramos en un LP sin carátula, lo pusimos y "oh, está buena", pero era con puro acordeón nomás, igual como si yo les mostrara –no sé si la tengo por ahí– la versión original de "Daniela", también era horrible po', también le hice los cambios, la adapté. "Los domingos" empezaba con el *prapam prapám papám pampapám, pram papám papám pam* [tarareando las trompetas] y se demoraba mucho en llegar a la voz, y Undurraga dijo "no, no, no, está muy larga la introducción para que cante, ¿pueden hacer que empiece cantando de inmediato el Tommy?" "A ver, ya po', hagamos un acorde po'", entonces *paaaa paa paá muchachita, muchachita* [cantando "Los domingos"], y quedó así. Undurraga era un señor que tenía un olfato comercial, decía "esto" y era, no había pa' qué pelearle, ni discutirle, porque él tenía el olfato. Porque en ese tiempo nosotros pa' buscar repertorio, si ustedes ven, el ochenta por ciento de la música de la Sonora Palacios no es de autores chilenos. Solamente González, un guitarrista que es el autor de "La Negra Soledad" y que falleció también, yo y algunos más. Yo y ["Pepe"] González, que no era de la orquesta, componíamos para la Palacios.

¿Usted alcanzó a estar cuando hicieron "Un año más" con la Sonora Palacios?

Sí, ahí hubo una pelea de quién la grabó primero, pero fueron Los Viking 5 los primeros que la grabaron. Bueno, Hernán Gallardo se las pasó a ellos, porque Hernán tocaba en un prostíbulo que le decían el 1621, el número era 1621. Ahí tocaba Hernancito Gallardo, y él nos habrá pasado a nosotros diez, quince temas después, pero el Marty nunca le pescó ni un tema más. Inclusive, el Hernán Gallardo nos pasó con partitura la canción, no la pasó cantada, con la pura partitura y la letra. Entonces había que leer *tatatatá tatatá* [tarareando "Un año más"], había que cifrar, nunca nos pasó nada con audio, pero Marty la guardó ahí, no le dio bola, entonces cuando salió con Los Viking 5, o sea fuimos nosotros a tocar a la Pampilla y la tocaron Los Viking 5, y el Marty dijo "oye, esa canción me la pasó a mí él, revísala po'", y la buscamos y estaba, entonces ahí la grabamos, pero después de Los Viking 5. La hicimos un poco distinta sí, con el arreglo distinto. Es que había que hacerlo, porque la trompeta era ya tan característica de la Sonora y si usted se fija, la trompeta cuando mucho llega a un Si agudo, no toma esas notas tan agudas que tocan todas las orquestas, por la armonía, por la tríada que había que hacer. No podíamos hacer los arreglos muy arriba, porque en la tríada, si yo ponía aquí arriba un Si, en una acorde de Sol mayor, un Si, tenía que ponerle el Sol a la segunda, y un Re; o si hacía un Re aquí, tenía que ser un Si la tercera trompeta y no llegábamos a esas notas, entonces había que bajar toda la tesitura. Y así también creó un estilo la Sonora Palacios: nunca le vas a escuchar notas agudas, así como las de la salsa, ni figuras complicadas, nada, tampoco.

Hoy día se han confundido en lo que es una sonora. La sonora es una orquesta donde los *brass* son solo trompetas, pero ahora le ponen "sonora", y le ponen saxo o trombón, al poner un saxo, al poner un trombón, deja de ser sonora, es un combo, porque sonora, realmente la palabra de "sonora" debe ser usada cuando hay solo trompetas, no otros instrumentos de viento. Porque todo esto nació de la Sonora Matancera, que eran de Matanzas, de Cuba, esa fue la primera sonora, después le copió una sonora mexicana, que le pusieron Sonora Santanera, y de ahí fueron creándose más y más sonoras. En Chile, la primera sonora fue la Sonora Los Caribes y después vino la Sonora Palacios. Los Caribes se cambiaron el nombre a Sonora cuando vino a Chile la Lecuona Cuban Boys al Paradero 18 al Rosedal, donde tocaban Los Caribes también. Y los Lecuona Cuban Boys se ponían del Caribe también, entonces no querían que hubiera confusión de nombres, nos pidieron que le pusiéramos Sonora Los Caribes, y ahí quedó como Sonora Los Caribes. Con Los Caribes no tocábamos cumbia, sino que guaracha, bahión. Si las primeras cumbias que se empezaron a escuchar en Chile fueron con Ramón Márquez Villa, después llegó la Amparito Jiménez y después llegó Luisín Landáez. Luisín el primer tema que grabó fue "La piragua".

¿Y usted alcanzó a conocer a Luisín?

Nunca toqué con Luisín, pero sí compartí mucho con él, era bien buena persona Luisín, como todos nosotros, los del Caribe, todos son alegres. Yo todavía no conozco a un negro llorón, con lo que les esté pasando se ríen y lo pasan bien. Pero antes de Luisín hubieron muchos negros aquí, músicos, hubo un cantante cubano conocidísimo que se llama Gran Jabao[86], ese tipo dejó la escoba aquí una vez: le pasó que fueron a un casamiento a tocar, y el Gran Jabao dijo, "ya y ahora le voy a dedicar a la novia la canción, ahora que es casada: 'Señora'" y la letra de "Señora" dice: *señora, te llaman señora, y eres más perdida que las que se venden por necesidad* [cantando y riendo] ¡Casi lo matan al pobre negro, po'!

86 Reinaldo Valdez, apodado "El Jabao", cantante cubano que junto a Manuel Iriarte se desempeñó como voz principal de la agrupación colombiana Sonora del Caribe de César Pompeyo, vigente en las Antillas entre las décadas del cincuenta y el setenta

¿Cómo era la vida nocturna cuando empezó a tocar música?

Yo el otro día me empecé a meter a internet para recordar personajes de la bohemia santiaguina, gente que ha sido histórica. Yo iba a hablar con Campusano[87] para hacer un libro sobre eso, las anécdotas de los músicos. El famoso "Loco luna", el "Care' cueca" y el "Chaflán", son personajes que uno los nombra y dice "pucha". Todos músicos… el "Loco luna" hacía unas barbaridades que ustedes no se imaginan, guitarrista, ¿sabe lo que hacía? Se sacaba todas sus cosas y se tapaba con la guitarra. Y cuando estaban bailando y quedaba al frente de una mujer se mostraba entero. Tocaba en el Royal, en Victoria con San Diego. El "Care' cueca" era otro personaje. Cantaba pero le cambiaba las letras a las canciones, canciones famosas, las cantaba con puras groserías, pero a las tres de la mañana. El "Chocolate" mismo, el papá de Juan David, ese era un personaje. "Chocolate" tiene una historia buenísima: él cantaba con la orquesta del Casino de Viña, y trajeron a una mujer mexicana, la autora de un montón de canciones, se llama Consuelo Velásquez[88]. Si buscan las canciones, los boleros más conocidos, si no son de María Grever[89] son de Consuelo Velásquez. Y esta comadre cantaba muy suavecito con su guitarra, entonces, el "Chocolate", atrás, cuando terminaba la orquesta tenía que tocar de inmediato en la fanfarria para que se despidiera la artista, entonces dejaban toda la orquesta atrás, y dejaban las luces, entonces el "Chocolate" [haciendo mímica de estar durmiendo], y no se veía porque estaba oscuro, pero y la Consuelo *bésame, bésame mucho* [cantando] y "Chocolate" *haaghrrrrrr* [imitando un ronquido]. Y de repente uno de los músicos lo movió pa' que se despertara y "Chocolate" pensó que había terminado y se escuchó *clap clap clap clap* [aplaudiendo]. "Chocolate" tenía historias. Había otro músico al que le decían el "Pelao' Madrid", baterista, esos dos eran de Tocopilla, y estos locos se encontraron una Virgen en un basural. Subieron al cerro y la pusieron arriba la Virgen. La pusieron, y sabí' que la gente "mira, que hay una Virgen", y todos, "oh, la Virgen", y empezaron a llevarle flores. Ustedes vayan ahora a Tocopilla, después de 40 años, es una cosa increíble, y esos dos pelusas hicieron eso, el "Chocolate" con el "Pelao' Madrid". Toda la devoción, como si la virgen hubiera aparecido ahí. Y ahora, sabí', que como todo el mundo se encomienda a esa Virgen, la van a ver todos al cerro [riendo].

87 Jaime Campusano es un profesor de castellano oriundo de Iquique, reconocido en Chile por su participación en diversos medios de comunicación (panelista en programas de televisión, conductor de radio y columnista de periódicos) enseñando el correcto uso del idioma y relevando el lenguaje coloquial. Fue premiado por la Asociación Nacional de Periodistas de Espectáculos en 2008.

88 Consuelo Velásquez (1916-2005) fue una compositora y pianista mexicana, autora con tan solo 19 años de edad del legendario bolero "Bésame mucho".

89 María Grever (1884-1951) fue una compositora y directora de orquesta mexicana, cuya vasta obra creativa incluye tanto operetas como canciones fundamentales del repertorio popular latinoamericano, entre las que se cuentan los boleros "Cuando vuelva a tu lado" y "Bésame".

Yo soy de la camada de todo ese tiempo, yo era de los pelaítos chicos, todos me superaban en edad. O sea, el "Nano" Prado, por ejemplo, ahí viene otro caso: ese es el grupo más increíble que he visto en mi vida yo. Es un trío, "Nano" Prado, un viejito que murió ya, bueno están todos fallecidos ya, pero papá de "Nano" Prado actual, que es el que toca con los Cróni-k, y de ahí se hizo famosa la Carlina, el prostíbulo ese que hay ahí en Vivaceta. Ellos tocaban en el Hotel Carrera, tocaba "Nano" Prado, el guitarrista era el "Pantaro", y el baterista era el "Care' Cueca"; los tres tocaban de las nueve hasta las doce, todos los gringos iban al piano bar a escucharlos ahí, entonces terminaban y le decía al amigo, "vamos donde las muchachitas". Y empezaron a llevarse a todos los gringos, a todos los turistas se los llevaban pa' la Carlina, y en la Carlina tocaban de las 12 de la noche hasta las cinco de la mañana. Y ahí se hizo famoso, una vez llegó el cónsul de Estados Unidos y le preguntaron los guías "¿a dónde quiere que lo llevemos a conocer?", y dijo "yo quiero conocer la Carlina." Y era un prostíbulo que quedaba ahí en Vivaceta, y ¿sabe cuál era su particularidad?, que no habían mujeres, eran todos travestis, de ahí nació el Blue Ballet, que eran seis colitas que montaron un *show* tan espectacular que se los llevaron a Francia. Pero ustedes los vieran, eran mujeres por donde los miraran. Lo único por lo que se daba cuenta uno que eran hombres era por las manos. Pero eran verdaderas mujeres, el famoso Blue Ballet. Y ahí tocábamos nosotros con Los Caribes también, terminábamos de tocar en El Fogón, en El Bodegón, en Moneda con Bandera, ahí en el subterráneo, tocábamos ahí hasta las 12 de la noche, y después nos íbamos a tocar a la Carlina, hasta las cinco de la mañana. Y la Carlina contrataba a las mejores orquestas, porque pagaba bien; porque además no cualquiera iba a la Carlina, porque una botella de ron podía costar 80 o 100 lucas. Entonces su público era muy selecto y sus colitas eran muy finos.

Era un tiempo en que era muy normal, a los músicos no les daba vergüenza tocar en prostíbulos. Ahí en calle Maipú habían prostíbulos y los músicos que terminábamos temprano nos íbamos a tocar ahí gratis, a joder ahí, a hacer hora hasta las 10, 11 de la mañana, porque antes la bohemia era fuerte, y nosotros tocábamos de martes a domingo, todos los negocios tocaban seis días de música con orquesta. Inclusive era muy marcado: había dos orquestas, la típica y la de jazz –la "característica" le decían–, la típica y la característica. Porque las orquestas tocaban 45 minutos de puro tango y 45 minutos de lo que le decían la característica, que era tropical, música de Benny Goodman[90], la característica tocaba de todo y los tangueros tocaban tango. Es que en la bohemia de ese tiempo la gente si no había tango, no iba. Había que tener tango, sino el bohemio no iba, era una cosa

90 Benjamin David Goodman (1909-1986) fue un director de orquesta y clarinetista estadounidense de jazz que se ganó el apodo de "Rey del swing".

pero típica, había un montón de argentinos que cayeron para acá también haciendo típica. "Lucho" [Luis] Ibarra era un bandoneonista chileno bien conocido, los otros eran todos argentinos que llegaron y llegaban las orquesta típicas aquí, Francisco Canaro[91], Argentino Ledesma[92] y llenaban todo. Si el tango murió, a ver… el tango empezó a morir ahí por el año '65.

Llegaban músicos de muchos lados, músicos de música tropical antigua, los cubanos llegaban a Valparaíso al American Bar, donde el "Negro" Canales, ahí tocaban. Había un cubano que se llamaba Isidro Benítez[93]. En ese tiempo yo era pelaíto chico y también andaba atorrante, e iba a escuchar a los compadres al American Bar que ya no existe, a los famosos, al American Bar y al Jacko, que eran los dos que se peleaban a las mejores orquestas, contrataban a la Huambaly y a la Ritmo y Juventud porque eran los únicos que podían pagar, porque como eran orquestas, eran caras, no tocaban en locales. Aquí después un señor puso un local grande en el Paseo Ahumada con Agustinas, se llamaba el Bierlan, ahí tocábamos Los Caribes y tocaba la Huambaly, nos turnábamos. El otro local en que tocábamos nosotros, el café donde nos juntábamos también los músicos, era en El Bodegón, El Zepelín, y después en las quintas de recreo, que eran famosas. La más famosa era la del Paradero 18, que era el Rosedal, ahí vino Pérez Prado, vino la Guillot[94], o sea, era una cosa pero… ahí yo tenía 13, 14 años recién. Y estaba La Pachanga, ahí en San Pablo con Errázuriz, de la famosa María Vega[95], ¡famosa! La primera que empezó a hacer parrilladas bailables, antes de la "Cuca"[96], de Los Buenos Muchachos[97]. Por el año '55 ya estaba. Y ahí tocaron todos, todas las orquestas. Y tocaban dos guitarristas famosos que tocaban música tropical, guaracha, mambo, baion, cha cha chá, de

91 Francisco Canaro (1888-1964) fue un director de orquesta, violinista y compositor de tangos uruguayo, nacionalizado argentino, sindicado además como uno de los precursores del jazz argentino.

92 Corazón Argentino Ledesma (1928-2004) fue un reconocido letrista y cantante argentino de tangos, muy popular en Chile durante los años sesenta

93 Isidro Benítez (1900-1985), también conocido como "el elegante de la música cubana" fue un músico, compositor y director de orquesta cubano, cuya carrera logró mayor proyección en la América del Sur. En la década del treinta dirigió en Buenos Aires la orquesta de la rupturista estrella del charleston de espectáculo, la bailarina Josephine Baker, y desde mediados de los cuarenta se radicó en la capital chilena, donde falleció.

94 Olga Guillot (1922-2010) fue una famosa cantante cubana, reconocida internacionalmente por sus interpretaciones como la "Reina del bolero".

95 María Vega era la administradora y dueña de la Pachanga y un reconocido personaje de la bohemia popular de los años cincuenta y sesenta.

96 La "Cuca" era la dueña y administradora de las parrilladas Donde la Cuca, en Buin, muy famosa durante los años ochenta.

97 Los Buenos Muchachos es un restaurant de comida chilena, especializado en carnes y parrilladas. Actualmente sigue funcionando y ofreciendo parrilladas bailables a su público con dos sucursales, una ubicada en Santiago centro y la otra en Buin.

todo. No tocaban en ningún otro lugar y eran increíbles. Eran cuatro: un baterista, un bajista y dos guitarras, los hermanos Vizcarra. Y me acuerdo que llegaba a bailar el famoso Juan Zabala, de Pudahuel, el "Rey de los zapallos" que le decían. Llegaba con todos sus trabajadores a bailar a la quinta de recreo La Pachanga. Era dueño de casi todo eso donde está ahora el aeropuerto, pero esos eran puros zapallares antes.

En el tiempo de las orquestas se hacían las famosas filóricas. Las filóricas se hacían los días domingos, de las dos de la tarde hasta las 10 de la noche, porque había mucha gente que no salía en la noche, mucha cabrería había en la filórica. Se hacía allá en Santa Rosa, se llamaba el Sindicato de Peluqueros y era grande, cobraban la pura entrada y las orquestas ganaban lo de la puerta nomás, y adentro el consumo era para otras personas. En esa época era rock and roll, había que tocar tropical y rock and roll, a las orquestas si no tocaban rock and roll, no las contrataban, y Los Caribes, Los Peniques, la Huambaly, todas tocaron rock and roll, pero la Huambaly tocaba cosas de Glenn Miller[98], más finitos eran.

Las quintas de recreo eran muy de la gente, o sea, muy comunales. Por ejemplo, yo soy de Renca, entonces iba al Pájaro Verde, pero si soy de Quilicura me llevan a la Quinta de Quilicura, si era de La Cisterna me iba al Rosedal, yo no me iba a meter a otra, y los del centro iban a la Hostería Las Rosas, que quedaba en Blanco Encalada esquina de Bascuñán Guerrero, era un segundo piso arriba, pa' la gente que salía del Club Hípico, ¡pum!, al frente. Esa era pa' los de Santiago, y más que nada porque el día más fuerte era el día domingo ahí, por las carreras, y las orquestas empezaban a tocar a las cuatro de la tarde los días domingos. E inclusive nosotros, como éramos cabros éramos medios pillos, y los que iban a la hípica para estar tranquilos iban a dejar sus mujeres a la Hostería Las Rosas, y nosotros, como éramos músicos, éramos medios pinchadores por ahí. Entonces mientras los otros jugaban a las carreras, las mujeres acá hacían su maldad con los músicos. La bohemia tiene muchas cosas, sí, la bohemia santiaguina. El Mon Bijou estaba frente a la Plaza de Armas, ahí también tocaban las orquestas abajo.

¿Con qué tipo de protección contaban los músicos en esos años?

Antes nosotros teníamos un Sindicato muy fuerte, el SIPO, Sindicato Profesional Orquestal. El presidente era Mario Oteíza, después fue Benicio Sánchez, luego fue "Leo" Soto, y ahí el Sindicato empezó a decaer, ya que a la nueva generación de músicos no les interesaba. Pero antes el Sindicato era tan fuerte que a los músicos les descontaban el uno y medio por ciento por planillas en la televisión y todos los

98 Alton Glenn Miller (1904-1944) fue un destacado trombonista de jazz, reconocido por sus aportaciones en el género del swing. Militar de rango Mayor, logró reconocimiento internacional junto a su orquesta, con éxitos tales como "In the mood".

músicos íbamos a pagar nuestras cuotas y con eso teníamos derecho a todo. Pero el '73 nos mataron con el Golpe de Estado, ¡pa! se murió la ley 17.439, que era la que teníamos de previsión, nos mataron, nos quedamos sin una previsión que venía como del '40. Pero ¿quiere que le cuente?, ese Sindicato todavía existe, el SIPO, y es un solo hombre, un solo compadre, que lo maneja y no hay cómo sacarlo. Nosotros para sacarlo tendríamos que hacernos socios, y desde el Sindicato, por mayoría llamar a elecciones, y es un tremendo lío, entonces formamos esto, Sindicato Nacional de Músicos y Artistas de Chile, SINAMUARCHI.

Teníamos un Sindicato muy fuerte que ahora lo estamos reestableciendo junto con "Pato" Salazar, con "Leo" Soto, con "Pepe" Ureta, porque queremos terminar con tanto abuso que hay hacia los músicos. El problema es que ahora lo único que les interesa es tocar y su cerveza ahí, pero no les interesa más. Vienen los grupos de afuera, imagínese, ¿usted sabe que no pagó impuestos Paul McCartney? No po'. Porque entró por un proyecto cultural. Lo meten como una cosa cultural y no comercial, y no pagan impuestos, no le pagan al Sindicato. Nosotros donde vamos… yo tengo mi pasaporte, fui a Perú un día, 125 dólares tuve que pagar por un *show* y tuve que sacar visa. Y aquí los peruanos entran y salen como Pedro por su casa, los colombianos andan como con cuatro Dinamitas, falsas todas. Si Pedro Argaín, el cantante de la Sonora Dinamita, murió hace 10 años, y andan presentando a un compadre que se llama Pedro Argaín, cantante, y quién sabe de dónde lo sacaron. Luis Landis tampoco es Luis Landis, se pone Luis Landis pa' que digan "ah, el original de la Malecón", mentira. La Sonora Malecón fue una sonora, anduve por todas partes, La Sonora Malecón fue una orquesta de solamente una producción, como cuando Horacio Saavedra hizo la Sonora Tralalá, ¿ustedes oyeron hablar de eso?, que grabó los grandes éxitos, con "Pato" Salazar. En la Sonora Tralalá los trompetas eran Juan Bulnes, Manuel Muñoz, Horacio Saavedra, "Pepe" Ureta, Carlos Corales, casi toda la base del "Chico" Horacio.

¿Por qué es importante volver a tener un sindicato?

Por ejemplo, para los dieciocho hay fonderos que un año lo contratan a usted, no le pagan o le pagan solo la mitad, y al otro año hacen lo mismo. Entonces llevan 10 años estafando a los músicos, pero igual siempre tienen orquesta. Pero si estamos unidos, nadie trabaja con la Bertita[99] porque no paga o paga la mitad. Nosotros le hicimos la huelga a la Radio Portales porque no le quería pagar a los músicos. El

99 Berta Brito desde fines de los años cincuenta ha sido empresaria de fondas para las fiestas patrias. Desde 1979 instala su fonda "La Grandiosa Bertita" en el parque O'Higgins, siendo elegida cada dieciocho por casi 10 años la Fonda Oficial de dicho parque.

1966, con Mario Oteíza a la cabeza y ¿sabe?, la huelga sencilla que le hicimos, nos fuimos a los pasillos a meter bulla, no lo dejamos salir al aire, porque le teníamos una bulla, ¡uh!

Otro problema ahora es que no hay identidad, porque si usted se fija y empieza a meterse al internet, hay como tres trompetas que tocan con todo el mundo, un día aparecen con La Noche, otro día aparecen con otro. Tocan hasta con Sol y Lluvia, andan con todos, entonces ellos no tienen identidad, es donde les pagan más. Antes nosotros éramos Sociedad Musical, éramos diez, repartíamos por diez, y de repente el 5% se lo dábamos al que manejaba el grupo, para sus gastos, teléfono y todo. Ahora, un tipo arma una orquesta, cobra 2 millones y le paga 40 mil pesos a cada músico. Yo voy en contra de eso, yo soy pero terrible, soy peleador, si usted me agrega a *facebook* va a ver todas las barbaridades que hablo yo, pero yo se las digo clarita, soy directo, soy frontal. Lo primero que peleo es la no explotación del músico por el músico, por lo menos que me explote otro, pero que no me venga a explotar un músico y menos un músico extranjero.

Y a propósito del dieciocho, ¿cómo llegó la cumbia de la Palacios a las fondas?

A las fondas… Bueno, nosotros tocábamos ahí en la *boîte*, y en las primeras fondas en las que tocaron música tropical fue en la Pampilla de Coquimbo, porque los bomberos se juntaban con el Club de Leones y contrataban dos carpas de circo, entonces una así y la otra así, y adentro entraban casi mil personas, y pal' dieciocho tocaban Los Cumaná, Los Vikings 5 y la Sonora Palacios. Y fueron las primeras fondas que empezaron a cobrar pa' entrar, porque era tanta la gente, que cobraban. Y en las fondas de por acá ya se empezó a hacer lo mismo. Antes era guaracha, pero casi todo era con cosas grabadas y alguna que otra orquestita. El problema es que la Huambaly, Los Caribes, la Ritmo y Juventud y Los Peniques encontraban que era muy rasca tocar en una fonda, no, ¡olvídate!, ellos tocaban en salones de baile.

¿Y cómo llegó el tropical a la televisión chilena? ¿Cuándo se empezaron a ver las primeras orquestas?

Bueno, fue por la Huambaly, porque la Huambaly cuando volvió de Europa logró que la televisión mostrara a una orquesta musical tropical. Antes pensaban que era un poco rasca mostrar música tropical en televisión. Y la Huambaly empezó primero en las radios, porque las orquestas se presentaban en las radios, en Radio Cooperativa que tenía su programa y en Radio Minería, que el locutor era Carlos Alberto Palma, el "Palmita". Bueno, y la Huambaly fue la primera orquesta que llegó a la tele, llegó a Televisión Nacional y ¿usted sabe cuál fue el primer canal en que tocamos nosotros como Sonora Palacios?, en UCV Televisión, en Valparaíso, la primera vez que tocamos. Porque nosotros tocábamos en el Canal de la Costa, que organizaba el señor Valdivia, que le decían el "Gordito de la noche", y se hacía allá en la Caleta El Membrillo, donde hay un mirador ahora, entonces de ahí para atrás hacían el escenario dándole la espalda al mar, de la Caleta El Membrillo hasta el Paseo Rubén Darío, todo cerrado, y cobraban las entradas y se presentaba la Ritmo y Juventud, Los Blue Splendor, Los Tigres, la Sonora Palacios, la Huambaly, Los Ramblers, todas las orquestas estaban ahí. Esto era como el '66, porque el '67 nos fuimos a Europa

La Sonora Palacios, 1966. Aparecen: Miguel Castro, Leonardo Núñez, Jorge Palacios, Marty Palacios, Patricio Cereceda, Gustavo Dinamarca, Luis Urbina y Tommy Rey. Archivo: Leonardo Núñez.

De ahí vinieron unos yugoslavos buscando músicos para llevarse un *show* a Europa, estuvieron en Brasil y contrataron a la escuela de samba de Brasil Giradi, y después iban a ir a Colombia y Centroamérica, a contratar a algún grupo tropical, pero tenían un vuelo a Chile, y se vinieron a Chile, y como en ese tiempo los vuelos no eran como ahora, tuvieron que quedarse dos días en Chile para después irse a buscar a la orquesta tropical a Centroamérica, y como se quedaron en Chile, a los

yugoslavos los amigos les dijeron "vamos al Casino de Viña", que era lo único que había pa' entretenerse pa' los extranjeros, y encontraron ahí a una cantante que se llamaba Nelly Sanders, "oye, canta bonito esta muchacha, la podríamos llevar" y terminó el Casino y les dijeron, "hay una reunión de orquestas y hay una orquesta que es fabulosa, la Huambaly, y ya estuvo en Europa", los yugoslavos dijeron "vamos a ver a la Huambaly". Llegaron ahí, y faltaba como una hora y media pa' que tocara la Huambaly, y salimos a tocar nosotros. Pero en ese tiempo, la Sonora Palacios no tocábamos así nomás, nosotros bailábamos, nos tirábamos, el *show* que hacíamos arriba nosotros.

Nos mandamos a hacer una chaleca, porque hacía frío allá, con la SP, de Sonora Palacios. No usábamos humita, nunca usamos humita nosotros, después se empezó a usar. Y los yugoslavos, "esa orquesta la queremos", "no, si esos son unos muchachos, la Huambaly", "no, los queremos a ellos". Y nos hablaron a nosotros, y nosotros imagínate, creíamos que era broma po'. Nos fuimos el 16 de abril a Europa, del '67, e inclusive hubo hasta un problema que tuvimos nosotros, porque la cantante, nuestra femenina, era la Amparito Jiménez, pero los gringos ya habían hablado con la Nelly Sanders, entonces dijeron esta es la cantante, "es que no, ya firmamos con ella, entonces tendríamos que buscar otra orquesta", entonces nosotros al final dijimos "vamos po"'. Le dijimos a la Amparito y dijo "no, no se preocupen, vayan nomás muchachos, esa es una tremenda oportunidad, yo no me voy a molestar por eso", así que al final fuimos con la Nelly Sanders, que lo único que cantaba era *cachito, cachito, cachito mío* [cantando "Cachito mío"], no cantaba otra.

Pero volviendo a la televisión, Sábados Gigantes fue un programa que les dio mucho trabajo a los músicos, a las orquestas, porque todas las semanas presentaban orquestas, y la base de la orquesta que tocaba ahí era Giolito. O sea, los músicos de Giolito tocaban ahí, tocaba Juan Poyanco, que fue el primer bajista de Giolito, que falleció también, los dos saxofonistas, uno el Banana, al que le decían "Guatón" [Eduardo] Guzmán, el otro, [Luis] Alarcón, los dos saxofonistas eran de Giolito. Bueno, Giolito formó su orquesta en base a la orquesta del Sábados Gigantes, y Sábados Gigantes les daba trabajo a todos ahí. Cuando aún pagaba la televisión, ahora la televisión no paga, la televisión te hace un favor, "oye, porfa, quiero ir al programa", "mire, ya". Ahora ni siquiera te ponen una camioneta para los instrumentos, hay que llegar. Antes yo me acuerdo que, por ejemplo, en plata de ahora, uno iba a Sábados Gigantes y le pagaban 1 millón de pesos, 800 mil pesos, ahora no le pagan a nadie, y te llaman "mira, si tú quieres venir, tal día te tenemos un espacio". Los productores de ahora no tienen idea que antes se pagaba.

¿Cómo llegó usted a ser el Chacal de la Trompeta?

El 25 de junio del '85 me retiré de la Sonora de Tommy Rey, porque mi señora recibió unas platitas por ahí, y me dijo "no quiero que toquí' más". Recibió un negocio de parrilladas y nos fuimos a administrarla a Peñaflor. Pero seguí ligado a la música, porque llevaba a las orquestas, hacía bailables ahí en Peñaflor. Y hasta ahí estuve, pero después volví y me integré con Los Galos intermitentemente por harto tiempo, y actualmente estoy con Los Galos, ese es mi grupo de toda la vida. Pero antes fue El Chacal de la Trompeta. Yo tocaba con la Sonora Palacios, cuando Don Mario [Kreutzberger] vio un programa inglés, donde cantaban los tipos y salía un grandote así y tocaba el gong *pangggg* y cuando cantaban mal, lo eliminaban con el gong, entonces él lo copió, pero le cambió dos o tres cosas, dijo "esto lo puede hacer con la trompeta en vez", y le pusieron El Verdugo de la Trompeta, y El Verdugo de la Trompeta se llama Juan Bulnes. Juan Bulnes era trompetista de la orquesta ahí, y trompetista de la Huambaly, él falleció también. Salía todas las semanas, entonces un día a la Huambaly le tocó un trabajo al norte, y le dice Juan Bulnes a Giolito, "oye, no voy a estar yo", y Giolito le dice a Antonio Menchaca, productor de Sábados Gigantes, "oiga, no va a estar Juan Bulnes", "total, usa capucha, búscate a cualquiera por ahí entonces". Y Giolito me dijo "oye 'Leo', podí' venir a hacerle el Verdugo aquí a Sábado Gigante", y yo le dije "ya po', si es por plata, vamos", y fui po'. Entonces, Juan Bulnes se ponía un pantalón negro, camisa negra, y el capuchón po', entonces yo pensé, "si yo salgo así, se van a dar cuenta todos que soy yo, me van a conocer", y le dije a Antonio Menchaca, "oiga don Antonio, yo podría mimetizarme un poco más", "bueno, ve el vestuario ahí, qué es lo que hay". Y en ese tiempo estaban dando una serie que se llamaba el Padre Gallo, con Tennyson Ferrada[100] y estaba ahí el traje de cura, me lo puse, ¡puah! Y salí haciendo la broma, le dije a don Menchaca, "oiga, ¿yo puedo hacer unas bromitas con los participantes?", "ya, listo, listo". Empezó el programa, yo me solté ahí po', me solté y hasta un flaquito que cantaba por ahí, cantaba mal, y en vez de tocarle la trompeta me lo eché al hombro, y salí soplao' pa' fuera. Terminó el programa y me dice Menchaca, "ya, tú te quedas", "no" le dije, "perdóneme, es el trabajo de Juan Bulnes, yo no puedo hacer eso", y llega Juan Bulnes y le digo "Juanito, me estaba diciendo Menchaca que me quedara yo", "oh, Leíto ¿verdad? Quédese usted, a mí me da vergüenza hacer esa cuestión, además, como soy músico de la orquesta, bueno, me pagan lo mismo, si a mí no me pagan por hacer el Chacal, yo soy músico de la orquesta, me pagan lo mismo, quédese usted po"', "ya" le dije a Menchaca, "yo me quedo", "ya" me dijo,"pero el martes, la Ruby Woomper quiere hablar contigo", que era la directora ahí. Y yo subo, "¿Quién lo autorizó a usted

100 Tennyson Ferrada (1930-1999) fue un actor chileno que se desenvolvió en cine, teatro y televisión.

a ponerse una sotana? ¿Que no ve que esto es un Canal católico? ¿Cómo se le ocurre salir con una sotana?", "es que no sé, me dijeron y estaba ahí", "no, no, no, no puede usar eso, vaya a que le hagan otra cosa", y ahí me hicieron el traje ancho ese. Pero se llamaba el Verdugo de la Trompeta. Y ahí viene un hecho de sangre, del Chacal de Nahueltoro[101], que mató unos cabros chicos, a la mujer mató, y se estuvo toda la semana hablando del Chacal. Entonces viene el fin de semana, el sábado y hacen una nota sobre el Chacal de Nahueltoro y después venía el personaje po' y Don Francisco dice, "bueno, y ahora con ustedes: el Chacal de la Trompeta". Y quedó po', quedó así, así nació el Chacal de la Trompeta, y me fui quedando. Entonces me tuve que retirar de varias cosas, todo lo que tenía que hacer era vocacional, debido a que Sábados Gigantes me pagaba bien. Yo hace un año dejé de trabajar en Sábados Gigantes, yo era productor musical y aparte hacia otras bromas por ahí, con Celia Cruz y otros.

¿Y cómo se une a Los Galos?

El año '71 Los Galos estaban recién partiendo, y tuvieron un tremendo accidente donde chocaron. Ahí murió un muchacho. Iban a una gira, chocaron de frente con un camión y quedaron muy mal, y el trompetista que quedó se quebró las piernas, y yo estaba con la Sonora Palacios. Pero yo tengo buen olfato, entonces me hablaron: "oye, fíjate que Los Galos tienen una gira a Argentina, y necesitan a un trompetista, porque el trompetista está enfermo", "ya po', yo voy". Le dije al Marty, "me retiro", el Marty "¿verdad?", "sí, me retiro", y ahí me fui con Los Galos pa' Argentina, y desde ahí me quedé con Los Galos.

Yo formé la Rumba 8 también, ¿ya?, la Sonora Santiagueña, todas esas orquestas las he formado yo. Cuando formamos la Rumba 8 con el "Chago" [Gonzalo] Vergara, que era un derivado de la Sonora Caravana, nos llamábamos Sonora Caravana y nos manejaba un tío, pero porque también nos cortaba, nos peleamos con él, entonces le cambiamos el nombre al grupo y le pusimos Rumba 8, y lo botamos al tío, por el '77.

En la Rumba 8 cantaba Fabián. Se ponía Fabián pero se llamaba Mario Ayala. Los trompetistas eran el "Pocho" [Alejandro López] que también tocó con el Tommy Rey, uno canosito que ahora ya no está, el Armando Dinamarca, fallecido, y yo, los tres. El "Pedrito" [Jorquera] en el bajo, el "Nacho" [Ignacio Román] en la guitarra, el "Chago" [Vergara] en timbaletas, y formamos el grupo. "¿Cómo nos ponemos, qué nombre nos ponemos?" y en ese tiempo estaba famosa la Rumba 3, que tocaba el "Porompompero" y todas esas canciones, entonces como somos ocho, pensamos en Rumba 8.

101 El Chacal de Nahueltoro es el nombre con que se hizo conocido Jorge del Carmen Valenzuela Torres, quien en 1960 asesina a su mujer y a los 5 hijos de esta en la localidad de Nahueltoro, tras lo cual fue sentenciado a pena de muerte y fusilado. Estos hechos inspiraron la creación de la película "El Chacal de Nahueltoro", escrita y dirigida por Miguel Littin, en 1969.

De Rumba 8 hay seis temas míos, que compuse yo, está la "Dolores", yo no tengo ese álbum, ese lo tiene el Gustavo [Dinamarca], y grabamos "El torero" *pampapám, papapapa pampapá* [cantando], grabamos cumbias mías. Yo tengo más de cuatrocientas canciones grabadas. E inéditas mil, tengo un montón. Es que mira, a mí me gusta ser bien comercial, te voy a mostrar algo, dos cucharadas y a la papa. Es que hay algunos que se complican haciendo acordes raros, pero esto es lo que yo hago, a ver… [escuchando "La cucharita"] Esta me la grabó la Sonora de Julio Palacios. *Por delante, yo me hago tu colita, y así vamos bailando, 'tonces, hombre mujer. Cucharita, tu bailas por delante y yo pegado a tu colita, eh cucharita...* Y aquí la parte de la… *Ahora, hombre y mujer, todos en fila... cuchara, cuchara, cuchara, cuchara, cuchara, cuchara.* Y aquí viene lo bueno: *cuchara, cuchara, cuchara, cuchara, cuchara, cuchara. Todos pa' delante... cuchara, cuchara, cuchara, cuchara, ¡eh!* [cantando y haciendo coreografía]. Ahora en junio pensamos ir a la televisión a meter la canción con los animadores y todo, y vamos a hacer el baile con un cordel, entonces tú vas primero y tienes un cordel aquí y todos pa' atrás, y los otros moviéndose así, nadie se sale po', entonces tú vas tirando y ahí empieza la maldad, cuando van bien pegaos. Julio Palacios es el señor de la cumbia, un gordo así, tremendo de gordo. Él cantaba con la Sonora Palacios, pero se retiró y formó su orquesta. No es familiar en todo caso, solo alcance de apellidos.

¿Por qué cree que la cumbia de la Sonora Palacios trascendió, mientras las orquestas tropicales fueron desapareciendo?

Es que le explico: la cumbia que tocamos nosotros es muy fácil de bailar. Si usted ve la salsa… cualquiera no sabe bailar salsa, y en ese tiempo estaba la guaracha, la rumba, que también tenía sus cosas pa' bailarlo, entonces con la cumbia salían *papapá papapá, tan tan tan tatatán* [tararaeando y marcando el pulso con las palmas], y era como una cosa muy fácil de bailar. Además, como es muy fácil de tocar, las orquestas copiaban las canciones que tocábamos nosotros, porque eran fáciles de tocar. No era como el "Tico tico" [refiriéndose a "Tico-tico no fubá"] y otras cosas que eran complicadísimas –hay que ser buenos músicos para tocar esos temas–, pero lo que toca la Sonora Palacios es tan fácil de tocar, y gracias a eso salieron muchas copias, o sea todos tocaban cosas de la Palacios. Además, inteligentemente, don Jorge Undurraga nos pidió las partituras y las copió mil veces, y le regaló a todo el mundo, él decía "mientras más imitadores, más fuerte la original", y con eso se mantuvo.

¿Le gustaría agregar algo más?

Lo último que le voy a contar es que estoy escribiendo un libro sobre mi vida, y el título que le puse es *El gran anónimo*, porque mira: yo soy fundador de la Sonora Palacios, fundador de la Sonora de Tommy Rey, creador de la Sonora Santiagueña,

creador de la Rumba 8, he formado grupo con Los Galos, y nadie me conoce y quiero seguir así, ¿me entiende? Ahora sí, en televisión, me di a conocer un poco, por el problema legal que tengo con Don Francisco sobre la marca, ¿me entiende? Porque él me prohibió usar El Chachal de la Trompeta, pero cómo me lo va a prohibir si yo la tengo registrada po', me pertenece, pero él tiene el brazo muy largo, entonces yo estaba en Televisión Nacional y me sacó del programa, por amistades po', ellos no tuvieron argumento legal para decirme por qué no seguía, sino que no era bien visto por Don Francisco que yo trabajara en TVN y me sacaron, la mano del hombre. Ahora estoy peleando con Don Francisco yo en la INAPI, que es el Instituto Nacional de la Propiedad Intelectual, Industrial e Intelectual, tengo una guerra, yo estoy con una calibre 22, por no ser un tanque [riendo]. Sábados Gigantes cambió mucho cuando Don Francisco se fue con el programa a Miami, porque aquí cuando estaba Sábados Gigantes en Chile, con Antonio Menchaca, había un equipo de producción que determinaba y hacía todo, allá en Miami Don Francisco hace lo que él quiere. Aquí, nunca yo vi que se vetara a alguien, lo que sí, que me molestó mucho, es que hayan estigmatizado a la Palmenia [Pizarro] con la cuestión de que ella traía mala suerte. Y eso desgraciadamente se lo metieron a Don Francisco, esas cuestiones del palito, del gato, de no silbar en los camarines, que no vaya a haber una vieja tejiendo, hay mil supersticiones, no se puede tocar el piano antes que cualquier instrumento, hay que pegar un platillazo o cualquier cosa pero nunca el piano primero, se puso supersticioso.

Los músicos han creado muchas cosas que ahora las ocupa todo el mundo, como por ejemplo el "na' que ver", eso es de los músicos, "na' que ver," ¿Por qué? Porque había muchos músicos ciegos, entonces los músicos ciegos decían eso, y luego lo empezó a agarrar todo el mundo. Inclusive, tú sabes cómo se juntan los músicos ciegos en el centro, empiezan, "yo estoy aquí, y quiero saber si hay otro ciego por ahí cerca": *toc*, y otra vez *toc, toc, toc*, hasta que se encuentran, así se juntan los músicos ciegos. Yo tenía un cieguito muy amigo, el Villanueva, al que jodía yo, y el "Pepe" Redin que tocaba violín ahí en Paseo Ahumada. Yo me ponía y decía *toc*" y el Redin *toc*, y cuando venía, me le corría para allá, yo *toc*, ya a la segunda se daba cuenta, "'Leo', soi' tú". El "Pepe" Redin también era compositor de cumbias, era un ciego que tocaba el clarinete. Falleció pero tiene como dos o tres cumbias que le grabó la Sonora Santiagueña, no me acuerdo cómo se llaman, pero también era compositor, ¡uh!, famosísimo. Fíjate que casi todos eran músicos ciegos los que tocaban en los prostíbulos. Habían unos músicos ciegos que se llamaban Los Na' que Ver, tocaban en un prostíbulo que hay en Maipú 25 y tocaba el "Pelao"' Villanueva, "Pepe" Redin, Rubén Gaete era el tecladista, tocaba el Carlitos Rojas el bajo.

Héctor "Parquímetro" Briceño

Trombonista, director de Santiago All Stars, de The Universal Orchestra, colaborador de Los Rumberos del 900 e integrante de diversas orquestas televisivas

Héctor Briceño en ensayo junto a Los Rumberos del 900 en la Casa de la Cueca, Santiago, 2010.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Una tarde invernal del año 2010, en medio de un ensayo de Los Rumberos del 900, pudimos conocer al eximio y mediático trombonista chileno Héctor Briceño, más conocido como Parquímetro. En una breve pero interesante entrevista que tuvo lugar en la Casa de la Cueca, el destacado cultor delinea su mirada sobre la música en general, la música tropical y la cumbia en particular, así como también su percepción sobre algunas de las fricciones identitarias y de oficio entre los géneros bailables en Chile.

Años más tarde, el 7 de septiembre de 2014, en la misma Casa de la Cueca, nos encontramos nuevamente con el "Parqui", como lo llaman sus colegas, para revisar su testimonio, justo antes de su entrada en escena con jazz y tropical a uno de los más tradicionales escenarios cuequeros de la ciudad de Santiago.

Soy Héctor Briceño Parquímetro, 30 años en la música en Chile. Llevo más años por supuesto, pero 30 años en la televisión, así que me puedes preguntar. Yo soy un músico universal, así que toco de todo. Toco salsa, merengue, toco jazz, jazz estándar, toco todo lo que sea música, la música universal, docta, de todo. Lo que me pongan lo trato de hacer bien, trato de estar en el estilo que me están pidiendo.

¿Cuál ha sido su relación con la cumbia chilena?

Es que la cumbia chilena es un hito que lo marcaron los hermanos Palacios. Ellos ensayando con tres trompetas crearon inspirándose, yo creo, en la Sonora Santanera, que es una sonora mexicana. Empezaron a crear música y crearon la cumbia chilena, o buscaron más bien dicho la música a oreja, como la llamamos nosotros, a oído, para el chileno. Ese *pam papám papám* [tarareando la introducción de "Pedacito de mi vida"] que va al vaivén del danzón ahí: *tan tarán tarán* [imitando una introducción cumbianchera], entonces la gente ya sale *tatutatutatutá tarán*, "El galeón español", y sale toda la gente a bailar. Pero eso también a nosotros nos trabó; yo creo que nos trabó musicalmente a toda la musicalidad chilena que veníamos entrando nuevos, en ese tiempo –estoy hablando del año '63, '64–, que hicieron los Palacios. Y nos trabaron también con la salsa. Si la salsa no entraba acá, porque la salsa es otra cosa, es otro ritmo que se creó en Nueva York con los inmigrantes latinos; ahí se creó la salsa dura, y creó varios cortes que son, en la música, exquisitos musicalmente y eso lo sabemos los músicos nomás. Pero aquí la cumbia chilena es seguida, ¿me entiendes tú?, y el corte: *trrrrá tá tará tará tá tará tatata* y la gente lo sabe de memoria, toda la gente sabe eso.

¿Cómo llegó a Los Rumberos del 900?

Yo en Los Rumberos del 900 estoy cooperando con mi amigo Jaime Fredes. Lo que se hace acá es muy bonito y ojalá que algún día se reconozca esto, porque es una obra muy bonita. Es una obra musical de la Huambaly de los años cincuenta, qué te podría decir, que son los años dorados de los papás de uno. Los papás de uno marcando a la Huambaly, y te vas a acordar que cuando eras chiquitita y te llevaban a la casa de tu abuelita y siempre ponían una música especial, y te acordái' de esa música que en ese tiempo que fuiste a tomar once a la casa de tu abuelita o de tu tía. Entonces eso es marcar, porque la música te marca en tu inicio como profesional, cuando fuiste a estudiar y todo eso, y eso es bonito, de que esta música es la música de los recuerdos, de los años dorados, y es para los papás justamente.

Por lo que vimos en el ensayo hay harta cumbia en el repertorio que tocan…

Es una cumbia colombiana, no es la cumbia chilena. Es que es más exquisita, tiene más cortes. Es más exquisita en ese sentido, rítmicamente. Y es una exquisitez también en los arreglos armónicos, todo eso, es muy bonito, los colombianos en eso son muy buenos, armónicamente. Como la orquesta de Luisín Landáez, que siendo venezolano se adaptó a hacer una cumbia colombiana-chilena; Amparito Jiménez, que era colombiana; Delio Valdez[102], una orquesta argentina de cumbia tradicional; la orquesta Billo's Caracas Boys[103], que era una orquesta venezolana que también hicieron cumbia tradicional tipo Los Rumberos del 900… Pérez Prado, porque también tocamos mambo. Y el merengue antiguo, no el merengue de Juan Luis Guerra[104], no el merengue de Vargas[105], sino el merengue antiguo *apambichao, merengue apambichao* [cantando "Merengue apambichao"], que son de los merengues exquisitos, ahí está la base de los merengues que toca toda la gente nueva.

¿Qué diferencia hay, rítmicamente, entre el merengue y la cumbia?

Que lleva tambora: *túm tutum tum prrrrrr túm tutum tum prrrrrr apambi…* [imitando el compás de una tambora y cantando el coro de "Merengue apambichao"], es distinto rítmicamente. El merengue es más rápido. Y la cumbia es más danzón. Por ejemplo: *pam pararara páram páram* [tarareando pausadamente la introducción de "Macondo"], esa es una cumbia, y el merengue: *pám parámpam parapampám pám parámpam parapampám* [tarareando acelerada y entrecortadamente la introducción de "El bodeguero"]; es más rápido, ¿te das cuenta?

¿Y qué pasa con los repertorios? ¿Ustedes crean repertorio propio?

No po', no es repertorio propio, estos son todos *covers*. O sea, es música que ya está hecha de antes por gente de orquestas legendarias que han sido con una identidad propia, y nosotros estamos recopilando esto. Venezolanos, colombianos, puertorriqueños, cubanos. Y por supuesto, claro, la Orquesta Huambaly. La Orquesta Huambaly es un referente que ha sido una de las mejores orquestas del mundo, y nosotros como músicos nos sentimos muy agradecidos de la Orquesta Huambaly, porque cada músico quisiera llegar a un nivel como llegaron arriba esos músicos internacionalmente.

---

102 La Orquesta del Maestro Delio Valdez, conocida también como La Delio Valdez, es una agrupación de cumbia argentina fundada en 2009, que recupera los clásicos sonidos de la caja vallenata, la guacharaca y el acordeón de botones de Los Corraleros del Majagual, fusionado con la herencia argentina del cuarteto y la bailanta.

103 Billo's Caracas Boys fue una orquesta de música costeña (principalmente colombiana, venezolana y cubana) fundada en 1940 por Luis María Frómeta Pereira, ("Billo Frómeta"), que popularizó el merengue, la guaracha, el bolero y el porro por el Caribe, Latinoamérica y Europa. Entre sus muchos integrantes se cuenta el bongosero y crooner venezolano Luisín Landáez.

104 Juan Luis Guerra es un cantautor dominicano responsable, junto a Los 4.40, de internacionalizar el merengue y la bachata a nivel comercial, durante la década de los ochenta.

105 Wilfrido Vargas (1949-2015) fue un cantante, director de orquesta y trompetista dominicano, reconocido por ser uno de los principales responsables de internacionalizar el merengue. En su repertorio se cuentan canciones fundamentales del tropical a la chilena, tales como "El Africano" y "Abusadora".

¿Cuáles diría que son las canciones que nos han hecho bailar del repertorio cumbianchero y de orquesta?

Cumbianchero, la Palacios, ahí tienes tú, "Los domingos", *muchachita, muchachita la peineta* [cantando], "El galeón español", *un año más, qué más da*… [cantando "Un año más"], etcétera, y todo eso que tiene un repertorio. Imagínate que la cumbia va a perdurar por siempre, porque hasta el niño que está en el vientre, la mamá que está celebrando con el niño en el vientre cuando está en los años nuevos y todo eso, siempre la cumbia va a estar metida. Eso va a perdurar por siempre, tenlo por seguro, porque cada vez se va a transmitir más la cumbia chilena y eso es bueno, que tenga una identidad.

¿Qué importancia ha tenido la televisión para las orquestas y también para la cumbia?

Para la cumbia ha tenido mucha. Porque resulta que la cumbia es buena, para todas las festividades se requiere la cumbia, o sea para los años nuevos cuando se hacían los programas de fin de año hay pura cumbia. Acá en las fondas, la cueca… ¿qué es lo que se toca? Se toca muy poco nuestro folclor nacional y se toca pura cumbia.

¿Cuándo llegó la cumbia a las fondas?

Siempre ha estado. O sea, empezó a llegar. Antes estaba el mambo de Pérez Prado del año '50 y así sucesivamente llegó todo, hasta que llegaron Amparito Jiménez, Luisín Landáez, y se formaron los Hermanitos Palacios, y crearon la cumbia. Y las fondas sin cumbia no son nada. Porque resulta que los chilenos agarran cualquier cosa y… o sea que los chilenos cualquier cosa que sea oreja la agarran, ¿me entiendes?

¿Usted toca cumbia también en la televisión?

Cuando me imponen. Yo tengo un grupo de salsa que es la Santiago All Stars, que es totalmente diferente, y yo creo que también vamos a dar mucho que hablar. Ahora terminamos de grabar el disco en Nueva York y eso va a dar mucho que hablar, yo creo que va a ser la segunda orquesta, después de la Huambaly, que fue la mejor musicalmente en lo tropical. Va a dar mucho que hablar y acuérdate de mí, de esa grabación. Ahí hay grandes invitados como Adalberto Santiago[106], cantante del gran músico y conguero Ray Barreto[107], y también a mi amigo "Macha" [Aldo Asenjo], de Chico Trujillo, que aparece cantando "Loca" en salsa, y otros más como "Si te vas de mí", que hizo famosa Giolito y su Combo.

¿Y por qué cree que la salsa ha llegado menos?

Ha llegado menos porque justamente la limitaron los cumbieros, los Palacios. Entonces a la gente no le gusta la salsa porque le gusta la cumbia, pero a los músicos nos encanta tocar la salsa, es otro desafío de lectura, de ritmos, de *downbeat*, cómo decirte… es otra cosa que tú te sientes más realizado. No tocas la cumbia pareja, porque siempre la cumbia es pareja, tiene cortes que son muy oreja.

¿Le gustaría agregar algo más?

No, yo solo digo que felicito a los que crearon la cumbia, porque esto va a perdurar por siempre y los músicos que tocan cumbia van a estar trabajando… porque es una identidad.

106 Adalberto Santiago, cantante de salsa puertorriqueño, nacionalizado estadounidense, que compartió escena con la banda de Ray Barreto y formó parte de la Fania Records.

107 Ray Barreto (1929-2006) fue un destacado percusionista y compositor estadounidense de latin jazz.

Samuel Arochas

Percusionista, compositor y director de Banana 5

Samuel Arochas en entrevista en la sede de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor en Bellavista. Santiago, 6 de junio de 2014. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

En las historias locales de la música cumbianchera en Chile, los Banana 5 son un referente obligado. Surgidos hacia finales de los años sesenta con una peculiar forma de fusionar repertorios y géneros, fueron ganándose el cariño y el respeto de sus pares y públicos, tanto en Chile como en otros rincones del mundo. Así, por sugerencia y contacto de Franco Cortés (tecladista de Los Vikings 5), pudimos entrevistar a Samuel Arochas, uno de los pocos músicos de la agrupación original que sigue vivo.

La entrevista tuvo lugar el día 6 de junio de 2014 en el barrio Bellavista de la ciudad de Santiago. Samuel preparaba entonces el homenaje que se realizaría semanas más tarde a los artistas vivos de la antigua bohemia tropical. No obstante, se dio el tiempo para abrir su baúl de recuerdos y, entre imágenes y anécdotas, contarnos un poco de la historia de los Banana y su orgullosa carrera, su estrecho lazo con músicos cumbiancheros y populares locales, su encuentro con músicos emblemáticos de la escena latinoamericana –entre los que aparecen Ibrahim Ferrer, "Tito" Puente, Celia Cruz, o Miguel Aceves Mejía–, y su visión sobre el desarrollo de la cumbia hecha por chilenos.

La validación de su testimonio fue realizada dos meses más tarde en la Plaza Brasil de la ciudad de Santiago, oportunidad en la que pudimos confirmar algunos datos e indagar un poco más respecto a su escepticismo hacia la idea de una cumbia propiamente chilena.

Es harto tiempo. Nosotros estamos del año '66. Agosto del '66. Nosotros ya cumplimos 50 años. Pero ahora estamos congelados porque tuve un problema con los integrantes, pero con los nuevos. Aquí te voy a mostrar yo las primeras fotos de los Banana 5, a ver… Ya, por ejemplo, estas son de las primeras fotos de los Banana. A ver si me reconocí' ahí. El más joven soy yo, 20 años, imagínate. O 21, por ahí. Y ahí ya hay varios muertos ya po', de todos esos. Esto es de por ahí del '66, '67. Mira esa que está bonita. Este fue un single que se llamaba "Corazón de negro". Fue el primer trasplante de corazón que hubo en la historia, el doctor [Christiaan] Barnard, en Sudáfrica, el corazón de un negro se lo implantaron a un blanco. Y esa es la temática, así que en ese tiempo fue furor, ¿te imaginas? "Corazón de negro".

Carátula del primer disco 45 rpm de Banana 5 con su formación original, 1967. De izquierda a derecha: Samuel "Samy" Arochas, Nibaldo Rodríguez, Héctor "Tito" Morales, Eduardo "Guatón Banana" Guzmán y Benjamín "Bencho" Sepúlveda. Archivo: Samuel Arochas

Y aquí estoy yo po' ¿viste? Este, cuando era último modelo. Cómo pasa el tiempo, ¿ah?, y uno se va poniendo más viejito. Los demás ya murieron ya. Este es el único que está vivo, Nibaldo [Rodríguez], que era el bajista, y yo. Estos tres murieron. Con Nibaldo fundamos el grupo. Pero él después estuvo unos años nomás y se retiró, y llegó otra persona. El cantante ["Tito" Morales], que era el que le ponía la

personalidad al grupo, buenísimo, buenísimo… también murió. Este, el "Guatón Banana" que le decían, empezó con nosotros, pero murió hace un tiempito, tocaba con Giolito y su Combo. Eduardo Guzmán, "Lalo" Guzmán. Y este es el "Bencho" [Sepúlveda], que murió hace poquito nomás, lo fuimos a enterrar. De los fundadores estamos quedando nosotros dos. No sé cuál de los dos se irá a ir primero, nunca se sabe, ¿no? Bueno, pero después que él se fue ya el grupo cambió.

De los demás integrantes que hubo, otro pianista que también murió. Carlitos, Carlitos González. Nelson Naranjo es bajista, está en Estados Unidos viviendo hace mucho tiempo… eeh, ¿quién más? Ah, Renato Muñoz, el popular "Whiskey" que le dicen, que es famoso como músico. Es tan famoso como el "Parquímetro", así. Él toca con Los Ramblers, pero a la ceremonia de aquí [refiriéndose al Homenaje a los precursores de la música tropical en Chile, que estaba organizando junto con la SCD, para realizarse el 24 de junio de 2014] va a venir por los Banana. Con nosotros estuvo harto tiempo.

Al inicio tocábamos contrabajo, de ese pasamos al Framus, el de pie. Fuimos los primeros que tuvimos el Framus, el bajo eléctrico de pie. Éramos cinco nomás. Después yo puse tumbador, dejando al cantante libre pa' que vendiera más la pomá. Aquí estamos cantando así, *acapella*. Estamos cantando "Si vas para Chile". Con el puro piano nomás, ¿te fijas?

¿Cómo empezaron con el tema de las giras? ¿A dónde viajaron?

Bueno, nosotros hemos hecho hartas giras y una de las giras más importantes que hicimos fue por toda América, porque nosotros hemos sido uno de los pocos, si no el único grupo, que pegamos en toda América. En todos los países, entonces hicimos giras, mire, tengo todos los recuerdos aquí yo. Tuve que abrir el baúl.

Cuando salimos de gira fue el Golpe de Estado, porque resulta que nosotros andábamos muy bien con la venta de los discos nuestros allá. Habían pegado en Centroamérica, qué se yo, y mi papá, que por aquel tiempo, mi papá fue diplomático, entonces estaba muy metido en el asunto de política y toda esa cuestión, entonces me dice "sabí' qué, aquí va a quedar la escoba". Y él tenía contactos en todos lados porque él era rotario y qué se yo, entonces él programó la gira. Llamó a sus contactos y como éramos conocidos ya... y ahí nos largamos. En Ecuador nos pilló, cuando fue el Golpe. O sea, hicimos Perú, Ecuador y ahí estaba. Estuvimos dos años. Capeamos el temporal. Si aquí no había pega, no había na'. Y aprovechamos de ganar platita, llegamos con autos, con instrumentos nuevos y todo.

Les voy a mostrar algunos discos antiguos, ¿ve? Mire, este disco es una reliquia, porque este disco lo sacaron en Buenos Aires y yo lo encontré una vez en Buenos Aires, mirando una casa de discos. Banana 5 con La Sonora Palacios [*Bien tropical*, Polydor s/a]. Ni ellos, ni el Marty, sabían de esto. Ni el Tommy, nada. Mmm… aquí hay otro de los discos que anduvo muy bien, también, con los temas que pegaron mucho en aquel tiempo, "Quiero estar contento". Bueno, y varios.

Banana 5 interpretando "Si vas para Chile" acompañados de piano. Lima, 1969. De izquierda a derecha: Eduardo Guzmán, Carlos Rodríguez, Samuel Arochas, "Tito" Morales y Nibaldo Rodríguez. Archivo: Samuel Arochas.

¿Y el repertorio cómo lo iban escogiendo? ¿Ustedes componían?

Nosotros componíamos canciones, yo soy compositor. Varias cosas que han pegado mucho son mías. Y nos llegaba de afuera material también. Nos mandaban productores, qué se yo, gente conocida de afuera. O llegaban de afuera, "oye, fíjate que esta cuestión está pegando allá en...", entonces ahí nosotros la hacíamos, pero le poníamos el sello nuestro. El estilo, que es muy personal, las voces y el ritmo. Un estilo tropical moderno. El primer single fue "Café y pan" y "En de que te vi". Después vino "Y el negro ahí", "Vas bien muchacho, vas bien", que pegaron mucho. Y por ejemplo uno de los grandes éxitos de los Banana, de los últimos tiempos, el "Cachete con cachete".

Fíjate que yo tengo una grabadora, pero es un poquitito más grande nomás. Pero parece que se echó a perder o algo, porque yo la uso pa' componer. A veces a mí se me ocurre una canción, por ejemplo, una melodía en la noche, cuando estoy acostado durmiendo, así… y la canto ahí un poquito. Porque después uno se olvida, po'.

Este fue el primer disco de salsa que se grabó aquí en Chile. Nosotros fuimos los primeros que grabamos salsa. Aquí está ¿ves? *Boom tropical* [EMI-Odeón, 1976], Banana 5. Aquí, cuando llegamos de Centroamérica. Llegamos y grabamos salsa. Traíamos todo el repertorio de allá, claro. Y se vendieron cinco discos, compramos uno cada uno [riendo]. Si en ese tiempo nadie conocía la salsa y nadie bailaba po', ¿me entienden? Lo compraron las mamás de nosotros. Nosotros siempre hemos… el estilo nuestro es hacer cumbia, y en el medio, en el tumbao que se le llama, en el interludio, nosotros le metemos un poquito de verdurita, de ritmo tropical, de ritmo salsero. Ese es nuestro estilo. Saxo barítono y la base.

¿Cómo fueron los inicios del grupo?

Mira, yo tocaba con Valentín Trujillo en la Radio Corporación. El Show Efervescente de Yastá, se llamaba. Habíamos dos bateristas ahí: Giolito y yo. Nos repartíamos la pega, nos repartíamos las grabaciones, porque nosotros éramos los que más grabábamos. Grabábamos con todo el mundo, con la gente de la Nueva Ola, con todos. Entonces, un día Nibaldo [Rodríguez] –que yo ya había tocado con él en el Malón de la chilena, en ese tiempo de Hernán Pereira y todos esos viejos que eran famosos–, total que me llegó a buscar allá y me dice: "oye, sabí' que, tengo la idea de armar un grupo, algo así, pero que seamos pocos", pa' cobrar y que no se reparta tanto la plata, porque en las orquestas grandes, las platas se achican, po'. Entonces, yo le digo: "mira, yo justamente también tenía la misma idea", y estuvimos ensayando con músicos bien conocidos, pero el cantante era re fallero po', entonces se nos desmoronó. Nos reunimos, incluso me acuerdo que era justo como un cumpleaños de él, 26 de agosto. Los cantantes siempre han sido así, medio irresponsables. También llevamos otro cantante que empezó a fallar. Entonces Nibaldo me dijo: "oye, tengo uno, 'Tito' Morales", me dice, "que es medio tartamudo, pero cantando, canta re bien". Y yo no lo conocía, porque yo, a todo esto, me formé en Brasil. Yo estuve con mi papá allá ocho años en Brasil, y allá me formé como músico. Y cuando llegué aquí, llegué a tocar aquí y después no me pude ir, porque no había hecho el servicio militar, mira po'. No me dejaron salir porque no había hecho el servicio militar. Te estoy hablando que tenía 19 años, 18. Total que ahí me conecté con la gente de acá y empecé a trabajar con varias personas, como te digo, con Valentín [Trujillo]. Entonces ahí inventaron hacer en la radio un mes entero de Brasil. Y como yo era el que venía llegando de allá y les enseñaba a todos, a Giolito, a todos les enseñé yo a tocar música brasilera. Total que ahí me fui quedando, en fin. Y ahí fue cuando llegó Nibaldo. Nos juntamos y dijimos: "mira, esto tiene que ser un…", porque todos los artistas tenemos un referente, ¿sabes tú? Todos, todos tenemos un referente. Por ejemplo, ponle tú, la del "Pollo" Fuentes, su referente es la Cecilia. Bueno, La Sonora Palacios era La Sonora Santanera. Y así po', el Pachuco era Pérez Prado. Y nosotros teníamos como referente a dos grupos, que eran Los 5 del Ritmo, argentinos, y Lobo y Melón, mexicanos, que tocaban los cha cha chá muy ricos, así todo cantado, ¿me entiendes? Y total que dijimos: "ya, hagamos una onda así po', cantada y esto otro". Le pusimos la música chilena al ritmo de merequetengue y eso pegó po', y grabamos harta música chilena. Harta, harto. "La bola", ¿qué otra cosa más? Grabamos "Si vas para Chile", "Yo vendo unos ojos negros" que esa, pa' mí, es la mejor grabación que hemos hecho. A la gente le pareció simpático. Además que le dábamos importancia a los autores chilenos. Y, por ejemplo, "Yo vendo unos ojos negros", eso es conocido internacionalmente. Ese pegó pa' afuera, porque una vez estábamos en Costa Rica, ponle tú, en San José de Costa Rica, y prendo la radio y ¡plácate!, se van con el disco de nosotros. Y la gente lo ubicaba porque ese tema es conocido internacionalmente.

El primer disco que grabamos pegó altiro. Después grabamos "En de que te vi" y "Café y pan", que es un cha cha chá que nos trajo una *vedette* famosa en ese tiempo, de Panamá. "Café y pan", y después, entre los otros discos que trajo, el que pegó más de nosotros que es "Vas bien muchacho, vas bien". *Vas bien, vas bien, vas bien muchacho, vas*… [cantando]. Después ese dicho lo ocuparon pa' todo po', en el estadio lo cantaban así; mi papá cuando fue candidato a diputado parece que fue, le hicimos también un *jingle* con ese mismo dicho porque era bien popular. Y también lo trajeron de afuera. Y después ya empezamos a grabar cosas compuestas por nosotros. Y ha habido cosas, yo compuse un tema que se llamaba "¿A quién no le gusta la chuchoca?". Ese pegó. Todavía recibo plata yo de derecho de autor.

¿Cómo se inició en la música?

Cuando llegamos a Brasil mi papá compró una *boîte*, porque a él le gustaba la bohemia y toda la cuestión. Y ahí en la *boîte* yo ya me metí en la batería, ahí fue cuando ya tuve un profesor. La *boîte* primero se llamaba Cha cha chá. Quedaba en Copacabana. Y después, cuando fue el campeonato mundial acá, como Brasil jugó en Viña del Mar, que todo el mundo ya ubicaba Viña, entonces le pusimos, le cambiamos el nombre: le pusimos Viña del Mar. *Boîte* Viña del Mar. Bueno, y ahí, pa' qué te digo las historias po', yo cabro, qué se yo, ahí yo ya empecé a tocar firme ya.

Yo de chiquitito estoy en las tablas. Participé en una película mexicana a los 2 años. Me llamaban "Capachito" y la película se llamaba "Los muertos no hablan" [Gabriel Soria 1932], ¡imagínate! Total que me llamó siempre la atención. Estudié piano, estudié acordeón, estudié guitarra. Mi papá me ponía a estudiar todas esas cuestiones, hasta que después ya me quedé con la percusión, y estudié en el conservatorio en Río [de Janeiro], estudié técnica con el mejor profesor de técnica que se puede uno imaginar. Se llamaba Guaraní. Era un perro. Era un perro porque uno estaba haciendo un ejercicio en la goma, en la gomita donde se estudia y él llegaba, te topaba así o te pegaba en la mano y se caía la baqueta, te retaba, ¡uy!, a mí me hacía llorar: "Imagínate tú que estai' haciendo un solo" me decía, "estai' haciendo un solo y hací' esto, y se te cae la baqueta, qué vergüenza". Y así, gracias a él, la técnica yo la estudié de la básica, de bien base. Y cuando hago clases –porque he hecho clases–, no tengo mucha paciencia. Yo les digo altiro a los alumnos: "esto es lo más aburrido que hay. Conmigo te vai' a aburrir. Seguro que a la tercera clase vai' a dejar". Porque así me enseñaron a mí. Lento, lento, lento. Aburrido, aburrido. "No, que aquí, que allá", la mayoría se aburría po'. Porque es así para tener una buena técnica, ¿sabí' tú? Y yo, de repente, le hago clases, pero a los bateristas ya

hechos ya, que son bateristas. Les enseño técnica, les enseño ritmos. Y la mayoría no sabe tocar todos los ritmos. Y música. Por ejemplo, ¿qué baterista sabe tocar un pasillo ecuatoriano? O un vals peruano, como realmente se toca. O un joropo venezolano. Y así, todo ese tipo de ritmos, que son poco populares, ¿me entiendes? Entonces, yo les enseño todo ese tipo de cosas, pa' conocimiento y todo. Y técnica po', y ejercicios, qué se yo, que a mí me costaron harto. Por ejemplo, subía una escala, con un par de baquetas pesadas, y subía la escala haciendo redobles, peldaño por peldaño, bien rápido, *lerolerolerolero* [imitando el sonido de las baquetas], eran ejercicios que me daban a mí.

El padre de todos los bateristas en el mundo se llamaba Gene Krupa[108]. Él es el que inventó la música escrita para batería. Es el taita de los bateristas, norteamericano. Yo estudié con el método de él. Incluso cuando falleció Gene Krupa, nosotros andábamos en un gira por Guayaquil, en Ecuador, y vinieron de la productora de la televisión, que trabajaba un chileno ahí, no me acuerdo el nombre. Y dijeron "no, es que anda un grupo chileno acá, los Banana 5, y el baterista, Samuel Arochas, y podríamos invitarlo para que hable y toque la batería, que haga un solo", y lo hice po', y salió pero espectacular.

Yo a esta edad cantaba también, a los 14, 13… Ya estaba en las tablas, ¿viste? Cantaba tangos y cantaba boleros y cosas así. Mira, en realidad yo creo que nací músico. Porque mi papá también era cantante, le gustaba, cantaba tangos muy bien. Entonces él decía: "yo en el día soy diplomático y de noche soy cabrón". Ese es su dicho, porque él es muy simpático. Pero mira: una vez mi papá tuvo un circo. No sé cómo es que mi papá se metía en unos negocios tan raros. Que una plata se la pagaron con un circo, ¡imagínate! Y resulta que yo miraba, yo era chico, chiquito. Miraba yo donde estaba la orquesta y miraba al baterista. Y ahí estaba siempre, mirando al baterista. Y un día, había un número que era la cuerda floja que, el gallo equilibrista en la cuerda, y el baterista, tú sabes que tiene que hacer un redoble, ¿no? *prrrrrr* [imitando el sonido de un redoble], y justo estaba Farfán[109] me acuerdo se llamaba el gallo ese. Y el baterista como que estaba curao'. Y estaba tirado en el suelo durmiendo. Y yo estaba al lado y sabía que venía este gallo y no había quien le hiciera esa cosa. Y ahí estaba que, no aguanté más y agarré las baquetas y yo, dentro de la niñez y todo, hice el rulo. Me aplaudieron más a mí que al artista. Ni se dieron cuenta…

108 Gene Krupa (1909-1973) fue un afamado baterista de jazz, swing, dixiland y big bands estadounidense.

109 Farfán, trapecista y equilibrista circense cuyo número estrella era la cuerda floja, como parte del dúo "Los Hermanos Farfán". La familia Farfán fue una de las primeras familias circenses chilenas en lograr reconocimiento extranjero.

En Brasil tocaba con una orquesta famosa, que se llamaba Wladir Calmon, una orquesta famosa de allá, bailable, que tenía su propio local y todo, y teníamos programada una gira a Europa. Yo te digo, tenía como 17, 18 años. Cualquier brasileño viejo lo va a saber. Y ahí estuve yo, grabé con ellos, bueno, y él era tan famoso que tenía su propio programa de televisión po'. En la TV Tupí, canal 6, tenía El Show de Wladir Calmon. Yo también era *barman*. Porque yo también estudié hotelería allá en Brasil. Hacía banquetes y todo eso, siendo cabro, cabro chico. Siempre me gustó eso. Hacía banquetes, y ahí, bueno, era *barman* y tocaba. Ahí yo era más feliz que otro poco, pa' qué te digo, cabro po', imagínate. Fue una época muy buena, muy bonita. Hasta que, de repente, surgió la posibilidad de tocar para que haga un reemplazo, en la *boîte* esta de Wladir Calmon. Y fui a hacer el reemplazo. Me empeñé harto, qué se yo, y el baterista, el otro baterista –porque ahí uno se daba vuelta cada media hora–, era re flojo. Y yo le decía: "anda a descansar nomás". Yo me quedaba tocando pa' mostrarme más po', entonces cuando Wladir entraba a tocar siempre estaba yo…. Y un día le falla el baterista, no sé qué pasó, y llegó a la casa. Y yo lo escuché de lejos así, que hablaba con mi papá si acaso le daba permiso para que yo hiciera un programa de televisión. Uf, a mí se me subió el estómago, imagínate. Cabro… Total que fui a hacer ese programa de televisión. Y después ya quedé trabajando con Wladir y me tomó una buena… 'uta, me llevaba pa' todas partes. Y ahí progresé mucho yo y hasta me sacaban artículos así de la farándula, "el chileno", qué se yo. Y como era muy joven tuvimos que adulterar un documento para poder trabajar. Mira, yo te voy a mostrar aquí mi carnet de músico de ese tiempo, del año'62 que yo soy músico profesional. Yo todas estas cosas las guardo como un tesoro, ¿sabes? Como hombre de mundo, pa' qué te digo, he hecho mil cosas yo en mi vida. Mira, ese soy yo. Ese es mi primer carnet de músico. ¿Te fijas? Del año '62. Era lolito nomás po'. Y aquí tengo varios otros carnets de otros países. Mira, por ejemplo, este es el carnet de músico de Panamá. De Perú. Costa Rica. Chile, ah, Ecuador…

Entonces de repente mi papá me dice: "oye, ¿vamos a Santiago? ¿Y por qué no vamos y damos una vuelta con Yunes?", que era un cantante, que cantaba igual que Johnny Matis[110], pero música brasileña. Pero era fantástico como cantante. "Vamos, así como una aventura", "ya po"', y partimos pa' acá. Y, bueno, y aquí que lo escucharon cantar, todos se volvieron locos po'. Los arreglos que traía, también. Y televisión y toda la cuestión. Ya po', y cuando llegó el momento de volvernos pa' allá, ahí fue cuando me dejaron a mi preso, por no haber hecho el servicio militar.

110 Johnny Matis (1935) es un cantante norteamericano, conocido por sus canciones románticas. Su repertorio incluye jazz, pop, música popular brasilera y española, soul, rhythm and blues, además de teatro Broadway.

Después, ya, tuve todo el papeleo, que vivía allá y toda esa cuestión. Y ahí me fui quedando po'. Y aquí estoy po' [riendo]. Brasil pa' mi es mi segunda patria. Viví ocho años allá y siendo niño, a mí jamás se me ha olvidado el portugués. Yo hablo portugués igual que brasilero. Y así me inicié yo en la música.

Cuando volví a Chile yo ya apenas hablaba español. Pero, no, me encantó, yo sabía que este era mi país po'. Aparte que yo tenía a toda mi familia acá, si allá yo estaba con mi papá nomás po'. Y musicalmente era totalmente distinto porque allá uno sabe tocar música brasilera nomás. Yo aquí [en Chile] aprendí a tocar cumbias po'. Me enseñó el Giolito. Yo le enseñaba a él a tocar música brasileña. Nos encerrábamos, me acuerdo, en la Radio Corporación, en los camarines, con dos baterías, y yo le pasaba todo lo que era música brasilera y él me enseñó a tocar cumbia. Ya después, el resto uno lo va aprendiendo con el tiempo. Él además fue mi padrino. Fue mi padrino de casamiento.

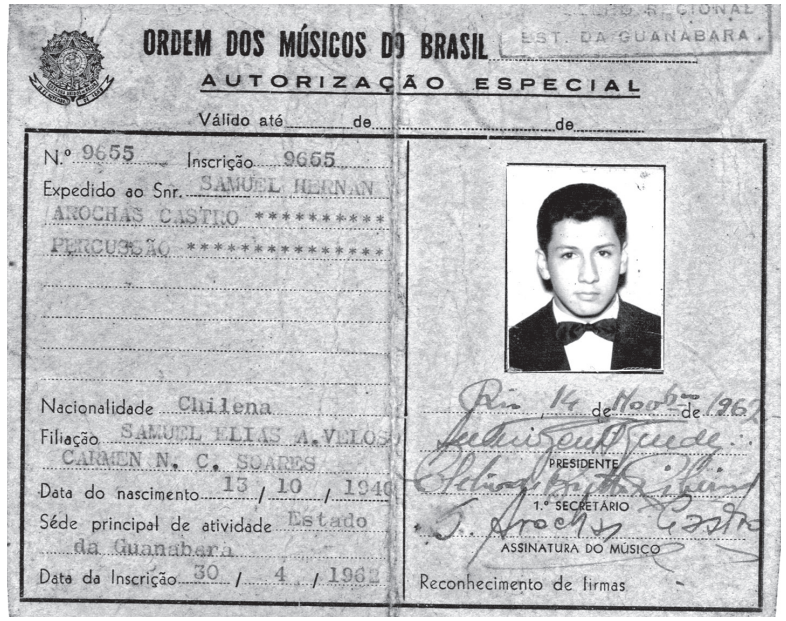
¿Y con qué otros músicos ha compartido historias, escenarios?

Mira, aquí estoy tocando con el Tommy Rey, pa' que veai' como somos solidarios nosotros, y amigos. El baterista de Tommy Rey, el "Leo" Soto, es alumno mío. Él me reemplazaba en los Banana cuando yo viajaba, porque siempre me gustó viajar mucho. Y una vez se enfermó, o sea, tuvo un accidente, le cayó un tonel de esos de vino, no sé qué. Una locura que hizo, andaban en Mendoza. Y le cayó y perdió la visión, y ahí yo me puse a tocar con el Tommy Rey para ayudarlo a mi amigo.

Por aquí tengo, bueno ahí son fotos de… ¿ustedes han escuchado hablar de la gente de Buena Vista Social Club? Bueno, el mayor sonero que había ahí se llamaba Ibrahim Ferrer[111]. Mire, ahí estamos con él en Iquique, Ibrahim Ferrer, que eso es lo máximo que hay pa' mí de música cubana, ¿viste? Ahí estoy yo con él. En Iquique, porque fuimos a los carnavales, y el "Pepe" Ureta –no sé si lo ubicai–, el "Pepe" Ureta dijo: "Oye, sabí que voy a traer una orquesta cubana". Y ahí venía él. Una orquesta desconocida sí, después se hicieron famosos. O sea, allá en Cuba era conocido, porque, buenísimo. Y ahí venía él. Y ahí está conversando con otros músicos. Nosotros lo vimos y lo agarramos pa' nosotros porque era muy pobre. Le comprábamos cigarros… Un día estuvo de cumpleaños y lo llevamos a la ZOFRI[112]… Después murió sí po'… Y nos carteábamos con él.

111 Ibrahim Ferrer (1927-2005) fue un cantante de son cubano que alcanzó reconocimiento internacional en 1998, como parte del proyecto musical Buena Vista Social Club.

112 Zona Franca de Iquique creada durante la dictadura de Augusto Pinochet en 1975 con el fin de apoyar el desarrollo económico de la zona.


ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL — EST. DA GUANABARA

AUTORIZAÇÃO ESPECIAL

Válido até ____ de ____ de ____

N.º 9655 Inscrição 9655

Expedido ao Snr. SAMUEL HERNAN AROCHAS CASTRO **********

PERCUSSÃO **********

Nacionalidade Chilena

Filiação SAMUEL ELIAS A. VELOZ / CARMEN N. C. SOARES

Data do nascimento 13 / 10 / 1940

Séde principal de atividade Estado da Guanabara

Data da Inscrição 30 / 4 / 1962

Rio 14 de Novembro de 1962

PRESIDENTE

1.º SECRETÁRIO

ASSINATURA DO MÚSICO

Reconhecimento de firmas

Primer carnet de músico profesional de Samuel Arochas, emitido por la "Orden dos Músicos do Brasil", 1962.
Archivo: Samuel Arochas

En Los Angeles, California, que estuvimos nosotros un tiempo, en el Hollywood Palladium, tengo una foto con Celia Cruz, con "Tito" Puente[113], el Rey de los timbales. Y no aparece aquí, pero toqué también con Juan Azúa, el maestro de Los Bronces de Monterrey.

¿Y cómo era su relación con los otros grupos de cumbia en Chile?

Los Cumaná eran nuestros regalones. Porque nosotros, cuando hicimos la primera gira, cuando recién pegamos, Los Cumaná nos fueron a ver al teatro, el [Luis] Tirado, el cabro, "Lucho" Tirado nos fue a ver y dijo: "Oye, sabí' que tenemos un grupo formado en base a ustedes". "¿Ah sí?, que bueno" le digo yo; "y estamos tocando en tal parte, así que los venimos a invitar". "Ya po'", partimos pa' allá… tocaban igual que nosotros. Entonces, ahí yo le dije: "mira, lo que pasa es que tú tienes que formar tu propio estilo, porque está bien que ustedes toquen el repertorio de nosotros, pero formen su propio estilo". Y siempre fueron muy buenos.

113 Ernesto Antonio Puente (1923-2000) fue un percusionista estadounidense de origen puertorriqueño, cuyo despliegue musical y escénico en la música popular cubana, el latin jazz y la salsa le valió el apodo de "Rey de los timbales". Tuvo el mérito de haber llevado al centro del escenario las improvisaciones en percusión.

Banana 5 en Torre Eiffel, Paris, c.1980. De izquierda a derecha: Samuel Arochas, Carlos Rodríguez, Gabriel Aguilera, Héctor "Tito" Morales y Óscar Villouta. Archivo: Samuel Arochas

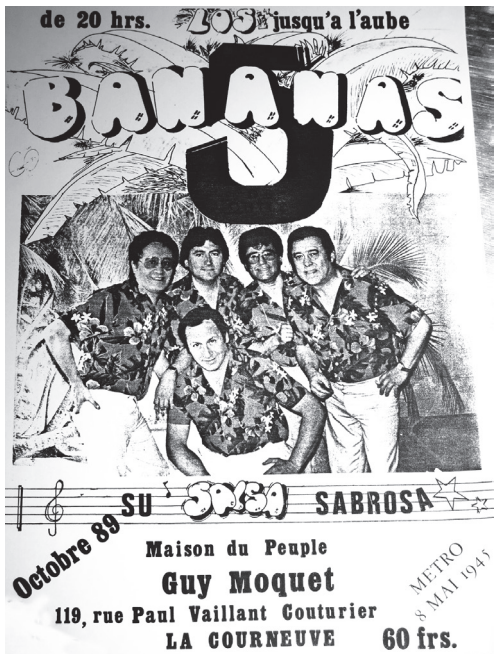
Los Cumaná hicieron una gira pa' Bélgica. Y por ahí se fueron quedando. Se quedaron allá igual que nosotros po', nosotros en la gira que hicimos a Centroamérica, el saxofonista, que le decíamos el "Guagua", se quedó en Panamá. Y al final, se casó en Panamá y ahí está po'. Lleva como… uf, como 25 años.

Después los cabros estos, Los Vikings 5 –que no son tan cabros ya–, yo los conocía mucho, al papá de ellos, al "Chagua" [Núñez]. Nosotros somos los referentes de ellos, igual que Los Cumaná. Pero se acercaron mucho. Por ejemplo, esa foto que tenemos en la Torre Eiffel saltando, se la sacaron igual, compraron un bajo igual que el Framus de nosotros… bueno, Los Cumana primero que ellos, claro. Y "De Coquimbo soy", ese es un tema nuestro, que se llama "Canto a Colombia", *de Colombia soy y vengo cantando* [cantando]. Incluso nosotros estamos tocando y tocamos el tema como es, y la gente, "ah, ¡si es 'de Coquimbo' po'!", me dicen. Se enojan, ¿ah? Y yo se lo he dicho a la gente. Nosotros lo grabamos dos veces. "Canto a Colombia" lo hicimos en dos versiones: con "Tito" primero, y después con el otro cantante, con "Lucho" [Campos], que cantaba muy bien. Lo malo es que hicieron el mismo arreglo po', y con guitarra. El arreglo nuestro era con voces, con saxofón. Esa canción es a medias mía y de Nelson Navarro, un cubano que vivía aquí. El compositor este, Nelson Navarro, que era avecindado acá en Chile, él nos componía a nosotros cosas. Nosotros grabamos muchos temas de él. Bueno, a los Palacios también les compuso. Y siempre componía cosas que estaban de moda. Eso del trasplante de corazón es de él. Cuando murió [John] Kennedy, le compuso a los Palacios: *hay un niño llamado John… John, John…* [cantando "Hay un niño llamado John"]. Él se la compuso a los Palacios. Eh, bueno, y así. A nosotros nos hizo unos temas preciosos. Nosotros tenemos un tema que es hecho para la Isla de Pascua. Bueno, pero las cosas muy buenas no pegan. Hay que ser oreja, pa' que peguen. Y nosotros como, ante todo, nosotros somos músicos po', más que comerciantes.

¿Y además de Los Cumaná y de Los Vikings, influyeron en otros grupos de Coquimbo?

Hay otro grupo allá, que son regalones, que se llaman el grupo RAM[114]. No sé si lo han escuchado nombrar. Conocidos de mucho tiempo. Ellos son mis ahijados. Yo aquí los ayudé a grabar cuando recién empezaron. La cuestión es que la primera vez que grabaron fue aquí en Santiago, y yo me acuerdo haber estado pendiente de los instrumentos y todo. Nos conocimos en un festival en el norte, y nos atendieron, porque eran admiradores nuestros. Y resulta que nos hemos hecho tan amigos, tan amigos, que estamos en contacto, y cuando yo voy a veranear allá, porque yo tengo… mi mujer tiene una casa allá, con la mamá. Yo tengo una parcela, incluso, en Coquimbo. Y ellos nos esperan po', y nos preparan pero unos asados que ya ni te cuento. Nos quieren mucho. Y muchos años, ¿ah? Te estoy hablando de 20 años. Así que siempre están ahí, juntos. La otra vez fui y fui a tocar con ellos yo. Chuta, estaban fascinados.

114 Agrupación coquimbana integrada por niños y jóvenes que tocaban música folclórica durante los años setenta. En los años ochenta el grupo cambia su repertorio e instrumentalización para tocar música tropical. Grabaron la canción "Coquimbo se hace querer", himno de la ciudad, compuesto por Hernán Gallardo Pavéz.



Aviso publicitario de Banana 5 en Europa. Suecia, octubre de 1989. Archivo: Samuel Arochas

¿Cómo conocieron la música de Los 5 del Ritmo?

A Los 5 del Ritmo los conocimos acá, en la Radio Corporación, ellos vinieron a la radio. Ellos, por ejemplo, ese tema *esta noche es Noche Buena* [cantando "Nochebuena"], ese es de ellos. Y después lo grabaron los Palacios. Trabajamos con ellos acá po'. Y nos gustaron tanto, su estilo, el *smoking*, que hasta la colonia se la copiamos. Usaban una colonia de la que nunca me voy a olvidar, que era argentina. Era muy rica. Y ellos nos dieron el dato y nosotros después mandamos a comprar la colonia. Claro que nosotros los superamos a ellos, porque éramos más modernos.

Bueno, el nombre es mío. El nombre yo lo traje de Brasil. O sea, yo pensé: "mira, vamos a armar un grupo tropical. Tiene que ser una fruta, el nombre de una fruta tropical". Primero pensé en Coco 5. Algo que tuviera que ver con el trópico. Pero en ese tiempo uno iba al Caupolicán y te mataban a tallas po'. Entonces, "Coco 5, nos van a matar a tallas", ¿cachai? Entonces, ahí se me ocurrió poner Banana 5.

En el Caupolicán se hacían los festivales. Festivales de todo tipo. El de los más famosos era el Festival de los Músicos, para cuando era Santa Cecilia. Que ahí iban todas las orquestas. Todas las orquestas de la época po'. Vale decir: los Palacios, Giolito, La Cubanacán, Los Caribes.

Estos son afiches que pegaban en la calle en Europa [mostrando afiches]. Esto es en Suecia. En Europa nos iban a ver latinos. Pero todas las cabras ya estaban casadas con suecos, o los cabros estaban casados con suecas. Ya tenían hijos suecos y daneses y todo eso. Así que era medio revuelto el ganado. La colonia chilena allá… en este caso el representante que nos llevaba, que estaba muy conectado, entonces ellos pedían los locales, pero con tiempo. Y los chilenos siempre le fallaban, porque querían hacer la cuestión a última hora. En cambio los peruanos, los colombianos, tenían tomados los locales, aunque no tuvieran a nadie contratado, los tenían tomados. Entonces, después uno pa' agarrar un local, qué sé yo, había que ponerse con ellos pa' que te pasaran el local. Y así se usaba po'.

"El mejor suceso artístico musical que recorre el continente…" [leyendo aviso publicitario en la prensa de Guayaquil]. Es que sí, matábamos oye, matábamos, ¿no ves que nosotros hacíamos *shows*? "Y de repente los vamos a invitar a visitar Chile", les decíamos por ejemplo, hablando y todo. Hacíamos *shows* cantando "Si vas para Chile", con bailes, con corridas de toros, por ejemplo. Tengo videos de eso. Eran *shows* montados, muy bien montados, y ensayábamos, pero caleta. Y las voces, porque las voces era muy difícil. Bonito el afiche. En ese tiempo no había computación ni como se hacen ahora, que apretai' un botón y te sale un afiche.

Nosotros siempre hicimos *shows*. Fuimos de los primeros grupos que dimos esos pasos a hacer shows y todas las giras. Una vez solamente trabajamos con bailarinas, porque nosotros hacíamos carnaval brasileño. Fuimos los primeros que hicimos carnaval brasileño, que después lo hacía Giolito. Porque yo, como llegué de Brasil… Y un día se me ocurre reclutar unas niñas, lindas todas, qué sé yo, y les mandé a hacer ropa de brasileras. Y era un espectáculo súper lindo, porque las niñas haciendo coro atrás, la música brasileña, tú sabí' que es con coros… hubo que pedirle permiso a las mamás sí, porque eran chicas. Después ya nos pusimos a pololear con ellas y empezó a quedar la escoba [riendo]. Nos fue muy bien. Uf, yo tengo una habitación en mi casa que es como un museo de cuestión de los Banana, con fotos, incluso hay por ahí por unos diarios que estamos en primera página. Aquí estamos en Holanda, por ejemplo, ¿veí? Esta foto es de Holanda. Lo malo es que ahora, por ejemplo, aquí la televisión no paga. Todo es pa' promoción. Antiguamente era bueno acá. Uno iba a Sábados Gigantes y era un buen sueldo. Ibai' al Show Especial, de Hernán Pereira[115] o el Dingolondango de ¿cómo se llama? [Enrique] Maluenda. O El Festival de la Una, que eso tengo hartos grabados. Era todo pagado.

115 Hernán Pereira fue un locutor chileno que en los años sesenta condujo los programas La Alegre Matinee y El Malón de la Chilena de Radio Chilena. Este último programa incluía concursos con la participación del público que llenaba los estudios de la radio. Actualmente, participa esporádicamente en algunos programas radiales, especialmente aquellos que rememoran la música de los años sesenta.

Aviso publicitario en La Prensa. San Pedro Sula, Honduras. 30 de enero de 1974. Aparecen: Samuel Arochas, "Tito" Morales, Manolo Escobar, Carlos Rodríguez y Nelson Naranjo. Archivo: Samuel Arochas

En una feria de la mitad del mundo, en Lima, estuvimos trabajando con Raphael[116] y con Sandro[117], me acuerdo. Y así po', ¿viste la de recuerdos que hay? Y tú sabí' que en todos estos países son muy nacionalistas, entonces no le dan mucha importancia a la gente que es de otro país po'. A nosotros nos iba bien, porque nos tomaban en cuenta. Si había mucha gente que no pasaba nada. Por ejemplo, Los Ángeles Negros y Los Galos, que también pegaron mucho pa' fuera, al comienzo también les costó mucho entrar. No a Germaín [de la Fuente] po'. Mira aquí quién está de telonero aquí, mira, La Banda Blanca. ¿Te acordái de La Banda Blanca? Los de la "Sopa de caracol" *Pam pam, parampam* [tarareando introducción de "Sopa de caracol"]… eran teloneros aquí po'.

En Chile hubo un momento en que éramos muy populares nosotros, era mucho. Incluso los mismos locutores nos decían: "Oye, ¿ustedes se han dado cuenta de la popularidad que tienen?". Te estoy hablando de cuando recién empezamos. Mira, aquí lo mismo de Guatemala, el éxito después que debutamos "Show del grupo

116 Miguel Raphael Martos Sánchez es un reconocido cantante y actor español, y uno de los pioneros en el género de la balada romántica hispana. Ya en los años sesenta popularizaba el repertorio que le daría reconocimiento internacional en las décadas siguientes, con canciones tales como "Mi gran noche", "Digan lo que digan" y "La llorona", del cancionero español y mexicano.

117 Sandro (1945-2012) fue un compositor y cantante argentino de balada romántica y rock en español. El "Elvis de Sudamérica" alcanzó enorme reconocimiento tras llevar al cine, como actor, cantante y director, sus historias y canciones pasionales, entre las que destacan "Tengo", "Penas" y "Yo te amo".

Banana 5". Cantando *acapella*. Cantamos "El día que me quieras" y "Limeña", *limeña que tienes a*… [cantando], pero a puras voces. Nos complicábamos la vida nosotros.

Hacíamos un *show* muy bonito. Muy bueno. Y mi papá, por ejemplo, canjeaba un programa de televisión, un *show* de televisión por pasajes y estadía, ponle tú. Entonces ahí, todo lo que quedaba de las actuaciones era para nosotros. Y ahí nos financiábamos los pasajes y la estadía.

¿Y su papá siempre fue como el mánager de ustedes?

Sí. Mi papá también estuvo muy metido en el asunto de mánager, porque él fue el primero que trajo a José Luis Rodríguez[118] y a Julio Iglesias[119] aquí a Chile. Tenía mucho contacto. A la Olga Guillot y a toda esa gente la trajo mi papá.

No, si lo pasamos muy bien, y lo principal es que pudimos solventar la casa. Que aquí todos comiéndose un cable más o menos, porque había toque de queda, no había actuaciones, no había nada. No tenías donde actuar. Cuando volvimos por el '75 hicimos varias cosas. Hicimos tres giras a Europa, ahí ya el '80, ochenta y tanto ya.

¿Cómo es la relación de ustedes con la música de los otros países de América Latina?

Los músicos chilenos tenemos la cualidad que somos muy dúctiles, el músico chileno de un nivel bueno toca cualquier cosa bien. Por ejemplo, yo estuve en Estados Unidos, estuve tocando allá con los mejores músicos. Y había cubanos que no sabían tocar cumbia, por ejemplo. Ellos saben tocar la música de ellos, que es la salsa, entonces yo les enseñaba a ellos, a los tumbadores, porque la cumbia es lo más fácil. Es tan fácil que no la podían hacer. En cambio, la música de ellos es súper difícil po', ¿cachai? Y yo tocaba, por ejemplo, como toco mucha música brasileña, tocaba el fin de semana o algún día de la semana, tocaba en Manhattan Beach, que era un local del baterista de Elvis Presley[120]. Era muy connotado el lugar. Entonces, ahí tocaba yo con un grupo

118 José Luis Rodríguez, conocido como "El Puma" es un cantante y actor venezolano, cuya carrera musical ha destacado desde mediados de los años setenta. Sus éxitos a lo largo de Latinoamérica incluyen "Agárrense de las manos", "Pavo real" y "Dueño de nada".

119 Julio José Iglesias de la Cueva, nace en España en 1943 pero reside en Miami, Estados Unidos desde 1979. Este cantante español de música popular romántica ha grabado más de ochenta discos, que han sido vendidos alrededor del mundo y sus canciones grabadas en distintos idiomas.

120 Elvis Aaron Presley (1935-1975), fue un cantante y actor estadounidense, reconocido como uno de los más importantes íconos culturales del siglo XX, apodado "El Rey del Rock and Roll". A mediados de los cincuenta comienza su carrera discográfica, alcanzando rápidamente los primeros lugares de los rankings musicales. Rápidamente, tras sus apariciones mediáticas, se convierte en la principal figura del rock and roll. Además, por sus enérgicas presentaciones y su provocador estilo, se volvió enormemente popular y controversial. En 1956 debuta en el cine con la película Love Me Tender y en 1973 protagoniza el primer concierto transmitido por televisión vía satélite, Aloha From Hawai, visto por más de mil millones de personas.

brasileño. Una cantante brasileña y músicos de primera línea brasileños. Después, el fin de semana tocaba en la *boîte* en North Hollywood, El Sombrero, también se llamaba, que ahí tocaba con orquesta colombiana. Tengo grabaciones y videos también con esa orquesta, era muy buena. Y otros días tocaba, por ejemplo, si había una música, una fiesta chilena, yo me vestía de huaso y tenía un grupo de huasos allá, y tocábamos cuecas y cuestiones, ¿te fijái'? Le hacíamos a todo, música peruana, igual. También yo me impregné de la música peruana, porque tuve un gran amigo, un baterista peruano, un gran amigo que con él estudiábamos también. Bueno, todo esto requiere… todo esto es producto de estudio, ¿me entendí'?, no es llegar y tocar.

Pero había un gallo que atacaba a los chilenos, Guido Monteverde, un periodista de esos ácidos, un natre po', y no podía ver a los chilenos, siempre los atacaba. Era de Perú. Pero allá en Perú anduvimos muy bien nosotros. Pegamos con varios discos.

¿Y en Chile tocaron alguna vez en fondas, para las fiestas patrias?

Nosotros siempre tocábamos en la fonda de un amigo nuestro, Tirzo Cárdenas[121], que era la ramada oficial de Las Condes. Ahí íbamos todos los años. Que era una fonda inmensa. Hasta que hubo un accidente. Hubo un camión que se le soltaron los frenos y pasó por entremedio de la fonda y atropelló a todo el mundo. Hubo como cincuenta muertos. Ahí se suspendieron todas esas fondas. Tocábamos de todo.

Mira, en el fondo nosotros somos todos jazzistas. En ese tiempo, por lo menos, éramos todos jazzistas *tum tum tum* [imitando un bajo jazzero]. Y música brasileña. Después, ya entonces armamos el grupo pa' tocar música bailable pal' *pám pa pa* [tarareando el ritmo base de la cumbia], le decimos nosotros, ¿me entiendes? Bueno, y así recorrimos Chile de punta a cabo tantas veces. Había una gira, había un espectáculo, se llamaba El Show 007, no sé si alguna vez escuchaste nombrar, que lo hacía Óscar Arriagada. Era lo más famoso que había. En ese tiempo, la televisión no llegaba a todo Chile, entonces nosotros hicimos una gira con Libertad Lamarque[122], que era la reina del tango, famosísima, la gente lloraba, las mujeres lloraban de emoción. Hicimos una gira con Sandro. Hicimos una gira con el mexicano Miguel Aceves Mejía, que era pero tan famoso, que la gente se quedaba afuera esperando pa' saludarlo. Era tan divertido ese gallo, que la gente se quedaba afuera, agolpada así, pa' esperarlo po', pa' romperle la ropa, anda a saber tú, y nosotros nos quedábamos mirando

121 Tirzo Cárdenas, reconocido como el "Rey de las ramadas", administró por largo tiempo la popular fonda "El Rancho Chileno", ubicada en sectores acomodados de la ciudad de Santiago (Las Condes, La Reina, entre otros).

122 Libertad Lamarque (1908-2000) fue una actriz y cantante argentina, nacionalizada mexicana, de extensa carrera tanto cinematográfica como musical. Su presencia permanente en los escenarios latinoamericanos y amplio repertorio popular (que incluía tangos, boleros, milongas y valses, entre otros) le valió el apodo de "La novia de América".

ahí, qué sé yo, porque nosotros pinchábamos con las cabras también y de repente mirabai' pal' lado y ahí estaba Miguel Aceves Mejía, con un sombrero, con unos lentes, muerto de la risa, estaba con la mujer ahí, entremedio de la gente misma.

¿Cuál era la importancia de la cumbia en su repertorio?

Porque era lo más comercial po'. Era lo que la gente más asimilaba para bailar. De hecho, nosotros tenemos cumbias muy bonitas, y el ritmo es de cumbia, pero eran muy finas. Por ejemplo "Agüita santa". Esa es una cumbia famosa. La misma "Isla de Pascua". Pero las selecciones de cumbia eran las que nosotros matábamos con esas. Arreglos especialmente hechos con selecciones. "Cumbiando en Navidad", es un tema mío ese. Teníamos cumbias para todo eso. "Arriba la novia", por ejemplo. *Arriba el novio, arriba la novia* [cantando], y hartas, no, si hartas cumbias. Y las selecciones de cumbias que son muy, muy buenas. Por ejemplo, esa carátula que te di del *Cachete con cachete*, ahí están las mejores selecciones de cumbia. Pero yo las tengo grabadas, pero ese disco ni yo lo tengo, ¿podí' creerlo? Pero las tengo, las tengo en cintas máster.

Estas fotos son muy bonitas, estas de las televisión peruana. Incluso, fíjate que había programa y nosotros hacíamos *sketches*, hacíamos publicidad. Oye, teníamos programas que hacíamos *sketches* y contamos chistes y todo, mire, todas las cosas se dan, ¿ah? Una vez estábamos en Perú y resulta que se nos echa a perder algo, no sé qué. Y la gente estaba ahí *¡sshhhh!* [haciendo callar], entonces el "Guatón", que era el más tímido de todos dice: "A ver, yo mientras tanto les voy a contar un chiste". Y nosotros nos quedamos así po', oye, pero fue tal el éxito, que después ya preparábamos una rutina de chistes, y la gente iba "oye, chiste, los chistes". Porque a los peruanos les gustan mucho los chistes. O sea, a toda la gente de afuera le gustan mucho los chistes. Y todos éramos buenos pa' contar chistes, ¿cachai? Y cuando hacíamos *sketches*, por ejemplo, estábamos así como que estábamos en el ejército, ponle tú, entonces estábamos como soldados así, en la oscuridad. Entonces, se escuchaba la voz que decía: "pásame la cantimplora". Después, el otro: "ya po', pásame a mí la cantimplora". Y así po', entonces, de repente llega el capitán: "¡atención! Todos de pie", qué sé yo, y ahí ya nos iluminaban la cara. "A ver, un paso al frente los que decían que les pasaran la cantimplora", y todos pa' delante y el "Tito" se quedaba atrás. "¿Y usted?". "Yo soy la cantimplora", por ejemplo, y con cara así de… es que era muy simpático. Y todo ese tipo de cosas, ¿me entendís? Hacíamos de todo. Y eso nos diferenciaba de todas las orquestas a nosotros. Que nosotros hacíamos *show*; igual que con la ropa. La onda de las camisas floreadas o camisas con vuelo y *smoking*. Y vuelos aquí en las mangas, claro. Una invención nomás, si era una camisa común y corriente y le mandábamos a hacer los vuelos nomás.

Le queríamos preguntar por la canción "Villa Cariño" que ustedes grabaron en su disco Banana 5…

Mmm, linda esa *Villa Cariño, bosque alojamiento, bastan en cuatro ruedas* [cantando "Villa Cariño"]. Es que Villa Cariño es un parque que hay en Buenos Aires, donde van a pololear. De eso habla la canción. Claro, y nosotros hicimos nuestra versión a partir de la de Los Wawancó. Pero en el medio, ahí le ponemos el sello nuestro, que le hacemos salsa. Le hacemos guaracha. Nosotros tocábamos "Colegiala", ponle tú, pero totalmente distinta a como la tocan todo el mundo, la tocábamos en nuestro estilo, ¿cachai o no? Hay otro tema, también, que lo grabamos nosotros, con nuestro estilo: *pueblito de San Antonio, tararara* [cantando "Pueblito de San Antonio"], ese es un tema folclórico creo. Y, entonces la gente creía que nosotros donde íbamos a San Antonio mucho a tocar, había un local que era famoso, se llamaba La Baticarpa, que era una carpa grande que estaba en la playa. Y donde llegaban todas las orquestas, Los Ángeles Negros, los Palacios, nosotros, y hacíamos ese *pueblito de*… [cantando]. "¡Ah!", y gritaban, creían que se las habíamos hecho para ellos. Y era un tema antiguo.

Y en Chile, ¿en qué otros espacios tocaron?

Los Buenos Muchachos es el local en que hemos estado más tiempo, o sea, realmente el único local que hemos estado estable, estuvimos más de 10 años. Ahí en Los Buenos Muchachos, que pa' mí es el mejor local que hay en Chile. Tanto así que el dueño ahí, íntimo amigo mío, fue el que me apoyó en la cuestión de la hidroponia, "tírate nomás y yo te compro toda la producción po'", me dice. Después, nos distanciamos un poquito porque también yo viajaba y todo.

A mí me gusta mucho tocar, músico por excelencia. Cuando en el verano, por ejemplo, ahí en la parcela hacemos…. de partida, pal' dieciocho hacemos ramadas. Hacemos una ramada, y ahí llegan todos mis hijos, mis nietos, sobrinos, primos, amigos, qué sé yo. Hay días pa' cada uno. Ya, este día, tal lote. Llegan ahí a hacer asados y todo y métale cueca. Y ponemos equipos y yo me pongo a tocar ahí po' también. Mi hijo se pone a tocar conmigo, a cantar. A todos les gusta cantar.

Al Festival de Viña al final no fuimos. Estábamos listos, pero a último minuto nos dijeron "saben que no los podemos llevar, porque ustedes son chilenos", mira la tontera po'. Fue cuando lo hizo el [Canal] Mega.

Y Enrique Maluenda una vez nos contrató para ir a tocar allá a Perú. Nos hizo el contacto para ir a tocar a Lima, porque estábamos pegando con los discos. Eran dos restoranes famosos allá, el Pancho Fierro y El Palmero. Eran los dos mejores restoranes. El dueño se llamaba Guillermo Estámbury. Mira, y fuimos a tocar allá, y los clientes sabían de los Banana pero hasta en la cárcel, por decirte algo. Y ahí tenemos una anécdota re buena po'. Vendió una salida pal' año nuevo en la Escuela Naval de Lima. Te podí' imaginar, toda la Escuela Naval ahí, qué sé yo, todos de blanco, los cabros cadetes, en fin, y ahí fuimos a tocar. Y siempre ha habido esa cuestión de la guerra de los chilenos con los peruanos, siempre ha habido esa animadversión. Y en eso se para el equipo, o sea, se corta la electricidad de los instrumentos. Pero sigue funcionando el micrófono. Y ya estábamos anunciados y no podíamos partir po'. Y no faltó el tontorrón que gritó ahí entremedio: "devuelvan el Huáscar"[123]. Te podí' imaginar, ¿no? Y el cantante, que era muy ingenioso, se acerca así, como pa' hacerla así, cómica la cuestión: "Vayan a buscarlo, po'". Oye, un silencio pero sepulcral. Oye, y nos quedamos ahí. Y ya quedó la escoba. Hicimos un par de temas y salimos arrancando, quedaron picados… Perú era complicado pa' los chilenos. Una vez nos llevaron a un balneario que se llamaba Pucusana, muy lindo, pero lindo, y bueno, no tocábamos hasta la noche, entonces cuando queríamos bajar a descansar, no nos dejaron bajar a descansar. "No, si ustedes preparados para que toquen cinco horas, sin parar". "Pero ¿cómo?, si no se usa así". No, si son bien jodidos con los chilenos. Total que querían que tocáramos pura salsa. Así que todo lo que teníamos de cumbia, todo el repertorio, lo transformamos en ritmo de salsa po', como uno es dúctil… Todas las cumbias le pusimos el ritmo de salsa. Cuando llegó el momento de que nos pagaran, el gallo se desapareció. "¡Oh, desgraciao'!", decíamos nosotros.

Nosotros teníamos unos *smokings* de alpaca, me acuerdo, porque mandábamos a hacer, como éramos pinturitas. "Tito" Cid se llamaba el sastre, que le hacía la ropa después a la Junta de Gobierno, a los milicos. Y el cantante, el "Tito" [Morales], se percata de que se va arrancando el gallo, el representante que nos llevó pa' allá po'. Que se va arrancando, fíjate. Y este, con el afán de seguirlo, se trepa arriba de un camión que iba cargado de pescado. Con el *smoking*, que era un *smoking* de cuando nos mandamos a hacer esa ropa con él. Un *smoking* lindo, brilloso así, con vuelitos, te podí' imaginar, lo pilló po'. Hasta que lo alcanzó. Pero ¿te imaginai' cómo llegó con la ropa? Todo sucio de pescado. Oye, y anécdotas así como esas hay pero miles y miles y miles.

¿Y se relacionaron con algún grupo de chilenos afuera?

Íbamos a hoteles, pero después, pa' que estuviéramos más tranquilos y recibiéramos visitas, y nosotros que éramos medio… medio palomillas, el papá nos arrendaba casa. Y Los Ángeles Negros, Los Galos, se juntaban con nosotros. Los Galos iban a tomar once a la casa de nosotros, y ellos eran bien famosos. Viste

123 El Huáscar es una embarcación que simboliza la derrota de Perú ante Chile durante la Guerra del Pacífico (1979-1883), conflicto bélico que enfrentó a chilenos financiados por capital británico contra Perú y Bolivia, con miras a anexar territorios ricos en minerales. El conflicto, junto al posterior proceso de chilenización que le siguió, refundó fronteras y nacionalidades, dividiendo familias y comunidades, y ha sido utilizado hasta nuestros días para la exaltación del chauvinismo en los tres países.

que hay una propaganda de nosotros que dice: "¿Escuchó a Los Galos, escuchó a estos…? Entonces les encantarán los Banana 5". Nos consiguió una casa pero fantástica, en Ecuador, en Guayaquil, de un ex diplomático. Claro, y ahí nosotros hacíamos los medios carretes po'. Imagínate, éramos cabros, teníamos hartas admiradoras. Pa' mí, el país en que me hubiese quedado yo es Costa Rica. Oh, qué cosa más linda y maravillosa, la gente, todo.

Es que nosotros salíamos a cada rato en la tele po'. De hecho, en Sábados Gigantes nosotros trabajamos estable en un segmento que hacía Don Francisco con Mandolino[124], que se llamaba; era un restorán, que se llamaba "El choro zapato con taco alto"… y ese era un espacio que había ahí. Mandolino era el garzón –tú sabes, Mandolino, lo cachai, se murió hace poco–, y el Don Francisco era el dueño, así con una pinta así bien aflaitao'. Y nosotros éramos la orquesta del local. Y eso era todos los sábados. No, si nosotros trabajamos mucho, hicimos tanta televisión.

Iván Díaz también tocó con los Banana, parchó de repente con los Banana, si nosotros en las grabaciones de repente llevamos músicos. Por ejemplo, aquí había uno muy famoso, se llamaba Gino del Solar, que era de Los Peniques. Era el gallo más cómico que había, que inventaba… los cómicos de la televisión, de todo, lo buscaban a él pa' hacer los libretos. Por las tallas que tenía. Oye, tenía unas tallas muy buenas. El Gino del Solar, ese era nuestro güirista oficial. Tocaba la guacharaca, pero lo hacía con un pulso y tan bien. Él grababa con los Banana, claro. Iván también. Grababa el bongó o accesorios. Antes se usaban muchos músicos de otras orquestas pa' grabar con nosotros, por ejemplo, el Alejo López, que era el primer cantante de Giolito, que murió también. Él también grabó con nosotros tumbadora. "Rudy" Ávalos, que fue cantante de Giolito también, de los últimos, también estuvo con la Huambaly. Muy amigo mío, murió hace poco… No, es que han muerto muchas personas muy queridas.

Para terminar, ¿podríamos hablar de una cumbia chilena?

Aquí toda la vida se ha tocado cumbia. Antes era más la tipo colombiana, la que hacía Giolito, la que hacíamos nosotros, la Sonora Palacios, que es una cumbia más cadenciosa, más… Ahora la cumbia es como más militar, no sé cómo podría definirse, pero a mí no me gusta.

La cumbia colombiana se ha internacionalizado, porque la verdadera cumbia es la que tiene maracones y tambores… Pero la cumbia chilena, que es la Nueva Cumbia Chilena que le llaman, se hizo con grupos de cabros aficionados, que la empezaron a tocar la cumbia como ellos la sentían, que no tiene na' mucho que ver. Pero son re populares porque a la cabrería le gusta mucho, es más simple y saltan y saltan. No es como la cumbia que la baila uno con esa cadencia, con ese sabor. Y hay unos nombres tan divertidos: Sonora de Tomar, Chorizo Salvaje, Pata 'e Cumbia, que son dichos de los músicos antiguos po'. Y le pusieron cumbia chilena porque se aleja un poco de la cumbia real. De los grupos nuevos Juana Fé me gusta. Tienen swing, tienen la cadencia colombiana. Hay otros que no me gustan, porque a mí me gusta la cumbia con más cadencia.

Lo más popular que ha habido en la historia de Chile es la Sonora Palacios. Es lo más popular que ha habido. Y el cantante más popular, por ende, es Tommy Rey. Mi amigo, mi compadre. Nosotros hacíamos, pa' músicos en realidad, cosas bonitas musicalmente y complicadas, entonces la gente, de repente, estaba bailando y sentía como que se atravesaba.

Tommy Rey es una cumbia tradicional. La cumbia que nosotros hacemos es una cumbia totalmente colombiana, pero hecha por chilenos. Igual que la cumbia hecha por Giolito. Es cumbia tradicional, pero hecha por chilenos. No es que sea cumbia chilena, sino que es hecha por chilenos.

124 Armando Navarrete fue cantante del grupo Los Flamingos y comediante, quien trabajó 20 años en Sábados Gigantes con Don Francisco bajo el personaje de "Mandolino" hasta 1991. Después de varios años de inestabilidad económica, fue contratado en 2011 por Canal 10 de Honduras para protagonizar un *talk show*. Murió en ese país en 2014 a los 80 años.

Humberto Leiva

Fundador y bajista de Los Trianeros

Humberto Leiva en Punta Arenas, enero de 2015. Archivo: Jorge Grez

Los Trianeros fue la emblemática agrupación que popularizó en Magallanes el himno "Punta Arenas" en ritmo de cumbia, haciendo entrar en calor a la Patagonia chilena y argentina desde finales de los años sesenta.

Gracias a la ayuda de Jorge Grez, el documentalista de "Los Trianeros de Punta Arenas", pudimos contactar a Humberto Leiva, bajista de esta austral y tropical agrupación que fue reconocida a lo largo de todo Chile. La distancia impidió un acercamiento cara a cara. Sin embargo, el domingo 22 de junio de 2014 pudimos conversar sobre las preguntas que hace tiempo nos rondaban.

Sus inicios con Los Trianeros, su encuentro con otros cultores en el extremo sur de América, y su presencia en los lugares más cumbiancheros de la Patagonia, son algunas de las temáticas por las que transita este testimonio en tren cumbiero, de quien hizo bailar desde Magallanes hasta el Norte Grande a nuestro largo y diverso territorio festivo.

Yo te lo voy a ir diciendo de memoria porque como me conozco la historia de los comienzos. Un poco resumida quizás, igual no tan larga. Claro, porque en Magallanes existió este grupo de la década del sesenta, un poquito más, así como el '63 por ahí, y ahí duramos hasta el 2000, pero ahí ya fue cambiando de integrantes. Pero más o menos yo te tengo un resumen.

En el año 1964 aquí en Punta Arenas, duodécima región del país, se formó el grupo Los Trianeros. En primer término éramos tres y cantábamos de preferencia música melódica. Posteriormente, en el año 1966, a través de un concurso que hizo Radio Polar, la más popular de Punta Arenas de aquella década, ganamos el concurso que era para grupos que hacían música popular –música variada, digamos–, pero de ahí comenzamos ya con la cumbia de frentón. Yo creo que el grupo nuestro fue uno, por lo menos aquí en Magallanes, de los precursores de la cumbia, porque era un ritmo que se prefería en todas las fiestas; la cumbia entró fuerte en esa época, la época de Giolito, la Palacios, y tantas orquestas conocidas. Fue el ritmo que impusimos en las fiestas, que eran numerosas, y el grupo era de una preferencia total, había otros, pero no tan favoritos, porque la cumbia era nuestro fuerte.

Los Trianeros en Punta Arenas, 1972. De izquierda a derecha: Humberto Leiva, Manuel Muñoz, Ernesto Márquez y Julio Uribe. Tomada por el fotógrafo puntarenense Salvador Nazal. Archivo: Jorge Grez

De ahí al comienzo fuimos cinco integrantes incluyendo a un cantante. Los instrumentos eran teclado, el bajo, primera guitarra, batería y cantante. Cinco. Y después transcurriendo algunos años, se fue el cantante y quedamos cuatro y solamente hacíamos música instrumental con coros. Y ese grupo de los cuatro que integraban Manuel Muñoz, Julio Uribe, Ernesto Márquez y Humberto Leiva, fueron los que grabaron en Santiago dos LP y un 45 de vinilo, en el sello Odeón, que era muy importante en el país.

Con ese resultado de la buena venta que hubo, en el 45 primero y después en el *long play*, estuvimos convertidos en artistas exclusivos del sello, porque grabábamos dos

long play y en forma bastante rápida, en casi un año hicimos dos. Entonces el grupo tuvo siempre mucha acogida en todos los eventos aquí en Magallanes y en la Patagonia chileno-argentina, siendo muy solicitados por empresas, por gente que organizaba fiestas grandes, fiestas patrias, fiestas de fin de año, en fin, fiestas particulares también. Y eso indudablemente que marcó aquí en Magallanes la presencia de Los Trianeros que, modestamente, yo creo que ha sido el mejor grupo en décadas, por la calidad de sus integrantes en cuanto a la música y también por el ritmo que imponían. Además después ya la cumbia no solamente era lo que tocábamos, ya nos fuimos abriendo camino a todo tipo de músicas bailables digamos, en general, para fiestas familiares.

De preferencia actuábamos en Punta Arenas, también en Río Gallegos, Río Grande y Comodoro, República Argentina, pero siempre nos movíamos en esos lugares con mucho éxito, siempre nos buscaban con tiempo, con anticipación para que estuviéramos presentes en las fiestas.

Aquí en Punta Arenas tocábamos, por ejemplo, lo que más recuerdo en un casino, no en un casino de juegos, se denominaba casino de ACENAP, que era de pertenencia de los trabajadores de la Empresa Nacional del Petróleo. Después también es destacable mencionar el Hotel Cabo de Hornos, que era lejos el mejor que había aquí en Magallanes y todavía está ahí en la plaza, un tremendo hotel, muy hermoso: ahí estuvimos contratados más de un año en forma estable. También nos movíamos en gimnasios grandes, en locales más o menos exclusivos como el Club de la Unión, el Centro Español, por nombrarte algo, ¿ah?, el Pesca y Caza, y otros también de un nivel un poquito más popular. Pero, como te digo, fueron años de mucho trabajo, hasta el '80… hasta el '90, yo calculo más o menos fuerte, de ahí se produjo un bajón porque también aparecían otras orquestas.

Los referentes, en cuanto a la cumbia, estaban Luisín Landáez que era venezolano y cantaba muy bien la cumbia, por allí sacamos algunas. También Giolito y su Combo, él fue una gran influencia por el estilo, más o menos parecido, habían otros, bueno, te dije la Sonora Palacios, la Huambaly que era anterior.

¿Y a ellos usted los conoció o los escuchaban por la radio, por los discos?

Sí, a Giolito lo conocimos personalmente y tuvimos la suerte de compartir escenario aquí en Punta Arenas en una fiesta muy grande. Fue en el año, espérate a ver si la memoria no me engaña… '84, por ahí. Sí. Estábamos muy bien ahí, así que compartimos unas fiestas patrias en un gimnasio que hay aquí de Instituto don Bosco que es un colegio, ahí llenamos ¡puf!, todos los días.

Son lindos recuerdos. Siendo de una región tan lejana y aislada como es Magallanes era importante que se hubiese destacado nuestro grupo.

Nosotros hicimos la cumbia "Punta Arenas" que originalmente es un tipo himno de José Bohr y nosotros la arreglamos y le pusimos el ritmo de cumbia y tuvo cualquier venta.

¿Y cómo fue ese proceso para ustedes, pensaron que iba a generar alguna crítica?

No, fíjate, todo lo contrario. Fue como marcar a nuestra ciudad de la música de la fiesta familiar y no solamente aquí en Magallanes, también en Santiago, en Valparaíso, donde hay mucha gente de esta zona. Entonces fue una marca muy buena que dejamos con el "Punta Arenas" que todavía se toca acá en nuestra ciudad, en las radios, en las fiestas. Así que pegó. Igual en el norte, en la quinta región, por ahí se nos conoce, en Santiago también.

Eso más o menos en forma sucinta, yo creo que el grupo que definitivamente marcó en esta región fueron Los Trianeros, sin lugar a dudas.

Ahora, en cuanto a grabar en un sello discográfico tan importante como Odeón en Chile en la época, los precursores fuimos nosotros, pues de ahí no ha vuelto a grabar ningún grupo de música popular, quizá en folclor, sí antes, pero en música bailable así, no. Así que igual tenemos ahí algo que contar.

¿Y cómo fue que llegaron ustedes a Odeón?

El contacto para llegar a eso fue el conocido hombre de radio ya fallecido Alfonso Cárcamo. En la década del sesenta, como te contaba, él fue el hombre indicado, porque tenía amigos y conocidos ahí en los sellos, porque él tenía una casa de discos acá. Entonces, como vendía música, fue una forma más o menos, digamos, más amigable de poder llegar, y de acá llegar a Santiago, tuvimos que ir, llevamos instrumentos y trayendo… ¡un despelote!, pero igual llegamos y grabamos dos veces, tres veces. Ahí en calle San Antonio quedaron los discos, pero ahora ya desapareció, ahora se llama EMI-Odeón. No, ya cambió todo. Pero esos discos de vinilo los tenemos acá, yo por lo menos tengo un LP de vinilo y el otro lo perdí, porque lo presté y no me lo entregaron nunca, y ahora son grito y plata los discos de vinilo, dicen. Por lo menos he visto algo en la televisión de que están reeditando algunos discos con caratulas más modernas.

Cuénteme, ¿cómo ha sido la experiencia de tocar cumbia en Magallanes?

Mira, es una experiencia regia, porque tuvo una respuesta masiva de la gente por la fiesta, la gente bailaba cumbia, pero por ellos sería toda la noche, claro. Como te digo, tocábamos de todo pero la cumbia era la reina de la fiesta. También tocábamos el cumbión que es parecido, el mambo, el merengue, pero en general la cumbia. La cumbia era grito y plata, empezábamos a tocar y ¡fu!, salían todos a bailar enseguida.

Para cerrar, ¿podría contarnos cómo llego a la música?

Ah, no, de niño, de niño. A los 11 años ya andaba con mi amigo Julio Uribe que fue integrante del grupo. Con él aprendimos juntos. Tomé la guitarra, agarré el bajo y ahí… y todavía guitarreo en mi casa, pero para entretenerme nada más. Igual he andado medio complicado de la salud y uno tiene que cuidarse. Mucho frío.

Rubén Sapiain

Segunda guitarra de Los Fénix

Rubén Sapiaín en su casa en Calama, 2015. Archivo: Rubén Sapiaín

Nos costó bastante poder conversar con alguno de los integrantes de la emblemática agrupación de Chuquicamata, pero insistimos, por tratarse de un referente obligado entre los cumbiancheros que en los sesenta y setenta se dejaron influenciar, a través de Los Fénix, por los sonidos psicodélicos de las cumbias peruanas.

Después de varios intentos, logramos comunicarnos con Rubén Sapiaín, quien estuvo a cargo de secundar a la característica guitarra de Ricardo Pérez. Lamentablemente, a causa de su delicada salud, solo fue posible sostener la conversación vía correo electrónico. Y aunque no pudimos extender el diálogo para realizar un rescate más cabal de su memoria, don Rubén logró hacer de este impersonal medio un valioso espacio para plasmar con entusiasmo su testimonio cumbiero.

Antes de hacer mi servicio militar, formé un trío melódico con el hermano de Ricardo Pérez. En ese tiempo Ricardo se encontraba tocando en Perú y cuando regresó, me pidió que lo acompañara a buscar músicos porque quería formar un grupo. Yo no estaba en sus planes pero lo acompañé a Calama, a Antofagasta y nos fue mal. Él se fue a Santiago e integró Los Twister, de Luis Dimas.

Los Fénix en La Paz, Bolivia, 1967. De izquierda a derecha: Rubén Sapiaín, Ricardo Pérez y Héctor Pérez. Archivo: Rubén Sapiaín

Entré al servicio militar y antes de salir licenciado, Ricardo regresó a Calama y me dijo que me iba a enseñar a tocar con uñeta y al hermano le iba a enseñar a tocar el bajo, y ahí fue que comenzamos los tres: Ricardo Pérez, Héctor Pérez y yo, el año '66. Comenzamos tocando concierto y rock and roll, "La bamba" y otros temas. Ahí yo era el vocalista. Ricardo Pérez era el director musical y tenía muchas cualidades, así es que tenía que ser el líder de la agrupación. Después teníamos dos guitarras, ambas punteaban, pero yo pasaba al acompañamiento y voces.

Dos días después de salir licenciado del servicio militar nos fuimos a carnavales, llegamos a La Paz y nos contrataron en un local de lujo, pero primero nos escucharon. En esa ocasión tocamos en una fábrica de chocolates y la fiesta era para el presidente [René] Barrientos. Además nos contrataron para inaugurar una agencia aérea, así es que anduvimos todo el día por toda Bolivia y nos llovían los representantes. Pero nos fuimos con un representante que nos llevó a Lima, y fuimos a varias ciudades que Ricardo ya había conocido en un viaje anterior.

Los Fénix en Huanuni, Bolivia, 1967. De izquierda a derecha: Abel Carrizo (bajo), Ricardo Pérez (primera guitarra) y Rubén Sapiaín (segunda guitarra), Hernán Romero "Petreca" (cantante y bailarín). Con este último grabaron el tema "Con las manos en la Biblia". Archivo: Rubén Sapiaín

Los Fénix en Calama, Chile, 1972. De izquierda a derecha: Hernán Ramírez, Ronald Ramírez. Ricardo Pérez, Rubén Sapiaín, Eliseo León. Archivo: Ruben Sapiaín

¿Cómo surge la idea de llamarse Los Fénix? ¿Quiénes los influenciaron musicalmente?

El nombre lo pusimos porque siempre iba a los ensayos un hermano de Ricardo, Ernesto, y llevó tres nombres. Elegimos el nombre de Los Fénix por el ave mitológica que renacía de sus cenizas, nos pareció que era hermoso el nombre.

Los ritmos que a mí me influyeron y que yo escuchaba eran los boleros. Me gustaba mucho el grupo Los Panchos de México, que se habían formado por la década de los cuarenta. Ricardo formó parte del grupo Los Nortinos.

Nosotros somos de Chuqui [Chuquicamata]. Somos hijos de mineros, de trabajadores de Chuqui. En Chuqui no había mucho en qué entretenerse, entonces fue todo un evento cuando inauguramos el Club Obrero, el Chilex Club, el Club Chuqui. Ahí se hacían los bailes más grandes, iban grupos grandes. Ahí tocamos con la Huambaly, la Sonora Palacios, la Cuban Can y muchos otros. Pero también salimos de Chuqui, tocamos de Arica hasta Concepción, por todas las ciudades que hay en ese trayecto. Con todos los grupos y orquestas que tocábamos, siempre rescatábamos algo. El público nos seguía, tocábamos en los centros mineros y les gustaba a los mineros. Tocábamos en el Salvador, Rancagua, Sewell, Chuquicamata y muchos otros minerales.

¿Y cómo llegan a la cumbia?

Nuestro sonido característico es de las guitarras, la rapidez en la interpretación y la técnica de Ricardo Pérez. Usábamos una cámara eco sobre el equipo, era una Box. Las guitarras eran Hofner, Teisco, Ibanes, Yamaha y Fender. Al principio no tocábamos cumbias, pero cuando fuimos a Santiago a grabar, el sello nos impuso varios temas y estilos, entre los que estaba incluida la cumbia y, como le decía, por la experiencia de tocar con otros grupos, íbamos incorporando las influencias. Nosotros no componíamos, hacíamos recopilaciones pero con arreglos nuestros. Hay una diferencia entre la cumbia del norte y la que dicen chilena. La cumbia chilena es la que hace la Tommy Rey, es más lenta y cadenciosa, en cambio la nortina es más rapidita.

Luis Tirado

Fundador, pianista, compositor y director de Los Cumaná

Luis Tirado Picarte en Coquimbo, 2014. Archivo de Música Tropical Chilena

La cumbia acompasada de Los Cumaná no podía estar ausente de este libro. Pudimos conocer en persona al director de este emblemático grupo coquimbano a mediados del 2013, cuando estaba tocando en una esquina del centro de La Serena con su grupo de jazz, Los Flamingo Brass. Quedamos en contacto y concretamos una visita a su casa en Coquimbo el 11 de febrero de 2014, para conversar largamente sobre la cumbia en el norte chico del país, su trayectoria como pianista tropicalón y, especialmente, sobre los ires y venires de Los Cumaná. Como buen músico, mientras iba buscando imágenes, gran parte de su relato fue surgiendo al calor de los tumbaos de su piano y escuchando algunas de sus cumbias referentes.

La presencia de Los Cumaná en el norte del país, su internacionalización, los desajustes internos frente a su vertiginoso éxito, y su relación creativa con el compositor de la emblemática canción "Un año más", Hernán Gallardo Pavéz, son parte de las memorias que compartimos mediante este testimonio.

Esta entrevista fue realizada por nuestros amigos del proyecto Archivo de Música Tropical Chilena, y la comparten en la presente publicación con el consentimiento de Lucho Tirado, quien además pudo validar su relato a la antigua –por carta– durante el invierno que siguió al tropicalón encuentro.

Los Cumaná fue una cosa bonita. Empecé yo a tocar de cabro chico. Tengo unas fotos ahí, mira [buscando una carpeta]… Todo esto lo tenía yo para hacer una página web de Los Cumaná, pero después dije "voy a empezar a armar el conjunto de nuevo, y de vuelta se me arrancan los músicos después po"'. Fui a Perú, se me quedó uno; fui a Estados Unidos, se quedaron tres; fui a Bélgica, se quedaron todos, menos yo. A Estados Unidos fuimos el año '74 y ahí se me fueron unos músicos, yo me vine y reorganicé el conjunto y me fui a Europa después. Bueno, no me fui, me vinieron a buscar, un empresario de allá de Bélgica, y yo no quería salir por lo que me había pasado en Estados Unidos. Entonces, "no" le dije yo, "nos vamos a quedar acá en el Casino nomás". Cuando fuimos a Estados Unidos, el contrato yo lo hice en Perú en el año '73 antes de que yo llegara acá. Estábamos nosotros en el Hotel Bolívar actual, y cuando fuimos con el grupo a la habitación, nos dice un garzón "oiga, hay un señor gringo que quiere conversar con el director". Ah ya, entonces de ahí conversé con el gringo po'. Y nos fuimos con el grupo al Estado de Florida. Como ocho meses, porque los otros músicos se me arrancaron. Vuelta de nuevo a empezar. Y después empecé a tocar piano-bar nomás, tenía todos mis instrumentos.

Después, murió un músico de Los Vikings 5 [refiriéndose a René Esquivel]. Yo entré a reemplazarlo porque tenían unos contratos con el Canal Nacional y en el [Canal] 13. Y ahí estuve como tres años con ellos y también después me retiré y seguí tocando solo hasta que me dijeron que formáramos el conjunto Los Cumaná de nuevo. Ya, busqué la gente, pero al cantante nunca lo pude encontrar. Porque antiguamente uno hacía al cantante de acuerdo a cómo lo quería uno, entonces los niños eran más sumisos, pero ahora no po', "yo canto como quiero nomás po"'. Entonces esas cosas no sirven, así que cada uno con sus cosas un, dos, tres, cuatro, cinco, separados otra vez. Me llaman todos los días, "ya po' Lucho, ya po', nos vamos a morir, ya po"'. "No" les digo yo "tranquilo nomás", "Sí, no, hagamos un loco, hagamos un loco". Tengo de todo: los amigos que me mandan a hacer pistas –yo creo que tendré sus cuarenta y tantas pistas originales–, pero hay unas que son re cómicas, buenas. Pero digo yo "esta la voy a guardar pa' ver si algún día voy a grabar nuevamente y las voy a tirar esas". No, después llega otro con una pista mejor, otro y otro, pero no, no sé, como que ya no quiero hacer ni una cosa, ya como que me cansé. Aparte de que todos los amigos míos se están muriendo po'. Sí po', los que tienen la edad mía… si yo voy a cumplir 69 ya. Entonces de los otros ya no queda nadie y qué voy a ir a hacer solo, entonces mejor me quedo tranquilo. Yo sigo tocando igual. Tocamos con los Flamingo Brass, ahí tocamos jazz tradicional. El Wilson Briceño en trombón, Carlos "Pachi" Yáñez en la batería, el maestro [Alberto] Ramos en el saxo, y César Sáenz en la armónica.

Una foto que te iba a mostrar, parece que la tengo acá… Tengo una foto de cuatro años, cuando me llevaron a Santiago y ahí empezó todo el asunto de la música.

Luis Tirado de niño al piano, Santiago, c.1949. Archivo: Luis Tirado

Cuéntenos un poco cómo partió usted con la música tropical.

Bueno, que en ese tiempo había –los conjuntos que uno miraba–, eran puros conjuntos de música instrumental. Estaban Los Rockets, Los Diablos Azules, Los Stereos… Pero resultó que nosotros hicimos un conjunto de acuerdo a un disco que me prestaron de Los 5 del Ritmo, que era un quinteto argentino, y era piano, cantante, y un bajo –de esos bajos antiguos–, pero si no había ni guitarra eléctrica y de ahí empezamos nosotros a copiar eso.

Yo tocaba bien y era mal genio. Sí, así que todas las cosas se hacían pa' mí y en la casa siempre había un piano, porque mi papá tocaba piano. Había un piano vertical en la casa de mi mamá –¡tenía una paciencia mi mamá, oye!–, en el living de la casa tocando piano, la batería, todo, y ella amasando el pan, "¡ya, a tomar once niños!", tomábamos once, seguíamos metiendo bulla, nadie decía ni una cosa. De ahí empecé a buscar gente y grabamos con el "Jano" González en la Radio Occidente porque él era controlador de la Radio Occidente, que acá en la zona es muy conocido.

Grabamos una canción que era… como en ese tiempo pedían en los sellos un demo, ¿ya?, y con el "Jano" ahí como hasta las cinco de la mañana estuvimos y me llevé esa canción a Santiago, conversé con Roberto Inglez –que en ese tiempo era gerente de la RCA Víctor– y me dijo "mira, lo voy a escuchar, vuelve la próxima semana y te voy a dar un veredicto". Yo no le dije na', que venía de Serena, entonces volví po'. Éramos cuatro músicos nosotros entonces: el piano, la timbaleta, el bajo, la tumbadora, el güiro, el cantante y hacíamos cuatro voces. Roberto Inglez dijo: "mira, yo tengo un presupuesto pero para cinco músicos", "sí po', si nosotros somos cuatro", le dije yo. "¿Cómo van a ser cuatro si ahí hay como nueve?", dijo, "no, si nosotros somos cuatro nomás". "No, entonces mira, mañana mismo ándate para allá y te venís altiro a grabar". Entonces me da de tarea un *Long Play* po'. Yo nunca imaginé, si antes uno grababa un disquito chiquito nomás. Entonces, yo pensaba que era así la cosa, y "no", me dice, me hace hacer un disco grande. Creo que era de un tema de los Banana 5. Ellos eran mis músicos –digamos– platónicos. Si era una cosa que yo, todo lo que hacían ellos yo… Los iba a ver a Santiago a veces y resulta también que, "pa' dónde va hijo", "papá, mamá, voy a Santiago", "¿cómo?" dijo, "cuidado con la gente", bueno, que en ese tiempo no era tan malo como ahora…

Banana 5 en Gira del Show 007 en La Serena, c.1970. De izquierda a derecha: Samuel Arochas (timbales), "Tito" "Morales (tumbadora y voz), Nibaldo Rodríguez (bajo Framus), Eduardo Guzmán (saxo barítono) y Carlos Rodríguez (teclado). Archivo: Luis Tirado

Llevamos un demo de ellos a Santiago. Y Roberto Inglez me dijo "no, tú lo que vas a hacer es un disco original". Y ahí conversé con el Hernán Gallardo Pavéz. Y el Hernán Gallardo Pavéz tenía puras cuecas y tonadas. Y me pasó doce tonadas y yo las acomodé al tropical.

¿Y usted ya lo conocía a él de antes?

Sí po', sí. Porque así como me llevaron a Santiago, pero dos años o tres años después yo vine a tocar con mi mamá y me llevaron a la radio, y Hernán Gallardo, antiguamente las radionovelas, todo, se hacían con música en vivo, entonces *ton*

ton plim plim blim to to tó [imitando el sonido de un piano], y yo toqué, y el Hernán Gallardo me acuerdo que hizo así "mmm…". Ahí está la carátula. Ese es el primer *long play* de Los Cumaná [*Ritmo Caliente* 1970, RCA Víctor]. Recuerdo con orgullo que ese disco lo hicimos a cuatro pistas en un día y una noche. Era lo que había entonces…

¡Oye, tengo una historia rebuena con un disco! Nosotros en el tiempo del setenta grabamos y le llevamos un disco a la secretaria de Relaciones que tenía el Presidente Salvador Allende. Y fuimos a La Moneda, de frescos nomás, con el representante que teníamos. Pasamos, queríamos conversar con ella, "pase, pase", te lo juro por Dios que esta cuestión es verdad, yo lo tengo por ahí ese disco, le entregamos el disco autografiado y todo. Después pasaron los años hasta que me encuentro con un amigo que trabajaba en la construcción, "oye" me dijo, "¿sabí' qué?, te tengo una sorpresa: nosotros estábamos reconstruyendo Tomas Moro allá en Santiago" me dijo, "y nos metimos a los subterráneos y toda la cuestión y encontré este disco de Los Cumaná, ¡te lo juro!, en la casa del Presidente Allende". Así que me lo trajo de allá de Tomás Moro, no sé cuál era la dirección donde vivía Allende, y me lo trajo y lo tengo ahí. "No" le dije yo, "es como imposible". Estaba trabajando él allá en la construcción, estaban construyendo la casa de nuevo y entre los escombros, en el sótano, lo encontraron y me trajo ese disco.

De todas maneras, fíjate que estos discos los conseguí acá en Serena po', uno por uno… Esos CD, tuve que hacer las carátulas, toda la cuestión, y esos son los que de repente vendo cuando me piden. *Cumaná*, *Prohibido Escuchar Sentado*, *Sigue el Ritmo Caliente*, *Ritmo Caliente número 2*. Y hubo un disco que el otro día, el [Héctor] "Tito" Rojas, el cantante, el primer cantante, me dice "oye, Lucho, sabí' que el disco que grabamos nosotros en Perú mi hijo lo compró en Estados Unidos". En Perú cuando grabamos, estábamos grabando para la FTA y se demoraron mucho en entregar el disco, él fue a pedir el disco, le pasaron como cinco de estos chicos nomás y chao, y se terminó el contrato. Pero ahora resulta que trajo un disco comprado en Estados Unidos y dice: Los Cumaná *Dígale que no se meta*. Y ahí está el disco, lo sacaron pero para allá po', grabado en el año '73, en Lima.

Nosotros llegamos del Perú el día 9 a Arica y estaba todo parado. No había locomoción, no había nada, nada, absolutamente nada. Y estábamos nosotros en el Motel Azapa y llegan unos compadres que estaban en otra habitación, que yo los vi que estaban tomándose unos tragos como a las cuatro de la tarde. Entonces me dice uno: "Oye, ustedes ¿de dónde vienen?", "del Perú" les dije, "nosotros vamos a Chile, ¿traí' dólares?", "claro" le dije yo. "Te compro todos los dólares," "¿a cómo los vendes?", "no sé po', si lo están vendiendo a no sé cómo, te los compro". Mira, abrió la maleta y me pasó así dos fajos de billetes de minero, que en ese tiempo eran de

500 escudos –en esos billetes salía un minero con un casco–. Era un platal que no lo había visto nunca. Y le paso todos los dólares, y esa plata yo me la guardé. Y los otros se vinieron con los dólares, porque no quisieron venderlos ni cambiarlos. Llegamos el día 10 de septiembre del año '73 a las 11:30 de la noche. En la mañana a las 11 de la mañana, *pum pum pá pá* [imitando sonido de disparos], ¡qué miércale' pasaba po'!, y los camiones pasaban por el lado, yo vivía en Serena, ahí por Larraín Alcalde pasaban por la calle con banderas los militares *¡pá pá!,* el Partido Comunista tenía una bandera del Partido Comunista más abajo, *¡pá pá pá!* Y llegan los cabros que se había quedado con los dólares, el dólar lo pone la Junta Militar a precio bancario –que eran como 45 escudos–, y yo los vendí a 3 mil escudos y estos quedaron a 53.

Yo había trabajado pal' gobierno de Allende con el asunto de los Balnearios Populares. Estaba en Estados Unidos yo cuando mi señora me llama y me dice, "Lucho" me dice, "me acaban de arrestar los militares, estoy en el regimiento y el comandante don Ariosto Lapostol me permitió hacer un llamado". Entonces: "don Ariosto Lapostol", "sí, dígame hijo", me dijo el militar po', el comandante del regimiento. "¿Qué es lo que pasa con mi señora?", "lo que pasa es que ustedes me tienen que devolver a mí, como Luis Tirado Picarte, como dice acá, director del Conjunto Cumaná la cantidad…" no sé de cuánta plata que me habían pagado, porque decía que era plata malavenida. Entonces le dije "¿yo puedo pagarle con algún bien para que deje a mi señora?", "bueno, ahí vamos a ver po'", yo le digo, "entrégale todo lo que hay en la casa, living, comedor, radio". Todo se lo llevaron en un camión y eso no llegó nunca al regimiento, no llegó nunca, así que se perdió nomás po', pero menos mal que mi señora llegó. Y los otros músicos no entregaron nada, porque yo tenía firmado nomás po'. Yo tenía que responder por eso. Ya no me metí más en cuestiones y ahora estoy tocando con los niños que tocan jazz [riendo].

¿Podría contarnos un poco más sobre los balnearios populares?

En todos los balnearios, en todos los que eran de la Cuarta Región: Tongoy, Guanaqueros, La Herradura, cerca de El Faro, Peñuelas y volvíamos, la misma rutina. A veces de día, a las cuatro de la tarde una vez con… ¡nos exigían que tocáramos de *smoking* en la playa! [riendo], ¡ah… el sol ahí! Y nosotros armábamos todo, porque no llevaban ni el escenario po', con puro motor arriba de un camión *te te te* [imitando el sonido de un motor], ahí tocábamos, ¿ya?, cumplíamos lo que teníamos que hacer y nos íbamos.

Y después, en los balnearios para la gente adulta, que empezaron a hacerse esas cosas así como lo que se está haciendo ahora que sacan a los de la tercera edad a pasear en buses y todo eso. Empezaron en esa época y a las ocho de la noche tocábamos nosotros en un balneario que había en las Cuatro Esquinas. Pero ahí en las Cuatro Esquinas no había nada, era pura duna, tú mirabai' hacia allá hasta El Faro: nada; y

de ahí para acá, pa' Coquimbo: nada. Estaba el puro casino en el medio y ahora está todo eso poblado. Había un solo galpón grande que se llamaba El Gancho Lucho, y ahí llevaban a la gente y tocábamos en un escenario chiquitito. Y ahora todo eso ya no se puede, está todo lleno, lleno… era la locura.

Nosotros estábamos catalogados, porque en el Show del 007 del Óscar Arriagada dice, en la gira con todos –Fresia Soto, con Lucho Barrios[125], Luisín Landáez, Los Moros, Los Cumaná–: "primer conjunto juvenil tropical chileno". Eso quedó escrito. Ese *poster*, parece que está en Serena, tiene que estar en Serena, arriba del techo. Este es el Manhattan, en Arica.

Los Cumaná en la Boîte Manhattan de Arica, 1971. De izquierda a derecha: Juan García, Eduardo "Mico" Poblete, Luis Tirado, Héctor "Tito" Rojas y Carlos Rojas. Archivo: Luis Tirado.

Y allá en Estados Unidos, ¿quién era el público? ¿Puros gringos?, ¿habían latinos?

En todo Florida prácticamente hay muchos latinos, pero donde tocábamos nosotros eran puros gringos, y no estaban ni ahí con nosotros. Ellos se tomaban un trago nomás, que metan bulla nomás. Es lo mismo cuando tu vai' en un colectivo Coquimbo-La Serena, el tipo lleva la radio así: "puesto número siete", ni lo pesca nadie, es la misma historia [riendo].

125 Luis "Lucho" Barrios (1935-2012) fue un destacado cantante de boleros peruano cuya carrera se proyectó a nivel regional e internacionales, con especial impacto en Chile.

¿Y en Bélgica cuánto tiempo estuvo?

Como 16 años, pero iba, volvía, iba, volvía… hasta que me traje todos los instrumentos, todas las cuestiones, todo, todo, todo en *container*.

Oiga, ¿y estos teclados? [señalando foto]

Esos eran los primeros que tuvimos allá en Bélgica, pero eso está obsoleto total. Era mi sueño po'. Era mi sueño. Esta pedalera la compré en Bélgica, todo esto lo compré en Bélgica. Y los otros pianos, tengo un piano Roland con equipo, lo tiene mi hija y un órgano Wood con Leslie. Y de estos no hay aquí en Chile. Y el órgano es de dos teclados. Tengo montones de instrumentos, el otro que tengo adonde el "Pachi" [Yáñez], allá.

Luis Tirado y sus teclados en Bélgica, c.1980. Archivo: Luis Tirado

Mira lo que es la vida. Esta foto la saqué, le digo yo aquí a mí señora: "aquí estoy en Bruselas y me saqué esta foto al lado de estos músicos que tocan en la calle melodías al estilo barroco" [leyendo el escrito al reverso de la foto]. Yo nunca había visto tocar en la calle y ahora estoy yo [riendo].

Luis Tirado posando con músicos callejeros en Bruselas, Bélgica, c.1979. Archivo: Luis Tirado

¿Y cuándo incorporaron guitarras? Porque partieron sin guitarra…

Sí, fue don Roberto Inglez con la onda de la guitarra. Dijo: "oye, falta una base que…", ya, una guitarra y fui a conversar con el guitarrista [refiriéndose a Carlos Rojas], así que "¡chis, encantado!", dijo, qué bueno, altiro, tenía buenos instrumentos también.

¿Y ese bajo?

Está todavía, todavía existe. Es un Framus. Este costó encontrarlo.

Los Cumaná mostrando el bajo Framus, c.1972. De izquierda a derecha: Carlos Rojas, Luis Tirado, Héctor "Tito" Rojas, Eddy Roa y Eduardo "Mico" Poblete. Archivo: Luis Tirado

Aquí hay una foto de un club en Bélgica, "Noches españolas" dice ahí, Los Cumaná. Allá no diferencian de los peruanos no, no, el que habla "hola, hola" es español [riendo]. Pescan a todos los de habla hispana –no es que sea música netamente española, argentinos, ecuatorianos, uruguayos, colombianos–, de todo, entonces le llaman noches españolas.

Si igual son recuerdos que quedan ahí nomás. Tenía que tener como 200 y tantos mil pesos para hacer la página web, entonces al tener la página dije yo: "cuando tenga armado el conjunto salgo altiro a flote po"'. Pongo en la misma página un *demo* que tengo y salgo altiro a tocar, pero no están los músicos adecuados. Ahora tú vai' a buscar a un baterista, ya, las timbaletas, "oye, mañana hay que tocar", "oye, pero estoy trabajando", "ah, ya", ahí jodimos, no se puede. Entonces el "Leo" [Rojas], que trabaja en la Casa de las Artes, "Lucho, tengo la pieza ahí, la sala de ensayo, me están pidiendo la llave, vai' a tener que venir a renovar el contrato por un año más para no estar sacando las cosas de ahí". "Ya", le dije yo. "¿Cuándo vamos a tocar, cuándo vamos a hacer esto y esto?", me dice el "Leo". "Mira, Leíto, supongamos que armemos el

conjunto y empezamos a tocar y me salga un contrato para tocar el día miércoles en la noche en Arica". "No puedo" me va a decir. "¿Viste?, entonces tú lo que querí' es darte un gusto. No se puede estar formando el grupo y estar gastando plata nada más por eso".

Publicidad de Los Cumaná en las "Noches españolas". Bélgica, 18 de abril de 1982.
Archivo: Luis Tirado

¿Pero igual usted está viviendo de la música?

Sí, toda la vida. Oye, si por eso lo que me dicen a mí, yo toda la vida no he querido trabajar en ninguna otra cosa, siempre en la música, siempre, siempre. Yo no he sido nunca dependiente de un jefe que tengo que estar a las ocho de la mañana, no, toda la vida ha sido así. Hoy día me preguntaron lo mismo: "¿Y en qué estai' trabajando?", "en la música nomás po"', "porfíao"' [riendo].

Las canciones que grababan ustedes de Los Cumaná, ¿la mayoría eran de ustedes?

La música es del Hernán Gallardo Pavéz, casi todas eran de él. Y hay una canción, dos canciones, de Pedro Alfredo, que fue un amigo nuestro, que es cantante –pero que lamentablemente murió– y le hicimos dos temas a él. Juan Sabando, un caballero también de la edad de Hernán Gallardo, murió y le hicimos dos o tres temas también, que también ganó el Festival de la Canción del Clavel en Serena. Y lo demás han sido puros *covers* de Los 5 del Ritmo y de Los Wawancó, nada más que

de ellos. Uno de los Banana 5. Que los Banana grabaron el tema ese *de Colombia soy y vengo cantando, este guaguancó* [cantando "Canto a Colombia"] y nosotros tocábamos ese tema como un tributo a los Banana 5. Y cuando nosotros nos fuimos a Bélgica, Los Vikings 5 lo grabaron y le pusieron "De Coquimbo soy" y quedó como una canción emblemática de la zona.

Y lo otro, con el Hernán Gallardo estábamos tocando nosotros en el EMPORCHI [Empleados Portuarios de Chile] pa' un año nuevo. Aquí está la historia del "Un año más". Sí po', la historia es que cuando murió el papá de él, del Hernán, dos o tres días después él llegó a la casa mía –que cuando vivía con mi mamá, mi papá tenía un piano–, y ahí tocó él la canción que le había hecho a su papá. Pero todavía no la tenía muy bien hecha, pero empezaba con la marcha fúnebre, yo me acuerdo cuando la tocó. Y después pasaron los años y cuando yo me iba pa' Bélgica, él va, en ese tiempo, al EMPORCHI en el muelle. Viene el Hernán Gallardo y me dice, "Lucho, sabí' que tengo este tema que se llama 'Un año más', es re fácil", me dice, quería que la cantáramos ahí altiro po'. "Pero Hernán, no se puede hacer eso, aparte que ya tengo el contrato listo, tenemos los pasaportes, tenemos todo, me voy pa' Bélgica, ya po'. Nosotros ya nos íbamos a Bélgica, po' hija. Así que era imposible grabarlo. "No tengo tiempo ni pa' ir a grabarla, ¿por qué no conversai' con Los Vikings 5?". Y estaban Los Vikings 5: "oye, Juan [Núñez], ven, ven, el Hernán Gallardo te tiene un tema y te lo quiere mostrar", "ya po"' dijo. Entonces por eso Los Vikings 5 dicen "nosotros fuimos los primeros que grabamos 'Un año más"'. Hicieron eso, po' hija. Pero resulta que "Un año más" el primero que lo grabó aquí en la zona fue el "Tito" Rojas con los Makalunga, como salsa.

Cuéntenos de cuando usted tocó con Los Vikings 5.

Yo tuve que empezar a ensayar los temas, ya en ese tiempo, creo que en esta fecha debían tener sus más de quinientos temas grabados, yo creo, pero siempre los caballitos de batalla. Aquí llegaba y a veces había unos *medley*, y eso se hacía. Por ejemplo, esa vez hicimos ese *medley*, iba todo *¡rum!,* todo de una, pero salió todo bien. Yo me retiré de Los Vikings 5 por problemas, mucha chacota, yo era muy milico pa' mis cosas, y ellos no, no estaban ni ahí po'.

¿Y ahí conoció a Guillermo Montero o solo tocó con Eduardo Macuada?

No, no, pero con Montero nos conocíamos de cuando… a ver, yo con el "Willy" [Montero] no hemos tocado nunca juntos, solamente una vez tocamos en una iglesia, porque él es cristiano ahora, y yo fui a acompañar a la madre María po', una monjita, no me acuerdo cuándo, yo fui con el piano y ahí estaba el "Willy" Montero. Pero fue porque ella me invitó a mí, y me encuentro con el "Willy" Montero tocando en esa iglesia. Esa ha sido la única parte que hemos tocado juntos, pero él como Vikings 5 y yo como Cumaná, tocamos en varias partes juntos. Pero juntos así como yo haberme mezclado con ellos no, con el "Willy" no.

Por Los Vikings 5 han pasado varios tecladistas…

Mira, estuvo el "Pato" Véjar, estuvo Esquivel, tuvo el accidente, estuve yo, después el Franco y el hijo del Franco, porque el hijo del Franco también está tocando teclado. Les ha ido bien a los niños, incluso estuve conversando el otro día porque los vi en el Festival en Olmué. Y me gustó porque levantaron al público y están hechos pa' eso, y ese *mira ese barco entrando en la bahía* [cantando "Plena española"], y todos se saben la coreografía del *ahí se va se va se va la novia mía* [riendo], todos se saben la coreografía, pa' la risa, son *tonys*, decía el "Chagua" [Onofre Núñez].

Una vez llegué yo de Bélgica y estaba justo ahí pa' la Pampilla y estaban Los Dados Negros[126] acá en estas ramadas, y acá en esta otra estaban Los Vikings 5. Entonces en Los Dados Negros estaba el "Titín" [Arriagada], y el "Titín" me dice, "pasa, pasa, hola, ¿cómo estai'?" y "quiénes son estos niños y este compadre, ¿quién es?" "Ese es Adrián y Los Dados Negros, están pegando y yo estoy metido con ellos". Porque el Óscar Arriagada era el representante de Los Dados Negros y el Óscar Arriagada era tío de "Titín" y lo metió ahí. Y llego de Bélgica, ¿ya?, pasé a ver a Los Dados y después paso al otro lado, a la otra ramada y están Los Vikings 5. Pantalones negros, suspensores, camisa verde, pelo mojado con una cuestión que se echaban al pelo, gel… ¡loléin po'!. Cuando me acerco al escenario y en la entrada le hacen un toque así [imita coreografía], y digo ¡oh!, porque antes se tocaba nomás. Y yo estaba abajo en el escenario y me dice el "Chagua": "chís, hay que comer po"' [haciendo el gesto con la mano echándose comida a la boca, riendo] y el "Lalo" [Macuada] sacó la guitarra y me queda mirando y me dice "chis, los cabros chicos po"' [poniendo la mano a la altura de la cadera, riendo], entonces quedó como "el hambre", el hambre [riendo]. Nos reíamos harto y la pasábamos bien con Los Vikings. Me pasaban a buscar en el bus a la casa mía, yo vivía en paradero 6 de la Pampa, allá pasaban a buscarme, ¿ya?, subíamos a la micro, listo, está todo listo ya, unos equipos arriba de los asientos, las chaquetas, los colgadores, ya, chao a mi señora, a mis niños, nos vemos en el pasillo, ¡pa!, altiro, sánguche de jamón, sánguche de pescao', ¡oh, si pura fiesta! Salíamos de Serena "¡ya para, para, para!", "¿qué pasa?", "¡ahí están vendiendo pollo!" [riendo]. La pasé pero chancho con Los Vikings yo.

Cuando empiezan con Los Cumaná, ¿usted ya conocía a Los Wawancó o los conoció después?

No, ahí me pasaron a Los Wawancó y como el cantante tenía una voz tan rara, pero rara, rara po'. A ver, ¿tendré enchufao' el disco duro? Ahí, ahí está recién prendido, claro… Los Wawancó *Cincuenta años de fiesta*, aquí tenía todo po', ¿viste? "A mí me duele", "Quiero saber si", "He nacido para amarte" [buscando archivos en el computador]. Mira estos temas, son bonitos [escuchando las grabaciones y armonizando con el teclado]. Fíjate que Los Wawancó tocan ese estilo de piano, no hacen el tumbao. Ese es Taco Morales, murió.

Y esa música cadenciosa es la que tocábamos nosotros po', y el otro día escuché *La ruanaaaa, que le regaló mi hermana, tatatita tatatita* [cantando aceleradamente "La ruana"], esa es de Los Wawancó y se las escuché a un grupo en un ritmo muy loco y rápido. ¡Ay Dios mío! [riendo] *La ruanaaa tipipipi* [cantando], ¡oh, qué cosa más…! No, si aquí tengo tantos… puros archivos de Los Wawancó. Pero tengo que abrirlos, discos completos, fotos. Los Wawancó, "Tamborera", esta es un tributo a la música panameña, "Orgullo de Panamá" [escuchando la canción]. Mira po', si esa es la velocidad y la gente conversa y baila, pero esta es la música panameña. A Los Wawancó nunca los vi, ni a Los 5 del Ritmo tampoco, nunca los vi po'… nunca vinieron, nunca, una vez puse Los Wawancó en el internet y sale un tema, "Villa cariño" y el Hernán Rojas cantando con el bajo, nunca me imaginé, ¡oh, chi!… ¡Quedé al otro lado yo! Lo vi después de como 50 años esa cuestión [riendo].

¿Y usted hacía los acompañamientos al estilo de los…?

…de Los 5 del Ritmo, claro. Los Wawancó hacían este estilo [haciendo el ritmo base de la cumbia en el piano] y Los 5 del Ritmo hacía la séptima mayor acá [tocando tumbao de la salsa para la cumbia en el piano]. Ese es el estilo de Los 5 del Ritmo.

¿Armó una fusión de esas dos cosas?

Claro, claro. Pero resulta que fue una fusión de tres cosas, po' hija. De Los Wawancó, Los 5 del Ritmo y los Banana. Entonces de esas tres cosas yo saqué todo lo que yo sabía, y por eso es que hasta el día de hoy ha sido medio dificilón que me han podido copiar en el piano las cosas mías. De esos tres lados, saqué uno, de esos tres mentores.

Sí po'. Oiga, y cuando hacían sus temas, ¿cómo trabajaban?

No, nada. Yo solito nomás, no, si yo era muy milico… Una nota la hacíamos bien, la repasábamos. Qué sacaba yo con decirle algo al compadre cuando me va a decir que no. Me decían todos así, todo era así "ta, ta, ta, tá", esto no, aquí allá, no si esto lo hacía yo, entonces ahora estoy en una onda de más tranquilo, ya no discuto.

¿Y su vínculo con Hernán Gallardo?

Él me pasó tonadas a mí, pero de ahí no lo vi más porque yo me fui para Europa, después cuando él enfermó, me mandó a llamar a mí. Yo estaba acá cuando vino una amiga mía y me dice: "Oye, Lucho, fue Alquinta pa' la casa". Alquinta era el tipo que cuidaba al Hernán, uno rubio. Y me dice "Hernán Gallardo quiere conversar

126 Adrián y Los Dados Negros es un grupo de cumbia que tiene su mayor popularidad durante la década de los noventa, luego que su líder, Adrián César Chauque, nacido en Bolivia, que vivió desde pequeño en el norte de Argentina. se radica en Chile en 1993. Algunas de sus canciones más conocidas son "Tarjetita de invitación", "Chica vacilona" y "Por qué me siguen las mujeres".

contigo", "¿Hernán Gallardo quiere conversar conmigo?" dije yo, "chuta, a lo mejor me va a pasar alguna cuestión de los temas, del derecho de autor..." –porque yo le firmé una autorización para que cobrara derecho de autor, porque la música es mía, él no pudo tomar los temas, era la letra nomás–, "o a lo mejor quiere conversar conmigo por alguna cuestión", yo pensé para mí. Hasta que di con un auto, un taxista, aquí vive don Hernán Gallardo Pavéz, le golpeamos *toc toc* y salieron como 20 perros, entonces "Hernán, soy yo, el Lucho", "¿Lucho Tirado?" me dijo, "sí" le dije yo, "me mandaste llamar, ¿qué es lo que necesitai'?". Entonces me abre la puerta. "No, yo no te he llamado, no te he mandado a llamar", *¡pa!*, y me cerró la puerta po'". Hasta ahí nomás llegué. Entonces el taxista me queda mirando "¿qué pasó?", me dijo, "no sé" le dije, "parece que está muy enfermo, vámonos". Y ahí no lo vi más hasta que murió…

¿Fueron a tocar a Santiago alguna vez como Los Cumaná?

A un casamiento y a recibir el Disco de Plata, y lo demás todo lo hice fuera de Chile, o sea de Coquimbo pa' allá. Ahí estamos recibiendo un Disco de Plata en el Estadio Chile. Está el piano, ahí está el bajo… en todo caso el conjunto tenía su toque y de ahí no salimos más. Todos con *smoking*, con alpaca, no eran na' tenidas de…

Los Cumaná tocando en la ceremonia de RCA Víctor, cuando recibieron el Disco de Plata en el Estadio Chile, Santiago, 1972. De izquierda a derecha: Luis Tirado (piano), Carlos Rojas (guitarra), Héctor "Tito" Rojas (voz y tumbadora), Eduardo "Mico" Poblete (bajo Framus) y Eddy Roa (timbaletas). Archivo: Luis Tirado

A Arica íbamos todos los fines de semana, nos íbamos en una micro. Salíamos el martes, llegábamos domingo acá y el martes de vuelta otra vez, ¡ah, no…! Estuvimos haciéndolo como dos años, todo el norte de Chile. Eran locales –se llamaban quintas de recreo–, eran grandes sitios con banderas, carpas y siempre tenían un *stand* que, por ejemplo, que la junta de vecinos tanto, nosotros teníamos todas esas cosas, ahora no po'. Cuando empezaron a salir las discotecas ya todo eso se perdió, ahora están llevando a las discotecas las orquestas, y ¿sabí' cuál va a ser la última, el último *boom* que todavía no lo han pillao'? Sería en el intertanto de los partidos de fútbol, hay 15 minutos ahí que se tienen que aprovechar. ¡Pam!, tocó el pito el árbitro al descanso y va el conjunto, sale pero altiro en el estadio, tení' gratis toda la gente te está escuchando esos 15 minutos, y te vai' pa' la casa, antes de que termine el partido… Pero hay que montar todo eso, con un mánager que sepa hacer toda la cuestión, un porcentaje de la plata. Por ejemplo, suponte, La Serena con Coquimbo, entre medio intertanto –no sé cómo le llaman en el fútbol–, Américo. Esa cuestión la llenai' po', llenai' el estadio. Qué les interesa el Américo a los futbolistas y a los que van a ver a Américo qué les interesan los goles po' [riendo], ¿no viste? Esa cuestión, no le han buscado la quinta pata al gato. Eso lo van a hacer igual, pero va a ser crédito mío nomás, Luis Tirado Picarte [riendo].

Mira este: primer ganador, el conjunto electrónico Los Cumaná, primer lugar, bomberos de Ovalle, canción, 1970. ¡Del '70 po'! Los Cumaná, primer lugar. Este fue el primer diploma de Los Cumaná. Del '70 en Ovalle, de la ciudad del "Tito" [Rojas].

Primer Festival Bomberil de la Canción

CUERPO DE BOMBEROS DE OVALLE
"SEGUNDA COMPAÑIA"

Otorgan el presente

DIPLOMA DE HONOR

A Don CONJUNTO ELECTRONICO "LOS CUMANA"

Por haber participado en el Primer Festival Bomberil de la Canción 1970.

1er LUGAR

SECRETARIO — DIRECTOR

Ovalle, 8 de Marzo de 1970

Diploma de Honor otorgado por la Segunda Compañía de Bomberos de Ovalle al Conjunto Electrónico Los Cumaná por haber obtenido el primer lugar del Festival Bomberil de la Canción de 1970. Archivo: Luis Tirado

Guillermo Montero

Primera guitarra y compositor de Los Vikings 5

Guillermo Montero Ireland en su estudio en La Serena, febrero de 2014.
Archivo de Música Tropical Chilena

Aunque ya habíamos podido conversar con algunos de los actuales Los Vikings 5, sabíamos que era imprescindible conocer a Guillermo Montero Ireland, quien fue el primer guitarrista de la banda. Con algo de sospecha y curiosidad por saber quiénes éramos y por qué queríamos entrevistarlo, el registro pudo ser realizado en febrero de 2014 por el proyecto hermano Archivo de Música Tropical Chilena, y validado vía correo electrónico por la Colectiva a inicios de agosto del mismo año. "Willy" Montero pudo enriquecer así su relato y seleccionar material fotográfico de su archivo personal.

Su testimonio sobre la guitarra vikinga, el emblemático sonido de esta agrupación del norte chico y las canciones de su autoría que son parte del repertorio de Los Vikings 5, fueron algunas de las temáticas aludidas para comprender esta otra cumbia chilena, nortina, coquimbana. Y pese a que ya había colgado la guitarra al momento de la entrevista, ello no fue impedimento para que pudiese revivir parte de los sonidos y recuerdos que han marcado su vida.

Soy un loco por la música, tengo una cumbia guardada por ocho años, se las voy a cantar a ustedes. A ver, ¿cómo es?, mejor se las voy a mostrar en mi sala de estudio de grabación. Esa es mi vida, loco. Por la música sí. El mejor guitarrista de Chile se llama Ricardo Pérez. Ese tipo es genial, tengo una foto con él. Ese viejo es extraordinario.

¿Y usted cómo empezó a tocar guitarra? Cuéntenos un poquito de eso.

Un amigo de curso de la secundaria me dijo "te enseño a tocar la guitarra", tres acordes: La, Re, Mi, aprendí rápido y me salió el La, Re, Mi. Bastaron esos tres acordes, lo demás vendría en forma innata, por obra y gracia de Dios. Yo tocaba la batería en otro grupo musical. Nací en la oficina salitrera de Humberstone, en octubre de 1952, soy del signo Libra, pero no hablo de los signos. Soy el mayor de tres hermanos, Nelson Montero y Héctor Montero, y referente a la guitarra soy autodidacta y con un estilo.

Los Vikings 5, cuando yo los integraba, son para mí el mejor conjunto de cumbia de Chile, porque teníamos un estilo inconfundible, y ese estilo era el sonido de la primera guitarra. Como la Sonora Palacios, Giolito y su Combo: inconfundibles. Si tú tocai' un tema de Giolito y su Combo, ¡ah, Giolito y su Combo! La Sonora Palacios, ¡Sonora Palacios!, Los Cumaná de Coquimbo, geniales, esos eran Los Beatles de la cumbia en Chile. Capos.

Cuando Los Vikings 5 tocaban en un lugar llamado La Rueda, la gente de los diferentes sectores de Coquimbo iban a ese lugar y se quedaban afuera del local solo a escuchar a su conjunto preferido, nosotros los mirábamos del segundo piso y ellos nos hacían señas y nosotros respondíamos a esa manifestación de cariño de igual forma.

Bueno, retrocediendo en el tiempo, antes de integrar Los Vikings 5, ellos ya estaban tocando como grupo. En Coquimbo en ese tiempo había otros locales donde iban a tocar todos los conjuntos musicales los fines de semana. Ese local [La Rueda] era de una señora, y los bailes en ese tiempo eran masivos y sanos, también se realizaban bailes en la calles; hoy en día tú no puedes hacer un baile en la calle. Bueno, estaban tocando Los Vikings 5 en ese local y yo fui a verlos con un amigo que integraba un grupo llamado Los Halcones Negros. Ese amigo era el primera guitarra, tocaba igual al guitarrista de Los Fénix. Él se llamaba Luis Santamaría –que en paz descanse–, en el trayecto él me dijo: "Vamos a ver un grupo nuevo, se llaman Los Vikings 5, son del barrio Gabriela Mistral", y yo vivía en el barrio Villa Dominante. Fui con él a ese local. Yo estaba estudiando para dar la Prueba de Aptitud Académica. Cuando llegamos estaban los otros integrantes del grupo que él integraba, la gente los vio y empezaron a pedir que toquen; el director manifestó: "No, no podemos tocar porque falta el pianista". Entonces Luis Santamaría me dice, "Guillermo, toca tú la segunda guitarra reemplazando al pianista". Yo nunca había tocado con ellos. Y subimos al escenario haciendo los temas de moda en ese momento. Lo bueno de los bailes es que tú puedes improvisar musicalmente, cualquier tema al igual que en el jazz, y este amigo –Santamaría– empezó a improvisar en la guitarra, ¡extraordinario!, se acerca al lado mío y me dice "¿Cómo estai' pa' improvisar en la guitarra?, pero tienes que digitar rápido". "Ya" le dije, "pero dame la entrada tú". ¡Qué me dijeron!

Y yo improvisé en ese tema y demostré quién era con la guitarra, con mi estilo, yo no integraba en ese momento ningún grupo musical.

Ese grupo tenía un vocalista que cantaba igual al cantante de Los Ángeles Negros. Esa noche igual interpretamos temas lentos que era el estilo de ese grupo; la gente feliz. Nos bajamos del escenario y subieron de nuevo Los Vikings 5 y los observamos. Luego de esa presentación me fui a mi casa, y al día siguiente como a las cinco de la tarde, estando yo en mi casa, mi mamá me dice, "¿sabes qué, hijo?, te buscan unos caballeros afuera". Miré, y eran Los Vikings 5. "Mamá, diles que pasen". En ese momento yo continuaba estudiando para mi Prueba de Aptitud para ingresar a la universidad. Entraron a mi casa, estaban sentados en el living. Nos saludamos y me dijeron: "te vimos tocar anoche, quedamos impresionados contigo y tú eres mejor que el primera guitarra que tenemos". "Y, ¿cuál es la idea?", "queremos que te integres y grabar un disco en Santiago"'. Me dijeron: "mañana nos llegan unos amplificadores de Arica". En ese tiempo los amplificadores no eran masivos en la zona.

No sé si tú te diste cuenta que el "Jano", Alejandro González, tiene ahí en su taller una cámara de eco que es una reliquia. Él me la va a arreglar. Bueno, "Jano" González es el pilar de muchos grupos acá en la región, es un tipo que ha pasado desapercibido en este ambiente musical. Forma parte de la historia de los grupos de la cuarta región. Grabó demos a los grupos, incluso el tema "Un año más", él fue el primero que lo grabó a un grupo de la zona. Entonces cuando dicen que la Sonora Palacios fue el primero que la grabó, no es así y la letra es tal cual como la escribió Hernán Gallardo Pavéz y Los Vikings 5 fuimos los primeros que lo grabamos profesionalmente como cumbia en Chile.

Cuando llegaron los amplificadores de Los Vikings 5, allá fue el gato a mirar a la carnicería; ellos estaban ensayando, habían tres amplificadores nuevos, fabulosos, y dos guitarras, todo marca Teisco, japoneses. Esos hoy en día son *vintage*. Esos amplificadores valen hoy mucho dinero, y tenían también una cámara de eco. Y me preguntaron, "¿y tú compones?, es que queremos grabar". Y el director me dice, "yo trabajo en una casa de discos, soy vendedor y buscan mucho el tema 'Papá en tu día'", *en este día en que estamos todos juntos* [cantando], del Cuarteto Imperial, argentinos. Y me dice "nos gustaría que tú escuches este disco y le hagas los arreglos musicales para grabarlo como cumbia". Yo les dije que no sabía escribir música y cuando componía mis temas todo lo grababa en mi mente. Los arreglos los hacía de esa forma, en la actualidad aprovecho la tecnología y sigo componiendo y grabo mis temas originales de inmediato. Me vine con el disco *Papá en tu día* para mi casa y el director de Los Vikings 5 me dice: "es que tú tení' que hacer un tema original". Desde ese momento me puse a componer y salió "La provinciana", *paseando en la playa, una tarde te encontré* [cantando "Linda provinciana"]. Y así compuse el primer tema original con que Los Vikings 5 comienzan una historia imborrable en la música tropical en Chile. Coordinamos con Alejandro [González] para grabar un demo y enseguida estábamos los cinco encerrados en la caseta donde habla el locutor, en una radio local, ahí, apretados, hasta las seis de la mañana grabando a una pista. Grabamos "La provinciana" y "Papá en tu día", con los arreglos hechos por mí. Esa grabación fue entregada a un vendedor del sello Odeón y se la llevó a Santiago, no pasaron tres a cuatro días, y Los Vikings 5 a Santiago a grabar "La provinciana". Fue un éxito de ventas en Chile. Y ahí empezó la historia de Los Vikings 5, de esos Vikings 5. El tema "La provinciana" lo grabé sin ningún efecto en la guitarra, no usé cámara de eco. Bueno, en esos 2 temas no hay efecto en la guitarra. En el sello conocimos al director musical que se llamaba don Jorge Oñate, un tipo genial. Si lo vas a nombrar, nómbralo porque es un tipo genial.

Ya, y resultó que salió el tema "La provinciana" a la venta en todo Chile y nos llamaron para grabar un *long play*, un larga duración. Preparamos más temas y grabamos el *long play*. Y ahí empezó ya la locura por Los Vikings 5 en Chile, ya que el tema "La provinciana" lo tocaban en todo el país. Después vino "El minero" –el himno de los mineros de Chile–, "El camionero", "Para mi madre", y "El pescador", dedicado en especial a un fanático de Los Vikings 5, fanático de como yo tocaba la guitarra. Él es un hombre de mar, su profesión era patrón de pesca, se llama Ernesto Ávalos. Otro tema que hace historia es "Coquimbo". Referente a este tema en particular, he tenido grandes satisfacciones como derecho de autor, se difunde en otros países y los chilenos que residen en el extranjero lo cantan cambiando la palabra Coquimbo y lugares por la ciudad a la cual pertenecen.

¿Y el "Candombe para José"?

Lo escuchamos por la radio y lo tocaban todos los conjuntos en ritmo de cumbia menos Los Vikings 5, me acuerdo que la gente acá en Coquimbo era fanática por Los Vikings 5. Y otro fanático, un señor conductor de la línea interurbana LISERCO[127] nos contactó y nos dijo "allá afuera está la micro, está con petróleo, vamos a grabar el 'Candombe para José', niños, a Santiago". "Pero si nosotros no lo hemos ni ensayado". "Ensáyenlo y, ¿a qué hora nos vamos mañana?". Empezamos a ensayar de inmediato ese tema en ritmo de cumbia. Y fuimos los primeros en grabar en Chile ese tema como cumbia, ¡obra de Dios!

Y usted cuando empieza a tocar, ¿cuándo le pone la cámara de eco a la guitarra, cuando grabaron el long play?

Desde Los Vilos hasta Arica, todos los grupos musicales tenían esa cámara de eco. Pero yo creo que el referente del efecto eran los grupos del norte, Los Fénix. La idea de cómo tocar la guitarra y hacerlo así con Los Vikings 5 se me ocurrió a mí, mejor dicho por inspiración de Dios, porque nadie te dice "oye, hazlo de esa forma o agrega eso a tu guitarra", es algo innato, un don de Dios, yo creo que todos

127 LISERCO: Línea de buses interurbanos que sirve de transporte público colectivo para la gente que viaja entre La Serena y Coquimbo. Acrónimo para "Línea La Serena-Coquimbo".

tenemos dones. Le doy gracias a Dios por el don de la guitarra, y ese efecto lo incluí desde el primer *long play*.

Hay una foto que es premonitoria, tomada en el sector de Bucanero, en La Herradura. Mira, esta foto la analizó un tipo: "En esta foto tú nunca fuiste de ese grupo", y ustedes se pueden dar cuenta que es así, camino separado de ellos, ellos eran del barrio Gabriela Mistral, "pero para ellos tú nunca fuiste amigo, te tenían como un aporte vital que era necesario", o sea, se sentía una simpatía… En realidad nunca le di importancia a esa foto, como deben haber cientos por allí, por lo tanto al resultado del análisis de esa foto en particular que fue tomada el año 1971 no le doy importancia. Pienso que el quiebre que se produjo entre nosotros y mi salida del grupo me hizo ver otra realidad, y si no hubiese ocurrido ese evento yo nunca me hubiese casado con María Cecilia Navarrete, y tener una familia compuesta por dos hijas, Natalia Montero Navarrete y Vannia Montero Navarrete, y estaría todavía tocando con Los Vikings 5 y sin desarrollarme profesionalmente. Soy Ingeniero en Minas de la Universidad Técnica del Estado sede La Serena, actual Universidad de La Serena.

Los Vikings 5 en Coquimbo, c.1971. De izquierda a derecha: Mario García, Juan Núñez, Eduardo Aranda, Onofre "Chagua" Núñez y Guillermo Montero. Archivo: Guillermo Montero.

Desde el momento que grabamos, pasamos a ser un grupo profesional, soy autor e intérprete de 17 temas. Mira, estas son unas remesas que me llegan de Francia, Alemania, Bélgica, Panamá, Ecuador, Argentina y Nueva Zelanda del tema "El minero" y "La provinciana". Es poco dinero, pero me siento privilegiado y honrado como autor chileno que estén difundiendo mis temas en el extranjero.

Ese período de mi vida con Los Vikings 5 disfruté y la pasé bien. Yo no tengo nada, ¡nada que decir! Viajábamos juntos los cinco en el mismo taxi, dormíamos todos en la misma pieza, aunque fuera el mejor hotel de Santiago o de cualquier ciudad de Chile, nosotros hacíamos desarmar las camas y pedíamos que las instalaran todas en la misma pieza. Así éramos. Todos comíamos del mismo plato, por graficar. Yo dije siempre, comimos del mismo plato, dormimos todos en la misma pieza, y por una tontera de mal entendido toda esa historia que se desarrollaba día a día se terminó, que en ese momento era grandioso en mi vida como músico. Fue para mí doloroso.

Cuando ellos disfrutaban, yo tenía que estudiar para alguna prueba de mi carrera de Ingeniería. Viajamos mucho a tocar a Vallenar, a un amigo de carrera que era de esa ciudad yo le decía: "¿vas a ver a tu familia esta semana?". Algunas veces yo le pasaba plata para que fuera a Vallenar y estudiábamos y preparábamos alguna prueba. ¡Y estudiaba! También lo hacía en los buses. Los buses no tenían la lucecita para iluminar tu ubicación como hoy, pero un amigo le hizo una pinza a una linterna –tipo lápiz, ¿te acuerdas que salieron unos lápiz con luz?–, y me la adosaba a mi ropa y estudiaba en el bus mientras viajaba. Así estudie y me titulé como Ingeniero en Minas. Yo me costeé el estudio tocando con Los Vikings 5, y también ayudé a mis hermanos a estudiar. Ganábamos mucho dinero, mucho dinero.

Bueno, Los Vikings 5, ya tocando en todo Chile, especialmente al norte, para los aniversarios de los mineros, viajábamos mucho en taxi y la pasábamos muy bien. Y teníamos un humor genial. ¿Sabes tú quiénes fueron los primeros que inventaron los chistes de dónde salió la palabra Copiapó o La Serena y esas cosas por el estilo? Fuimos nosotros en esos viajes interminables por el desierto: el cansancio nos hacía hablar estupideces e inventar cosas. Inventábamos, inventábamos. El primer conjunto que tuvo un animador que se llamaba Carlos Alberto Espinoza, que en paz descanse. Un locutor genial, él trabajó en la televisión peruana, después llegó acá, era chileno. Él hacía la previa, lo que hacen hoy día los DJ, y después viene el grupo. Él lo hacía, él hablaba de nosotros, preparaba a la gente, los ponía expectantes. Nos acompañó como tres años, todo era original. Todo lo nuestro era original, el sonido de la guitarra es original.

Cuando nos tocaba grabar, invitábamos a un músico de Coquimbo que se llama Carlos Gallardo, nos apoyaba en la percusión. Había en el sello Odeón un piano que tenía un letrero "prohibido colocar cualquier objeto extraño arriba del piano", un piano de colección marca Steinway, de concierto. Cuando nosotros grabábamos, los completos y bebidas estaban arriba del piano, Los Vikings 5 éramos amos y señores en la Odeón. ¿Sabes tú cuánto se demoraban en grabar un larga duración algunos grupos de Santiago? ¿Cualquier conjunto? Entre cuatro y cinco días. Los Vikings 5 en dos

días grabábamos un larga duración, grabábamos las voces, todo, éramos, del punto de vista económico y rentable, los más vendedores del sello Odeón. Cuando nos dieron el Disco de Plata, por una superventas de 56 mil copias por el tema "Candombe para José", a nosotros tenían que habernos entregado el Disco de Oro por esa superventas; se lo dieron a una cantante –no voy a dar el nombre, de apellido muy respetable, y de origen italiano–, ella nunca fue superventas en Chile del sello Odeón como Los Vikings 5. ¿Y cómo supimos esto? Gente de la organización de la Odeón, obviamente que en ese momento nos pidieron la reserva correspondiente de esa información ¡confidencial! Nos dieron Disco de Plata por 56 mil copias. ¡56 mil copias! Hoy día vendes 10 mil casetes o CD y te dan el casete o CD de Platino, no sé… ¡56 mil copias!

Cuando se nos dijo por parte del director artístico del sello "les vamos a entregar el Disco de Plata", un *long play*, yo le dije a él "¿quién se va a llevar el Disco de Plata?". El director del grupo [Juan Núñez] manifestó, "yo lo tendré en mi casa", Mario García dijo, "yo me lo quiero quedar". Debido a esta disconformidad, "¿quién se queda con el *long play* de plata?", decidimos como grupo que nos entregaran cinco discos 45 de Plata y todos contentos. La entrega de ese trofeo fue en Coquimbo. Hubo un *show* masivo con varios artistas de Santiago que trajo la Odeón, y fue gratis para la gente de Coquimbo, un espectáculo muy bonito e inolvidable, y obviamente Coquimbo se desbordó y quedó mucho público sin poder entrar.

Fui a Argentina con Los Vikings 5. Para la vendimia tocábamos en dos locales distintos en la noche. Lo pasamos muy bien. La cumbia no estaba muy masiva en ese tiempo en Argentina, hoy hay mil conjuntos de cumbia. Lo otro que quería mencionar que hoy en día tú no sabes si los conjuntos están tocando o no en el escenario. Porque graban todo. Tengo allá adentro mi sala de grabación, yo puedo hacer lo mismo, luego de grabar toda la actuación la traspaso a un *pendrive*, y lo instalo en el equipo de amplificación y haces las veces que tocas. Nosotros Los Vikings 5 tocábamos a leña, a pulso… y si te pifiabas, te pifiabas nomás. Hoy en día la televisión no te permite que te equivoques, ni los *shows* en vivo tampoco. Yo sé que varios conjuntos tienen todo grabado y hacen como que tocan y el público no se da cuenta de ese engaño. Pero a mí no me gusta tocar así, a mí me gusta sufrir, y sentir la música de piel, no grabada.

¿Y compartieron escenario con agrupaciones como la Sonora Palacios?

Sí, con la Sonora Palacios, con Los Ángeles Negros, Giolito y su Combo… Acá, en la carpa gigante de la Pampilla, lo pasamos muy bien. Bueno, cada uno con su… De que quién es mejor en el escenario, ahí está la prestancia. Los Vikings 5 teníamos un arrastre masivo de público y éramos bailables. No éramos buenos músicos, nunca lo fuimos, ¡no! Mario García Durán, bajista de Los Vikings 5, él le enseñaba a Juan cómo tenía que hacer los *break* en las timbaletas o la batería. Yo le enseñaba al segunda guitarra, Eduardo Aranda y Mario y yo también nos preocupábamos del cantante.

Y cuando ustedes grabaron "Un año más", ¿lo conocieron por Makalunga o porque Hernán Gallardo se los pasó?

Hernán Gallardo nos pasó el tema. Los autores de la región se acercaban a Los Vikings 5, "tenemos unos temas, queremos que los escuchen". Cuando yo llegaba con mis temas para mostrarlos a Los Vikings 5, olvídate el ambiente que se generaba entre nosotros: se miraban entre sí, sobre todo el bajista. Mario era el rey de las mofas. Yo les decía, "quiero mostrarles un tema", "¿Cómo es tu tema? Cántalo, a ver". Empezaban a mirarse entre ellos. Era un código de miradas… burlescas, era incómodo ese momento. Lo hacían para hacerme desvariar. Porque al final mi tema lo grabábamos igual. Bueno, Hernán Gallardo Pavéz llegó con el tema y Los Vikings 5 lo grabaron profesionalmente.

Jorge Oñate, director musical de sello Odeón, nos enviaba desde Santiago temas, y teníamos que elegir. Siempre tuvimos esa sugerencia de Odeón de temas extranjeros que estaban sonando, pero que no estaban editados en Chile, eran de otros grupos. Grabar un tema de un autor regional era difícil, no sabíamos si iba a pegar o no, era complicado. Por eso si tú analizas los *long play* grabados por Los Vikings 5, hay muchos temas que fueron inducidos para que tú los grabaras, ya que eran temas probados. Hoy es más fácil copiar, por ejemplo, un tango transformarlo en cumbia, o cualquier tema que haya pegado hacerlo en ritmo de cumbia; pero bueno, eso es una realidad hoy. Yo no tengo ningún reparo con Los Vikings 5, ¡no! El mejor tiempo de mi vida fue con esos viejos. Yo disfruté mucho con ellos. Fui y soy feliz. Hacíamos cada locura que ustedes no se imaginan, es para escribir un libro. Yo sé que hoy en día se hacen humoradas, pero como esas no hay. Éramos geniales, Eduardo Aranda Aguirre, Mario García Durán, Juan Núñez Díaz, Onofre Núñez Díaz y Guillermo Montero Ireland, ¡geniales! Nosotros nos reíamos siempre. Por ejemplo, una anécdota cuando Mario se equivocaba en el bajo, o Eduardo se equivocaba, durante un tema en el escenario yo les pegaba puntapiés. Claro, era como de suplicio chino para ellos y no se equivocaban de nuevo en esa parte del tema. Lo pase súper bien, súper bien con esos viejitos, ¡inolvidables!

Si tú analizas el mercado de cumbia en Chile, Coquimbo es un nido donde nació y explotó el fenómeno de la cumbia en Chile. Digno de estudio, y sobre todo el fenómeno nacional llamado Los Vikings 5, que eran los que concentraban la mayor cantidad de público en los bailes, en los *shows* en todo Chile. Pero como te digo, pienso que se rompió el encanto muy rápido, demasiado rápido. Era mi vida Los Vikings 5, yo vivía para eso y estudiaba al mismo tiempo. Yo despertaba con Los Vikings 5, me acostaba con Los Vikings 5. Pero en un momento dado se rompió esta historia. A Los Vikings 5 alguien le puso un freno. Si hubiese habido un tipo sano para promovernos –que en ese tiempo que era muy difícil de encontrar–, la historia hubiese sido más fuerte, pero la historia y trayectoria permanece y es fuerte igual.

¿Sintieron que eso se daba por estar en región y no en Santiago?

Sí, sí, obviamente. El primer obstáculo es eso. De alguna forma, si eres exitoso, hay que bajarte. Los Vikings 5, nosotros éramos en ese momento el grupo tropical de moda. A modo de información, la gente derribaba las puertas donde íbamos a actuar porque el local estaba a toda capacidad de gente y la gente quería entrar igual a ver a Los Vikings 5. En Los Andes, para un aniversario de la ciudad, entramos con carabineros a la plaza. Los carabineros hicieron un túnel para que entraran Los Vikings 5 al escenario. En Viña también fuimos a tocar a un espectáculo realizado en la Quinta Vergara por la Radio Festival: las graderías llenas, la misma cantidad de público que ocupa ese lugar cada vez que se realiza el Festival de la Canción. Yo tengo una grabación, de baja calidad... sí, grabada en ese tiempo… se puede escuchar igual al público del Festival de Viña como cantaba con Los Vikings 5. Teníamos que salir al escenario después de [Fernando] Ubiergo, difícil la salida, el público estaba encima tuyo, la gente no paraba de pedirlo y debíamos salir al escenario. Yo le digo al animador del evento, "¿tienen regalos para el público?", debes enfriar al público de esa forma. Nosotros no vamos a salir a tocar con este público que pide al otro artista... y así lo hicieron. Empezaron a regalar radios, televisores, invitaciones para restoranes, etcétera, y la gente se empezó a enfriar, a enfriar y así salimos al escenario y obviamente el público cantó con Los Vikings 5.

Los Vikings 5 no eran para *show*, es muy difícil que este tipo de música sea para *show*: o tienes mujeres bailando con poca ropa, y el *show* está listo. Es difícil. Estábamos siempre atentos si debíamos abrir el espectáculo, o bien abrir la segunda parte, o sencillamente cerrarlo. Además veíamos qué artista componía el *show*, si había artistas de Santiago. Nosotros fuimos un fenómeno muy grande en Chile. Lamentablemente no hay videos en vivo.

La única actuación con dos canciones que hay en Chile de Los Vikings 5, en vivo y grabado, la tiene Canal 13, del programa Sábados Gigantes. Y créeme que ni me acuerdo qué temas tocamos, pero son dos temas. No los tiene nadie. Lo que me acuerdo de esa actuación es que pusimos los amplificadores en el escenario, el equipo del bajo, las timbaletas. Durante un comercial probamos sonido y mientras probábamos los amplificadores se acerca Don Francisco y su coordinador de escena, y dice: "¿estos huevones quiénes son?". Yo escuché, y también lo escuchó Onofre, el "Chagua". Y "Chagua" contestó: "Los Vikings 5", "¿Y qué se creen ustedes?", "Lo mismo que te creí vo'… animador. Ah, y somos choros porque somos del puerto de Coquimbo" y Don Francisco se dio vuelta y se fue para otro lado; termina el espacio comercial se encienden las luces y dice: "¡Y ahora con ustedes, el conjunto tropical del momento, Los Vikings 5 de Coquimbo!" y todo como si nada… [riendo] Sí, esa anécdota fue sabrosa por el diálogo que no se puede reproducir en totalidad: "Y vo' te creí animador…" [riendo].

Ese es un recuerdo hermoso, tocamos en Sábados Gigantes sin doblaje, en vivo, sin pifias. Esa es la gracia, hoy en día haces cualquier cosa, ¿están tocando o no están tocando?

¿Y por qué tocaban cumbia con Los Vikings 5?

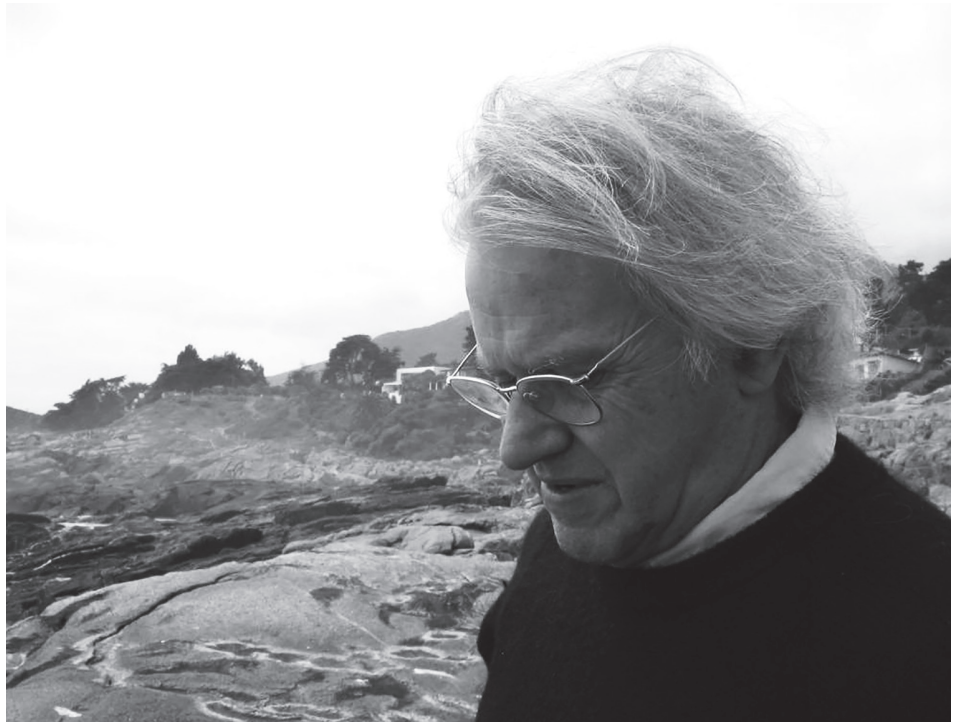
Porque era comercial, es un ritmo alegre que llega a todos los estratos sociales. Además si tienes un estilo propio, seguro que puedes triunfar. En cambio la música lenta… y grabar boleros en esa época no era rentable, pero igual siempre ha habido público para todos los ritmos. El público en general va a disfrutar a un lugar predeterminado, por lo tanto, la cumbia es un ritmo demasiado contagioso que te invita a bailar, y nosotros en las actuaciones en vivo hacíamos que la gente disfrutara y tuviera un momento agradable con nuestra música; y tocábamos otros ritmos también, pero el fuerte era la cumbia.

Lo emocionante durante una actuación donde estás tocando en vivo es que el tipo que está al lado te está leyendo mentalmente lo que tú estás haciendo con la guitarra cuando improvisas, esa es la gracia. Yo lo disfruto. Actualmente tengo un grupo llamado D'Montero, lo integra Mario García, ex Vikings 5. Hace tiempo que no tocamos. Estuve muy enfermo, le pedí un milagro a Jesús: "dame otra oportunidad de vivir y no toco más la guitarra, y hago música para Ti", esa fue mi promesa. Y por intersección de la Virgen del Rosario de Andacollo se hizo el milagro. Esa es mi posición en este momento. He compuesto catorce cumbias que están guardadas de las cuales he registrado cuatro en SCD.

Quisiera manifestarte que Los Vikings 5 serán siempre el mejor conjunto de cumbia con un estilo inconfundible del sonido de la primera guitarra. Y me refiero a esos Vikings 5, cuando yo los integraba: Juan Núñez Díaz, Onofre Núñez Díaz, Mario García Durán, Eduardo Aranda Aguirre y Guillermo Montero Ireland.

Eduardo Carrasco

Quenista, compositor, director y fundador de Quilapayún



Eduardo Carrasco en el litoral central, Chile, 2014. Archivo: Eduardo Carrasco Pirard

Con la inquietud de profundizar un poco más acerca del período de la Unidad Popular, y especialmente para conocer con mayor detalle sobre una de las experiencias de encuentro e intercambio entre la música comprometida de Quilapayún y los ritmos tropicalones, nos acercamos al director de esta emblemática agrupación ícono de la Nueva Canción Chilena, Quilapayún.

La apretada agenda de este activo cultor chileno nos hizo optar por una entrevista vía correo electrónico, la que fue realizada el día 2 de agosto de 2011 y validada en noviembre de 2014, gracias a la colaboración del músico Ismael Oddó.

Breves pero valiosas, las palabras de Eduardo Carrasco nos relatan acerca de los cruces entre el tropical y la Nueva Canción Chilena, en un momento político en el que el país se sacudía al calor de su Revolución Socialista "a la chilena", con empaná' y vino tinto.

Cuéntenos, ¿cómo surge la idea de montar el repertorio de las Canciones Contingentes e incluirlo en un disco junto con la cantata La Fragua?, y por otra parte, ¿qué relación tuvo el grupo cubano Manguaré en este repertorio?

En realidad la obra La Fragua es independiente de las canciones contingentes. En la edición original se agregaron estas canciones porque en esa época los discos tenían una duración más corta que los CD posteriores. La Fragua tenía que ser publicada en dos discos vinilo. Las canciones eran cosas que nosotros hacíamos en esa época como propaganda política y como hasta ese momento no habían sido integradas en ningún disco nuestro las incluimos en este. Las ediciones originales eran en discos 45, y se encuentran en nuestra página web[128]. A partir de la llegada de los Manguaré comenzamos a hacer estas canciones con ellos. Pero antes hay varias que hicimos solos. Nos acompañaban músicos como Valentín Trujillo en el piano, un percusionista al que le decían Rareza [Ricardo Moreno] e Iván Cazabón en el contrabajo. Hay algunas que son hechas por Sergio [Ortega], otras que están hechas en común y otras que son nuestras. Por ejemplo: "El enano maldito" y "Las ollitas", son de Sergio. "La Merluza" y "No se para la cuestión" son mías y las demás son comunes, "Onofre si Frei" y "Vox populi", por ejemplo. "La tribuna" y "Ramona" fueron hechas con los Manguaré[129].

¿Por qué las canciones contingentes fueron hechas en ritmos tropicales, poco explorados por Quilapayún en esa época, y no en otros? ¿Cómo los aprendieron?

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

Nosotros escuchábamos esos ritmos como todo el mundo. En el '70 hicimos un viaje a Cuba donde aprendimos mucho. Conocimos a muchos músicos cubanos y de ahí surgió la idea de trabajar con los Manguaré. Esa fue una idea de Fidel [Castro] y fue él el que nos mandó a esos músicos para trabajar con nosotros. Eso está contado en mi libro sobre el Quilapayún, ahí puedes encontrar información[130]. Te puedo decir que la primera vez que nosotros nos encontramos con la música cubana en directo fue en una gira a Europa que hicimos el año 1967. Ahí conocimos la canción "La bola", que está incluida en nuestro disco *Por Vietnam*, en una fiesta en Moscú donde

128 www.quilapayun.com.

129 Manguaré fue un grupo cubano que vino a Chile en el marco de los intercambios culturales entre Cuba y Chile como parte de la política cultural del gobierno de la Unidad Popular.

130 La revolución y las estrellas, biografía del grupo Quilapayún escrita por Eduardo Carrasco y publicada en su primera edición en 1998.

participaban músicos cubanos. Ellos incluían boleros y otros ritmos tropicales entre los refranes. Nosotros los cambiamos por trozos de canciones de Carlos Puebla[131], que en esos tiempos era el símbolo de la revolución cubana. La relación de amistad con Carlos Puebla se gestó posteriormente en nuestra visita a Cuba de 1971. A partir de entonces hubo mucho intercambio artístico entre nosotros. Carlos nos enseñó a tocar el son, que era la base de todo lo que él hacía, y compuso canciones especialmente para nosotros, como por ejemplo, "Soy del pueblo".

¿Qué usos tuvieron estas canciones contingentes en su época? ¿En qué contextos eran cantadas: en la calle, en concentraciones políticas, solo en conciertos de ustedes?

En todo los lugares que podíamos, pero especialmente en las concentraciones políticas, que en esa época eran frecuentes. Algunas se difundieron a través de la radio y fueron grandes éxitos en esa época, como "Las ollitas" y "La batea". Otras jugaron un rol dentro de nuestros conciertos y creo que este tipo de música siempre ha sido una constante en nuestros conciertos. En el último tiempo, la incorporación al grupo de Sebastián Quezada, hijo de Carlos Quezada, ha sido fundamental para el desarrollo de estos ritmos dentro del grupo. Por ejemplo, la "Rumba por la paz", el "Yambú de los viejos", el "Son de la co-razón" y "Círculos viciosos" son canciones muy cercanas a las formas más tradicionales de la música cubana de la que él tiene un conocimiento muy profundo.

Por último, quisiera pedirle corroborar esta información sobre "La Merluza", que comienza en un ritmo de conga, tiene claves de salsa, pero el piano tiene tumbao de cumbia. ¿De dónde viene ese tumbao del piano?

Esa canción la hice sobre la base de un ritmo quebrado que no corresponde exactamente a ningún modelo. Hay un 8/4 y después un 4/4. Es muy rara. El piano lo tocó Valentín Trujillo, que conocía muy bien los ritmos tropicales. Este tipo de experimentos los hicimos también más tarde. Por ejemplo, la canción "Caminante sigue", del disco *Darle al otoño*… es un son en 5/4. Siempre nos interesó tratar de no quedarnos solamente en la mera reproducción de las formas tradicionales.

131 Carlos Puebla (1917-1989) fue un cantante, guitarrista y compositor cubano que difundía a través de su repertorio las ideas de la revolución cubana.

Homenaje a Luisín Landáez

(Higuerote, Estado de Miranda, Venezuela, 1931, Peñalolén, Santiago de Chile, 2008)

Luis Felipe Landáez, el venezolano coronado Rey de la Cumbia en Chile, había destacado como bongosero del Sexteto Monterrey y, desde muy joven, como cantante en auditorios radiales de Caracas. Fue crooner de importantes orquestas venezolanas, particularmente de la Billo's Caracas Boys, con la que se presentó en Colombia desde fines de los años cincuenta, incorporando la música de este país a su repertorio.

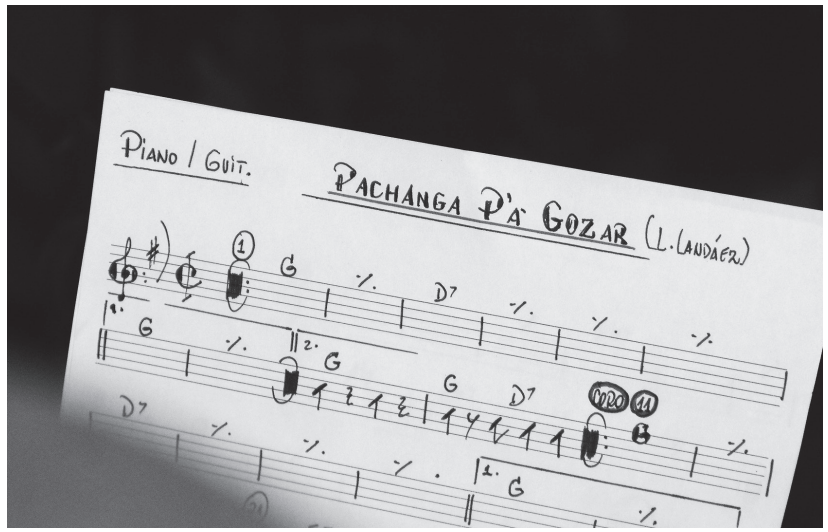
Como solista, siguió por Colombia, Ecuador y Perú, hasta asomarse a la frontera norte de Chile, en la ciudad de Arica, por esos años puerto libre y pujante, con una agitada vida bohemia y musical. Pero Luisín siguió rumbo al sur de América, pasando por Iquique, más tarde por Valparaíso, y finalmente por Santiago, donde decide radicarse por un tiempo. Aún no había cumbias en su repertorio, sino que el carismático venezolano llegaba a la capital como bongosero y cantante de boleros.

Imagen trasera de disco ¡Taranquilo Luisín!
(RCA Víctor 1967)

"Ellos me dijeron 'a ver, esto no parece cumbia, no, nada que ver, nunca, para qué, bueno, vuelve mañana, vuelve esta otra semana'. Yo me pegaba los plantones abajo esperando, hasta lloré por eso. Después donde RCA Víctor también que cumbia no. Pasó el año y pasamos al Restorán El Mundo, ahí empezamos a tocar todos los días. Y en ese tiempo llegó Luisín Landáez, y le gustó, nos iba a ver, e incluso cantó conmigo también. Me dijo 'oye, pero la cumbia aquí en Chile no pasa nada, no va a pasar nada', como él cantaba otro tipo de temas, 'ya bueno' dije yo, 'vamos a seguir'" (Marty Palacios).

"Los referentes, en cuanto a la cumbia, estaban Luisín Landáez que era venezolano y cantaba muy bien la cumbia, por allí sacamos algunas" (Humberto Leiva).

"Hay una cumbia también que tocan los muchachos de Sexual Democracia, que grabaron con Luisín Landáez, que fue uno de los reyes de la cumbia aquí, era un venezolano" (Adelqui Silva).



Arreglos de canciones de Luisín Landáez para la orquesta de Los Rumberos del 900, Santiago, 2011. Archivo: Tiesos pero cumbiancheros

Rápidamente, Luisín Landáez se gana el corazón del público local, así como también el reconocimiento de sus pares. Su carisma y simpatía, su excelente voz, y el reconocimiento de ser uno de los cultores responsables de traer la cumbia a Chile, fueron suficientes para ganarse un papel estelar en esta memoria testimonial cumbianchera.

A mediados de los sesenta, después de un breve viaje a Lima, Luisín regresa influido por los sonidos cumbiancheros que también habían comenzado a conquistar el oído popular local. Así, en 1966 graba el éxito "La banda borracha" (del colombiano Rafael Sánchez Mejías), al tiempo que comienza a incorporar composiciones chilenas en su repertorio, tales como "Cumbia marinera" (del chileno Oscar Olivares), "El zapato con arena" (del chileno Luis Barragán) y "Se lo llevaron todo" (del cubano residente en Chile Nelson Navarro), con orquestación del maestro Valentín Trujillo.

Luisín buscaba así darle sabor local a la cumbia –que para entonces conquistaba el escenario bailable latinoamericano–, cantando letras que incluyeran referencias a lugares de Santiago, o bien, dichos y modismos cotidianos de los sectores populares.

Y pese a que su carrera fue truncada con la irrupción de la dictadura, años más tarde agrupaciones de otros estilos musicales revisitarán su figura y volverán a versionar parte de su entrañable repertorio.

Foto trasera de su disco ¡¡Buena!! (RCA Víctor 1969).

"A Luisín Landáez yo lo conocí muy niña en Venezuela, cuando fui y me gané un concurso. Él no cantaba, él tocaba las tumbas en Venezuela, después se fue a Colombia con una cantante colombiana que se casó y ahí tocaba las tumbas también, y después lo veo en Chile cantando así, así que me extrañó porque él no era cantante, pero lo hacía bien" (Amparito Jiménez).

"Ellos fueron los primeros que llegaron a Chile con eso. La Amparito y Luisín. Luisín no llegó cantando cumbia a Chile, cantaba boleros, cantaba música de su país, de Venezuela, cantaba 'Alma llanera', por ejemplo, *yo nací en una ribera del Arauca vibrador* [cantando]. Él cantaba toda esa música. Yo lo vi actuar muchas veces. Bueno, pero ellos fueron los primeros que llegaron más o menos cantando esa onda" (Tommy Rey).

"Jaime Fredes: Entonces tenemos a Amparito Jiménez, Luisín Landáez.

¿Y ellos qué hicieron, se agruparon con las orquestas o…?

Carlos Montes: Trajeron el estilo. La original, el ritmo original" (Los Rumberos del 900).

"Cuando llegó Luisín Landáez llegó a la Radio Corporación, yo estaba con un conjunto ahí y lo acompañaba. No tenía trompeta, tenía puro saxo alto y clarinete. Llegamos y repartió la música. Entonces le dije a Godoy 'póneme la trompeta y el saxo'. El saxofón tiene una tonalidad de Mi bemol y la trompeta Si bemol, nada que ver. Entonces yo también desde muy joven me gustaba transportar un Si de trompeta es un Fa sostenido de saxofón, transporte de Fa que le llaman. Entonces repartió la música, no se preocupó. Luisín Landáez, cantaba muy bien, tenía swing, tenía mucho swing… empecé a tocar, me tocaba la parte de trompeta y después tocaba la parte de saxo, y se dio cuenta po', y le dice al que repartió la música 'oye ¿tiene las dos partes este muchacho?', 'claro'… Y en el preámbulo, ahí: 'señoras y señores [imitando el acento venezolano] –en el auditórium de la Radio Corporación, porque todas las radios tenían sus tremendos auditorios– quiero pedir un aplauso especial pa' este muchacho, aquí no hay trompeta, yo le puse la parte de trompeta y la parte de saxofón y son dos cosas muy distintas y él la está tocando inmediatamente, ¡un aplauso!'. ¡Uy!, fue y me abrazó y todo" (Carmelo Bustos).

"Nunca toqué con Luisín, pero sí compartí mucho con él, era bien buena persona Luisín como todos nosotros, los del Caribe, todos son alegres" (Leonardo Núñez).

III

Cumbia para adormecerte

El tropical televisado y los caminos subterráneos de la fiesta (1973–1989)

Quizás para los traumas históricos no hay
música recordable en la atmósfera de su violento acontecer.

Pedro Lemebel, "Guitarreando con la CNI"[1].

Chile amanecía partido en dos. El 11 de septiembre de 1973 el país es golpeado, fracturado. Para una parte de la población, la violencia es el sonido, es el color y es el aire. Para la otra, el amanecer es triunfante porque se ha comenzado el exterminio del "cáncer marxista" de la mano de las fuerzas muy armadas.

Pero dicha partición no solo fue expresión del singular contexto sociopolítico chileno. Desde hace un buen tiempo, el Cono Sur venía siendo azotado por violentas irrupciones militares en un proceso orquestado logística, económica e ideológicamente desde los EE.UU. El imperio del águila en el dólar, impactado por la Revolución Cubana, temía perder su rol hegemónico frente a la inminente expansión del socialismo en la región.

Como expresión de este miedo, el año '75 comienza a articularse la Operación Cóndor, desde el país de la "razón o la fuerza"[2]. El ave milenaria, que recorre y habita las cumbres andinas más altas desde Venezuela hasta Tierra del Fuego, fue utilizada en la década del setenta, paradojalmente, como símbolo de la organización transnacional que desde el cénit llenó su paso de sombras. Aprovechando las

1 Lemebel 2011.

2 "Por la razón o la fuerza" es el lema del escudo patrio chileno, oficializado en 1920 por decreto del Ministerio de Guerra y Marina. En diciembre de 1967, un decreto supremo del presidente Eduardo Frei Montalva ratificó esta oficialización. Ya en la década del 2000, durante la presidencia de Ricardo Lagos, se generó un debate que pretendía cambiar este lema. Se propuso: "Por la fuerza de la razón", sin embargo, no prosperó.

macabras técnicas de la Escuela de las Américas, ese cóndor bajó sus garras por Paraguay, Bolivia, Uruguay, Argentina y más tarde Brasil, torturando, encarcelando, asesinando y desapareciendo a personas, para infundir el terror y desarticular a los llamados "grupos subversivos", amparado en las tesis del Enemigo Interno y la Seguridad Nacional[3].

La Guerra Fría seguía calando en el escenario local, como quedó evidenciado en el partido de fútbol fantasma realizado a solo dos meses del trágico Golpe. En las clasificatorias para el mundial de Alemania Occidental de 1974, la selección de la URSS se negó a enfrentar a la escuadra local en un Estadio Nacional convertido en centro de detención y tortura. Con esto, nuestra selección obtuvo un vergonzoso triunfo por *default*, al mismo tiempo que ese partido fantasma se instaló como el primer acto público de repudio internacional frente a los crímenes cometidos por el Estado chileno.

Eran tiempos oscuros en los que el terror se instalaba. En Chile se vivía lo que se conocerá como "apagón cultural", dejando en el olvido al tren de la cultura que buscaba llevar las artes a los más diversos rincones del territorio nacional[4]. "El cóndor pasa", versionado por Inti Illimani, y el "Contrapunto entre el águila americana y el cóndor chileno", de Quilapayún, sonaron desde el exilio como una triste metáfora del acontecer chileno, lejos de sus nidos[5].

Junto con la persecución de opositores, la ilegalización de los partidos políticos y la supresión de las libertades individuales, el nuevo "régimen" buscó refundar una identidad nacional a través del enaltecimiento de héroes patrios y el disciplinamiento militar[6]. Los escasos medios de comunicación que sobrevivieron a la censura fueron instrumentalizados por la Junta Militar de Gobierno, adquiriendo gran relevancia en la redefinición de "lo chileno"[7]. Era evidente la pretensión de eliminar todo rastro del período anterior, lo que se expresó en diversos aspectos. Por ejemplo, se rebautizó el edificio de la UNCTAD como Diego Portales[8], ahora convertido en el centro de operaciones de la Dictadura, mientras se restauraba durante siete años el Palacio de la Moneda tras los bombardeos televisados. Irónicamente, frente a la casa de gobierno en ruinas se encendió una "llama de la libertad"[9].

La instauración del toque de queda fue una de las primeras imposiciones que buscó desarticular el uso del espacio público, las reuniones sociales y las relaciones comunitarias[10]. Se vaciaron las calles y se cerraron locales nocturnos, erradicando todo vestigio de los llamados "años dorados de la bohemia", evocados con nostalgia por nuestros entrevistados. Pero, ¿qué sucedió con la vida festiva en este nuevo contexto de restricciones y prohibiciones? ¿Cuáles fueron los recorridos, lejos de la mirada del cóndor, por los que la cumbia y sus cultores transitaron? ¿Pudo reorganizarse el circuito festivo del que la cumbia formaba parte?

Uno de los efectos fundamentales del Golpe en la escena cumbianchera local fue el cierre de los espacios tropicalones de música en vivo, donde los cultores venían desde hace décadas deleitando a chilenas y chilenos. Algunos músicos optaron por dejar el país, como sucedió con Luis Tirado, el director de Los Cumaná, que en esta década vivió intermitentemente entre Bélgica y Chile. Otros músicos, de frentón, colgaron sus atuendos tropicales para dedicarse a otras labores y emprender nuevos rumbos. Tal fue el caso de Makalunga, grupo formado a partir de una escisión de Los Cumaná, que solo alcanza a grabar un demo antes de ir en la búsqueda de trabajos más estables, como nos relata su cantante Héctor "Tito" Rojas. En su entrevista, menciona además cómo este cierre de espacios también afectó al grupo serenense Largo Camino, bautizado originalmente como Toque de Queda, pero que luego de una insólita y arbitraria detención, decide cambiar de nombre. Y aunque lograron grabar dos *long play* como Largo Camino, finalmente sus integrantes optaron por buscar nuevos horizontes laborales.

3 La Operación Cóndor consistió en un plan de coordinación de operaciones y cooperación de las cúpulas dictatoriales y sus servicios clandestinos de inteligencia, que se expandieron en América Latina durante los años setenta y ochenta. Esta utilizó como modelo el Programa Phoenix, diseñado por la CIA (Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos), puesto en marcha por la policía de seguridad de Vietnam del Sur entre los años 1965 y 1972. Los militares responsables de ejecutar estas operaciones se entrenaban en la United States Army School of the Americas, más conocida como Escuela de las Américas, que surge en 1963 y ha sido desde entonces un espacio de adiestramiento e intervención militar y paramilitar.

4 La idea de "apagón cultural" fue planteada en 1977 por el Ministro de Educación de la época, Contralmirante Raúl Troncoso, quien habló de "apagón intelectual". Por esos mismos años, desde el exilio, intelectuales y artistas también comienzan a usar el concepto. Sin embargo, en la actualidad se ha cuestionado su uso frente al reconocimiento de prácticas culturales en resistencia durante el período, principalmente por parte de los sectores populares. Para referencias y discusiones al respecto, recomendamos los trabajos de Donoso 2009 y Brugnoli 2003.

5 Ambas agrupaciones se encontraban en giras musicales por Europa al momento del Golpe de Estado, sin poder regresar al país por más de una década de exilio.

6 Para profundizar en las ideas de disciplinamiento histórico, festivo y militar, recomendamos: Foucault 1978; Illanes 1986; Alfaro 1998; Errázuriz y Leiva 2012.

7 Respecto a la censura y a la instrumentalización de los medios de comunicación, recomendamos Lagos 2009.

8 Edificio emblemático de la Unidad Popular, cuya idea fuerza fue transformarse en el museo de los trabajadores. Este edificio fue inaugurado en 1972 como sede de la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo (UNCTAD), tras la cual es rebautizado como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral. Tras el Golpe, es convertido en sede de gobierno y rebautizado como Edificio Diego Portales. Y es solo a partir del año 2009 que vuelve a ser llamado Centro Cultural Gabriela Mistral. Para mayores referencias recomendamos Allende, Bartlau e Illanes 2014.

9 La Llama de la Eterna Libertad es un monolito que se instaló el 11 de septiembre de 1975 en la Plaza Bulnes, en el llamado Altar de la Patria, sacralizando el relato épico de la dictadura militar. Permaneció encendida hasta el 18 de octubre de 2004.

10 La primera ordenanza dictatorial al respecto fue publicada en el Bando Militar N° 16. Señala que a partir del día 13 de septiembre de 1973, en Santiago, el toque de queda regirá entre las 18:00 y las 6:30 horas. Esta medida se prolongará, en distintas intensidades y horarios, emblandeciéndose progresivamente hasta su cese en el mes de enero del año 1987.

Los efectos de este nuevo contexto aún se harían sentir en la década siguiente, incluso en las agrupaciones más emblemáticas de la escena cumbianchera. A inicios de los ochenta se produce una división interna en la Sonora Palacios, a partir de la cual se retiran cinco de sus integrantes. Pese a la fractura, la Sonora Palacios seguirá siendo reconocida como pieza clave en el proceso de chilenización de la cumbia, manteniendo su vigencia aún en los períodos más oscuros de nuestra historia cultural y festiva. Los músicos en retirada, por su parte, deciden fundar una nueva sonora. Así, en 1982 nacerá una de las agrupaciones más representativas de lo que hoy llamamos "cumbia chilena": la Sonora de Tommy Rey, de la que nos habla su timbalero Leonardo Soto. El percusionista nos recuerda también cómo, desde los primeros años de la dictadura, los músicos fueron perdiendo garantías ante la prohibición de los sindicatos y el término de las leyes que protegían su derecho a la difusión y a regular precios tanto de las entradas a espectáculos como de los estudios de grabación.

Pese a ello, no todo fue color de hormiga para los cultores cumbiancheros, pues afortunadamente la Operación Cóndor no fue la única fuerza que se expandía entonces por el continente. Desde la década del cincuenta corre otra corriente que trae aires y palpitaciones en ritmo de cumbia. Este género musical, que llegó para quedarse, se vuelve ahora testigo del Chile quebrado. Por la ausencia de un contenido político explícito en su repertorio y una connotación de música trivial y alegre, los caballeros de la Junta de Gobierno, imperiosamente serios, no vieron riesgos ni amenazas en el tropical. Es más, instrumentalizaron su ritmo y lo fomentaron en los medios de comunicación, lo que permitió a cumbiancheros, adherentes y opositores, políticos y apolíticos, seguir haciendo de la cumbia un espacio de trabajo, aunque en circunstancias diferentes.

En la pantalla chica predomina el tropical como plato fuerte bailable, ya sea en concursos, presentaciones en vivo o cortinas musicales de estelares. Surgen nuevos programas de entretención tales como Tugar Tugar[11], Dingolondango[12] y más tarde Lunes Gala[13] –que solo fue transmitido en 1979–, además del ya consolidado Sábados Gigantes, que al final de la década comienza sus transmisiones desde EE.UU[14]. La tele transmite concursos de baile con orquestas en vivo y un público ávido de mover el esqueleto y llevarse premios de bolsas de té, paquetes de papas fritas, caldos para darle sazón a la cocina, televisores, secadores de pelo, jugueras, y excepcionalmente, autos y dinero en efectivo, convirtiendo en espectáculo las necesidades económicas[15]. Del mismo modo, en 1978, el ya consagrado Don Francisco funda la Teletón[16], que establece un nuevo y funcional modelo de solidaridad para el Chile fragmentado. Una vez al año, se crea la ilusión de unidad nacional a través de la caridad, poniendo en evidencia a un nuevo Estado, que entrega al mercado la responsabilidad sobre los derechos políticos y sociales de sus ciudadanos. La Teletón se transformó, en cadena nacional, en un *show* televisivo más, y por ende, en un nuevo espacio de trabajo para los cultores tropicalones, utilizando su fiesta mediatizada como evidente contra-versión de la violencia política y la creciente desigualdad.

Pero no solo el tropical estaba siendo instrumentalizado a través de la televisión. Entre otros, compartía pantalla con músicos del Neofolclor, quienes representaban el Chile blanqueado y estilizado, proyectado desde el régimen sin tintes indígenas, afros, "rotos" ni revolucionarios. Los Huasos Quincheros se conviertían en rostros emblemáticos, haciendo eco de la figura del huaso que calza, viste y baila como patrón de fundo, acompañado de su china[17], quien además de cumplir labores domésticas, tenía que estar a disposición de los deseos del latifundista. Es justamente desde este imaginario que en 1979 se instaura la cueca como baile nacional, reforzando el chauvinismo patrio y feudal en una versión alejada de sus expresiones campesinas y chinganeras[18].

11 Tugar, Tugar fue un programa de televisión que estuvo al aire entre 1971 y 1975 en el canal 7. El programa, conducido por Juan La Rivera, se realizaba en el Teatro Caupolicán y consistía en un concurso en el que parejas de baile dejaban los pies en la pista para ser elegidos los mejores bailarines.

12 Dingolondango fue un programa de televisión nacional de Chile que estuvo al aire entre los años 1976 y 1977, dirigido por Eduardo Ravani y producido por Jorge Pedreros y Fernando Alarcón, quienes posteriormente hicieron el exitoso programa Jappening con Ja. Como lo señala el nombre del programa, el objetivo de este show era juntar dinero para entregar a obras benéficas.

13 Lunes Gala fue un programa de televisión que del canal de la Universidad Católica, conducido por César Antonio Santis. Se realizaba en el Teatro Casino de las Vegas (actual Teatro Teletón).

14 Los rostros emblemáticos que conducían estos programas eran: Raúl Matas, Enrique Maluenda, César Antonio Santis y Mario Kreutzberger (Don Francisco), respectivamente, quienes nos ponen a cantar y bailar para hacer "menos tensa la situación". Albornoz 2014, pág. 158.

15 Sobre este asunto, recomendamos: Debord 1995.

16 Evento benéfico televisado que nace de la amistad entre Don Francisco y Ernesto Rosenfeld, quien era el presidente de la Sociedad Pro Ayuda al Niño Lisiado, con objetivo de reunir dinero e infraestructura para ayudar a personas con discapacidad. Se realiza por primera vez en 1978. Tanto Don Francisco como el contenido del programa han sido cuestionados por mercantilizar y lucrar con una necesidad que debería ser cubierta por las políticas del Estado.

17 Sobre el concepto de "china", recomendamos: Godoy 2007; Contreras y González 2014.

18 La cueca se establece como baile nacional a través del Decreto N° 23, publicado el 18 de septiembre de 1979. Sobre este proceso recomendamos el artículo de Tiesos pero Cumbiancheros: "La cumbia también es cueca, señores: falacias sobre la auténtica chilenidad".

Y aun cuando ambas músicas fueron útiles para los intereses del régimen, la cueca era ensalzada como emblema de lo nacional mientras la cumbia seguía siendo prejuiciada, negada. Esta contradicción se deja entrever en la Fiesta de la Hispanidad de la comunidad latina celebrada en Nueva York para el año nuevo de 1986, en la que el carro alegórico de Chile no aceptó la presencia de la Sonora Palacios porque no representaba "lo nacional". Paradójicamente, invitados por el carro de la tierra madre de la cumbia, los cumbiancheros chilenos desfilaron y tocaron junto a sus pares colombianos, como recuerda el sentido testimonio de Marty Palacios, timbalero e hijo del fundador de la agrupación.

Estos tiempos duros y ambiguos de crímenes de Estado y entretención televisada, también fueron momentos de volcarse hacia adentro, hacia la familia, guardando como una crisálida la memoria censurada por varios años. Puertas adentro, poco a poco, la fiesta comenzaba a re-hacerse. Los matrimonios, bautizos, cumpleaños, años nuevos y dieciochos se celebraban mayoritariamente en privado, transformando fugazmente el living-comedor de los hogares en la pista de baile. El repertorio de las agrupaciones que antaño brillaba en los escenarios se trasladó a los transistores de amplitud modulada, y la radio se transformó en la ruta fundamental para la permanencia del tropical en la intimidad familiar. Como nos relata el compositor y productor Carlos González, desde el año 1974 la radio Colo-Colo y el sello Sol de América fueron los principales medios de difusión de estos ritmos, permitiendo su continuidad noche a noche, casa a casa. Produciendo a Los Hijos de Putre, a los Luceros del Valle y a un nuevo monarca tropicalón, Eugenio León Hernández, "Hiroíto" (1924-2010) –conocido entonces como el "Emperador de la cumbia"–, crea canciones cumbiancheras que capturan lo pícaro en el habla de los chilenos e instauran una imagen muy distinta de lo popular en relación a los períodos anteriores: a-politizado, con claras influencias de la ranchera y la guaracha campesina, y en un terreno ambiguo entre lo conservador y la picaresca[19]. Su fórmula alcanzó una popularidad tal, que aun cuando intentó ser censurada por la industria radiofónica, habría sido el propio dictador quien ordenara su restitución para deleite de las tropas.

Encapsulada, la cumbia acentuaba la paradoja que la presentaba entonces como sinónimo de constante alegría, inundando los más graciosos y enajenantes espectáculos mediatizados con su contagioso ritmo hecho placebo social. Mientras, afuera, la noche también va siendo reapropiada, pues el toque de queda no impide a militares, agentes de inteligencia y civiles cercanos al régimen ejercer su derecho a la fiesta. Se trataba de la llamada "noche tifa"[20], que hizo conocido al siniestro agente Álvaro Corbalán, grotesco y farandulero personaje bautizado por sus pares como el "Faraón", quien hoy figura preso por sus crímenes de lesa humanidad. La diversión nocturna fue secuestrada primero por la DINA, y tras su disolución a raíz de la presión extranjera, por la CNI, la policía secreta de los años ochenta[21].

Pese a esta nueva utilización de la cumbia, en el tránsito de los setenta a los ochenta se acentúa el desprestigio social hacia los repertorios bailables, denominándolos indistinta y peyorativamente como "tropical". Esto potenció el descrédito hacia nuestros músicos populares en favor de sus pares extranjeros, especialmente frente a aquellos provenientes de la España post-franquista, que tuvieron tribuna preferencial en los programas estelares del Chile televisado[22]. Las escandalosas sumas de dinero que se gastaron en la venida de artistas internacionales como Miguel Bosé, Julio Iglesias, José Luis Rodríguez, Grace Jones o Barry White, fueron reflejo del breve *boom* económico que vivía el país, como declaraba en esos años el Ministro de Hacienda[23]. Esto ocurría casi como una humorada analógica que, por un lado, nos deslumbraba con sus brillos, pero por otro, nos ruborizaba con destapes como el de Maripepa Nieto[24], en un Chile aún provinciano que, a tientas, apuraba el paso del anhelado progreso.

19 Sobre la risa popular recomendamos Salinas 1998.

20 La Tarjeta de Identificación de las Fuerzas Armadas (TIFA) fue un documento que utilizaron las FF.AA. chilenas, sus familiares y amigos durante la Dictadura, para eludir las proscripciones del "nuevo régimen". También fue utilizada para eludir responsabilidades penales de toda clase. Popular se hizo en esos años, y en los venideros, la altanera frase "tú no sabes quién soy yo" ante cualquier situación de responsabilidad judicial. Frente al toque de queda, la TIFA se transformó en un pase liberado a la noche y a la escasa bohemia, en la cual destacaban espacios tales como los hoteles Sheraton y Crowne Plaza, en Santiago.

21 La Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), vigente entre 1973 y 1977, que fue la policía secreta de la Dictadura, bajo la dirección del agente criminal Manuel "Mamo" Contreras (quien falleció en 2015, siendo aún indigno General del Ejército de Chile y en plena condena por 529 años de cárcel, que incluían doble cadena perpetua). La DINA fue señalada en la Comisión Nacional Sobre Prisión Política y Tortura como la responsable e impulsora de la Operación Cóndor en Chile. En su reemplazo, la Central Nacional de Informaciones (CNI) se mantuvo vigente entre los años 1977 y 1990. Álvaro Corbalán fue su jefe operativo durante la década de los ochenta.

22 Para un análisis mayor sobre la televisión en Chile durante este período y la influencia de los artistas españoles, recomendamos Durán 2012.

23 Sergio de Castro, becado en la Universidad de Chicago a mediados del cincuenta, apodado "el arquitecto de la economía chilena" a partir de la explosión económica del país entre 1976 y 1981, luego de la aplicación de los principios económicos neoliberales, aprendidos de Milton Friedman en Estados Unidos.

24 En la inauguración del programa Sabor Latino, conducido por Antonio Vodanovic, la vedette española Maripepa Nieto realizó dos presentaciones. En una de ellas, con un sensual atuendo y con un cigarrillo en la mano, en medio del baile se dio vuelta dejando ver sus nalgas al público presente, que aplaudía y gritaba enardecido, convirtiéndose en uno de los números favoritos de la pantalla chilena.

Luego de aprobada fraudulentamente la Constitución de 1980, la sociedad chilena se vuelve conejillo de indias, convirtiéndose en el primer país que aplica a raja tabla los principios del neoliberalismo. Los ajustes de los Chicago Boys[25] instauran una nueva política económica que se preocupó más por garantizar la acumulación financiera que la modernización productiva. Célebre fue el comercial de televisión en que los actores Nissim Sharim y Delfina Guzmán inmortalizan el "¡cómprate un auto Perico!", un llamado al fácil acceso a créditos bancarios, mejoras materiales y ascenso social, que ocultaba el oscuro rostro del endeudamiento. En septiembre de ese mismo año, Pinochet, ahora autoproclamado presidente, declaraba en cadena nacional que de cada cinco chilenos, uno tendría televisor.

De lunes a domingo la familia chilena se reunía en torno a esa pequeña pantalla, que para entonces había sumado a Sabor Latino, el Festival de la Una, Baila Domingo y, más tarde, a Éxito, marcando las pautas de diversión y difundiendo los ritmos de moda, a cargo de los maestros Juan Azúa y Horacio Saavedra[26]. El tropical llegaba además a los programas humorísticos de entretención, recreando prejuicios, negaciones y falacias sobre la auténtica chilenidad. A mediados de los ochenta, el Jappening con Ja[27] caricaturizaba el encuentro entre una tribu africana que hablaba muy mal el español y una colona –interpretada por la actriz Marilú Cuevas–, quien al no comprender el habla de los afros vestidos al estilo de Los Picapiedras, pregunta "mami, ¿qué será lo que quiere el negro?", a lo que estos responden "papalapapiricoipi". La escena se mitificaba como el origen de la canción "El africano", que hizo conocida en estos años a Pachuco y la Cubanacán, y evidenciaba, a todo color, la constante negación de lo afro en nuestra identidad mestiza.

Fuera de las luces de la televisión, una nueva forma de difusión musical comienza a masificarse: el casete. En sus cintas, nuevas canciones van llegando al territorio nacional, alimentando los repertorios musicales populares y tropicalones de quienes tocan y de quienes bailan. Desde México hasta Argentina hay un cambalache entre sellos musicales tales como Discos Peerless, Discos Fuentes y la Industria Fonográfica Peruana. Esto permite a los artistas locales versionar canciones que llegarán a ser clásicos de las fiestas chilenas, casi como una resistencia involuntaria de alegría en tiempos grises. Nos nutren coloridamente desde México la refundada Sonora Dinamita; desde Colombia, la Sonora Malecón, Los Corraleros del Majagual y Los Embajadores del Vallenato; venezolanos como Pastor López y su Combo; y peruanos como Walter León y Los Ilusionistas, Los Mirlos, Chacalón y la Nueva Crema, Juaneco y su Combo, y Los Shapis[28].

La masificación del casete también permitió abaratar los costos de grabación y abrió la posibilidad de copiar caseramente álbumes de estudio, susceptibles de ser manipulados con mayor libertad[29]. Al mismo tiempo, la apertura económica y el establecimiento de la Zona Franca en el extremo norte del país[30], abarataron los costos de sintetizadores electrónicos e instrumentos de avanzada tecnología, dando el impulso a la proliferación y difusión de agrupaciones y estilos cumbieros menos conocidos en los espacios hegemónicos de la capital. Son los casos de Escape Libre, Claridad Baltazar, Génesis, Siglo XX, Puente Roto, Capítulo V, Copacabana, Sonora Andacollo, Grupo Galaxia, Kumankú, Candilejas, Coquimbo Tropical, Agua Santa, y Albacora, el último fundado por el tecladista y compositor Willy "Agüita" Carrasset.

25 Los Chicago Boys es el nombre con que se conoce al grupo de economistas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quienes aprovechando un convenio entre dicha casa de estudios y la Universidad de Chicago, logran formarse directamente con Milton Friedman en EE.UU., para transformarse en propulsores del emergente neoliberalismo. Para mayor información sobre las características de este modelo económico, recomendamos Ruiz 2014.

26 Sabor Latino, conducido por Antonio Vodanovic, fue puesto al aire en 1981, y pese a su éxito, duró una sola temporada. El programa Éxito fue conducido por el cantante de la Nueva Ola, José Alfredo "Pollo" Fuentes, entre los años 1984 y 1992.

27 Programa de televisión humorístico que estuvo al aire desde 1978 hasta 2004, pasando por diversos canales televisivos. Nació de la idea del productor musical y actor Jorge Pedreros (1942- 2013) y los periodistas Fernando Alarcón y Eduardo Ravani. A este equipo inicial se sumaron la show woman Maitén Montenegro y la cantante Gloria Benavides.

28 La Sonora Dinamita es una agrupación de origen colombiano refundada en México (1977) por Lucho Argaín. Dentro de sus músicos destaca el acordeonista y compositor colombiano Rodolfo Aicardi, quien lega canciones como "Boquita de caramelo", "Me voy para Macondo" y "Daniela". La Sonora Malecón, actualmente radicada en Chile, se refunda en 1988 para hacernos bailar con canciones como "María, María", "Impostora" y "Pícara". Los Corraleros del Majagual se funda en 1962, pero en Chile dejó su sello en los ochenta con canciones como "La burrita", del acordeonista Armando Hernández. Por su parte, Los Embajadores del Vallenato grabaron su primer disco en 1982, internacionalizando su carrera con éxitos como "Se le moja la canoa". Pastor López y su Combo lo funda en 1974 el venezolano Pastor López junto a músicos colombianos, difundiendo canciones como "Traicionera" y "Pecadora". La agrupación peruana Los Ilusionistas nace en 1970 definiendo su estilo como "chicha elegante" y destacando por la guitarra eléctrica del compositor Walter León. Se hizo conocida en Chile en los ochenta con "Colegiala". Los Mirlos surge a fines de los setenta y su paso por Argentina permite la llegada a Chile de canciones como "La danza de los Mirlos" y "Eres mentirosa". Chacalón y la Nueva Crema nace en 1978, influenciando principalmente el norte de Chile con canciones como "Por ella, la botella" y "Muchacho provinciano". Juaneco y su Combo se forma en 1960 en Pucallpa, de la mano del acordeonista Juan Wong Paredes. Son reconocidos en Chile durante la década del setenta por éxitos como "Ya se ha muerto mi abuelo" y "Vacilando con Ayahuasca". Por último, Los Shapis se forman en Huancayo en 1981 y se conocen en Chile con canciones como "El aguajal", "El proletario" y "Ambulante soy".

29 Sobre este asunto, recomendamos: Jordán 2009 y Zapata 2000.

30 La Zona Franca responde a un ordenamiento geopolítico tras el Conflicto del Beagle entre Chile y Argentina. Augusto Pinochet establece la zona económica reforzando el asentamiento chileno en Iquique, temiendo un ataque desde el norte por parte de Bolivia y Perú. La ZOFRI, como otras medidas adoptadas en el período, buscó fomentar el consumo a través de bajos costos en los productos.

El testimonio de este cultor de corazón coquimbano enfatiza que aunque eran pocos los grupos que tenían visibilidad durante el período, había una gran diversidad de estilos y escenarios que en esos años fueron surgiendo y cobrando fuerza, en especial en las actuales regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá, Atacama y Coquimbo.

Uno de estos espacios fue la Pampilla de Coquimbo[31], escenario-carpa que cada dieciocho de septiembre reúne a miles de personas. Como recuerdan algunos de los actuales integrantes de Los Vikings 5, lejos de las cámaras, el público de la Pampilla tomaba el pulso en vivo de las agrupaciones con proyecciones de éxito a nivel nacional, al tiempo que los músicos se encontraban y nutrían recíprocamente sus repertorios, incluso en momentos de restricción.

Circulando de mano en mano entre músicos y públicos, el naciente casete fue así amenizando la fiesta privada y familiar de los años ochenta, sumando un nuevo y práctico soporte a la radio y al vinilo, que caía en desuso. Este intercambio traspasó fronteras, permitiendo el envío de un pedacito de Chile hecho cinta tropical a quienes estaban en el exilio.

Pero no solo el envío de casetes fue acercando el tropical a lejanas latitudes. También la difusión mediática de cultores en el extranjero y las giras internacionales realizadas por agrupaciones cumbiancheras, permitieron acercar a chilenos exiliados, otras comunidades latinas y públicos globales, con sus clásicos bailables y festivos. Los Vikings 5 fueron el primer grupo de cumbia en ir a tocar a Alemania; la Sonora Palacios se presentó en Nueva York; Pachuco y la Cubanacán hizo lo propio en Australia y Estados Unidos; y la Sonora de Tommy Rey se lució en Suecia ayudando a pasar el trago amargo del exilio. En las fiestas latinoamericanas en que se reunían chilenas y chilenos, va apareciendo la idea de una "cumbiaterapia", que permite el encuentro afectivo, y provisionalmente festivo, con la imagen de un Chile al que aún no se puede volver[32]. Pero estos viajes de la cumbia hacia otros países son también un proceso de ida y vuelta. A su regreso, los cultores cumbiancheros vienen recargados de nuevas influencias musicales, tecnológicas y especialmente culturales, del mundo y sus rincones.

31 La Pampilla de Coquimbo es un espacio en el que tienen lugar las conmemoraciones dieciocheras del mes de septiembre. Es un potrero de tierra al aire libre donde llegan familias a acampar formando pequeñas ramadas y que confluyen en los espectáculos del escenario central ubicado al interior de una gran carpa. Con el tiempo se ha cobrado un derecho de ingreso y se han instalado tiendas en que se ofrecen los más variados productos. La única vez que se recuerda que no se llevó a cabo la celebración fue en septiembre de 1973. Durante los años sesenta y setenta la fiesta de la Pampilla fue administrada por el Club de Leones de Coquimbo, por lo que se conoce también como "la carpa del Club de Leones". Desde 1980 la administración vuelve a manos del municipio, como antes de los sesenta. Sobre su origen, encontramos dos versiones: una del siglo XVII, en festejo popular por la expulsión de corsarios, piratas y filibusteros del puerto; mientras que la otra se remonta a las conmemoraciones patrias que siguieron al establecimiento de la Primera Junta de Gobierno en 1810.

32 Respecto a la idea de "cumbiaterapia" recomendamos Varas y González 2005, pág. 100.

Por otra parte, en el ámbito local, las agrupaciones comienzan a encontrar nuevos espacios para presentarse en vivo, a través de restoranes y parrilladas bailables, que fueron abriendo en jornadas diurnas e iban alargando la fiesta en la medida en que se flexibilizaba el toque de queda. El público debía tener la prudencia de retirarse a tiempo o pasar la noche, cortina abajo, hasta que se levantaba el toque. El *show* bailable comienza a renacer así en locales como La Cuca o Los Adobes de Argomedo, como nos recuerda el testimonio de Eduardo "Lalo" Palacios, director de la Sonora Junior L. Palacios.

Subterráneamente, el derecho a la fiesta popular iba re-armándose casi como expresión del Chile que se dejó ver en las calles desde inicios de los años ochenta. En 1983, la masa que encendió la radio y apagó la TV, organizó la primera gran protesta nacional respondiendo al llamado de la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC), en la que se escucharon cacerolazos por todo el país. En 1984, en la tierra de Los Trianeros se realizó el "Puntarenazo", como respuesta de las organizaciones sociales a la visita del General. Las protestas ya no cesarían[33]. Uno de los puntos más álgidos se alcanza en septiembre de 1986 –conocido como el "año decisivo"–, cuando el Frente Patriótico Manuel Rodríguez realizó un fallido atentado contra Pinochet en la cuesta Las Achupallas, camino al Cajón del Maipo[34]. El régimen respondió con la violenta operación Albania, también recordada como la "matanza de Corpus Christi"[35]. Pero esta nueva escalada de represalias y asesinatos ya no podían contener la determinada e incontrolable movilización popular. Los ojos del mundo se volcaron nuevamente sobre Chile con la llegada del carismático Papa Juan Pablo II, haciendo insostenible la negación de los encarcelamientos, asesinatos, torturas y desapariciones ilegales acontecidas en el país. Aun cuando mantuviera incólume su diplomática sonrisa, como escribiera entonces el antipoeta Nicanor Parra[36].

Mientras, el repertorio cumbianchero iba perdiendo su función de efectivo placebo social, pues la voz de los ochenta también se hacía sentir en ritmo tropicalón. Algunas de las canciones más clásicas y recordadas del período fueron reapropiadas por el público opositor al régimen, que encontró en esta música un espacio para decir lo que la oficialidad censuraba y prohibía. Recordados son los casos de "Candombe para José" –luego versionada en ritmo de cumbia-, con la

33 Se realizaron un total de 22 jornadas de protestas nacionales en el período comprendido entre 1983 y 1987. Salazar 2002, pág. 262.

34 Atentado que recibió el nombre de Operación Siglo XX.

35 La operación Albania se llevó a cabo en los días en que, de acuerdo al calendario católico, se celebra el Corpus Christi, en junio de 1987. Consistió en el asesinato de 12 miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, a cargo de la CNI.

36 "S.S. debiera llorar a mares y mesarse los pelos que le quedan ante las cámaras de televisión en vez de sonreír a diestra y siniestra como si en Chile no ocurriera nada." Fragmento de "La sonrisa del papa nos preocupa" de Nicanor Parra en Ortega (comp.) 1994.

que los presos políticos animaban a sus compañeros cambiando el coro de la letra para cantar con fuerza *¡ánimo negro José!*[37]. O de "Viejo lolero", más conocida como "Ula ula", que fue cantada en las calles para ridiculizar a los efectivos policiales que reprimían la protesta de sus propios sectores sociales[38]. No obstante, tal vez el caso más emblemático de esta nueva significación cumbianchera sea el de "El africano". El percusionista Adelqui Silva recuerda en su entrevista la llegada de esta canción al repertorio de Pachuco y la Cubanacán, la participación de la orquesta en el Festival de Viña, y la inesperada apropiación del público de la Quinta Vergara en su presentación de 1986, cuando en respuesta al ya clásico "mami, ¿qué será lo que quiere el negro?", desde la galería se escuchó el rugido "¡que se vaya Pinochet!", contenido por más de diez años de represión, produciendo la censura inmediata en la señal televisada de la presentación. Son los años de oro de la orquesta de más larga trayectoria en la historia del tropical a la chilena, en los que pese a su reconocida cercanía con el régimen militar, logran llegar a públicos de los más diversos estratos sociales, transversalizando su sabrosón ritmo y repertorio.

Hacia el final de esta década se preparaba el fin concertado de la Dictadura, aprovechando el marco jurídico de la Constitución de 1980. Frente al descrédito, la agitación social era garante del plebiscito. No obstante, hasta el último momento se realizaban amarres neoliberales. El simbólico 5 de octubre de 1988 se celebró la jornada de votación que definiría la salida de Augusto Pinochet del poder, aún cuando años más tarde se transformara en senador vitalicio con fuero parlamentario. Ese mismo año, Amnistía Internacional realizaba una gira por América Latina con el lema *Human Rights Now*[39], pero no le fue permitido pasar por Chile. Sin embargo, casi como un primer síntoma del tiempo de apertura al capital por venir, los escenarios masivos en vivo se comenzaban a reabrir hacia la industria musical internacional, a partir de la visita al Estadio Nacional de Rod Stewart, en Marzo del '89. Este puntapié inicial abría una seguidilla de megaconciertos, entre los que se cuenta el que finalmente pudo realizar Amnistía en 1990. En este, quedaron imágenes memorables tales como la de Sting cantando "Ellas bailan solas", acompañado por la cueca sola de Sola Sierra y otras madres, abuelas, hermanas y esposas de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, que durante 17 años portaron fotos de sus familiares en blanco y negro con la pregunta "¿dónde están?".

37 Sobre esto, sugerimos la entrevista de Katia Chornik de 2005: "La historia del 'negro José'", publicada en el sitio web del Proyecto Cantos Cautivos.

38 En este marco, cabe mencionar también el caso de canciones que utilizaron el tropical para acompañar letras políticas, apropiadas y entonadas en contextos de protesta. Es lo que sucede con la canción "A puro pan, a puro té", que se cantaba como parte del repertorio popular y movilización callejera en los ochenta. En ritmo de guaracha, esta canción fue grabada en el casete Vamos Chile (1986) por dos células culturales del Partido Comunista y del Partido Socialista, bajo el liderazgo de la folclorista Gabriela Pizarro, en ritmo de guaracha.

39 En español, "Derechos Humanos Ahora".

La memoria del trauma dictatorial comienza a ser invisibilizada cada vez con mayor fuerza, en la medida en que Chile se sube tropezando al carro del triunfo del capitalismo mundial, como puso en evidencia la recordada "crisis de la uva" en 1989, el mismo año de la caída de la URSS. En Cuba se iniciaba el llamado "período especial", que ponía en jaque la bonanza socialista de la caña de azúcar, mientras una serie de revoluciones van derrocando a los Estados comunistas del Bloque del Este, que disuelven la Cortina de Hierro. George H. W. Bush es elegido presidente de Estados Unidos, tras el famoso discurso en que declara que sus políticas dirigirán el acontecer mundial, anunciando así la invasión a Panamá que derroca al presidente Manuel Antonio Noriega, los preparativos para la Guerra del Golfo Pérsico y la intervención militar en Yugoslavia operada desde la OTAN[40].

La caída del muro de Berlín se transforma entonces en el símbolo del fin aparente de la era de partición, para inaugurar lo que se conocerá discursivamente como la era del *post*. El neoliberalismo financiero declara el Fin de la Historia[41], al tiempo que se propagan las ideologías de la desmemoria y la racionalidad práctica, que defienden el marco democrático de los derechos humanos "en la medida de lo posible", como sostenía el primer Presidente post-dictadura, Patricio Aylwin.

En Chile, son justamente el miedo a esa historia y el acomodo a los nuevos sentidos comunes globales los que desdibujarán la esperanza y la alegría prometida tras el NO a la Dictadura. Luego del plebiscito y de las elecciones que dejaron al democratacristiano Patricio Aylwin como Presidente de la República, se puso fin al "lapso" que se prolongó por 17 años[42]. El disciplinamiento rígido, tieso y enajenante que nos legó ese "lapso", convive con un recuerdo sonoro de esperanza prometida tras el lema de "la alegría ya viene". Alegría que guarda, en su ambigua presencia, la certeza de que había otro curso en esta historia**.**

Cumbia para adormecerte titulamos a este capítulo, poniendo el foco en la función social predominante de la cumbia y el tropical durante la dictadura: el placebo y el aletargamiento a través de la pantalla chica. Sin embargo, no todo fue "adormecimiento", ya que durante estos años también se anidaron el reencuentro

40 Surgida en 1949, la Organización del Tratado Atlántico del Norte (OTAN) es una alianza militar de asistencia recíproca, que vinculó a países de América del Norte con naciones de la Europa occidental. Bajo la tutela de los EE.UU., hoy concentra a 22 países del llamado "Primer Mundo", y opera –desde los años ochenta hasta nuestros días– como brazo armado de sus pretensiones imperialistas.

41 Más antecedentes al respecto en Fukuyama 1992. Este autor plantea, a grandes rasgos, que tras la caída del Muro de Berlín se acabaría la contradicción y el conflicto, producto de la derrota del socialismo y la hegemonía capitalista, declarando, a partir de esto, el fin de la historia y del trabajo del historiador.

42 En el bando N°5, firmado por la Junta de Gobierno de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile el 11 de septiembre de 1973 se expresaba "… las Fuerzas Armadas han asumido el deber moral que la Patria les impone de destituir al Gobierno que aunque inicialmente legítimo han caído en la ilegitimidad flagrante, asumiendo el Poder por el solo lapso en que las circunstancias lo exijan…". [Las cursivas son nuestras].

subterráneo y la memoria sonora compartida a través de la presencia de la cumbia en los festejos populares y cotidianos.

En un mundo que cambió a pasos agigantados, también los usos y medios de difusión musical se fueron transformando, mientras que nuevos y antiguos estilos y repertorios lograban dar color al grisáceo panorama local. Desde la cumbia, importantes compositores nutrieron el repertorio tropical bailable de este período, aunque su reconocimiento no siempre se ha hecho presente a tiempo. Es por eso que en este capítulo homenajeamos a un compositor que, desde Coquimbo, nos legó la memoria musical que aflora desde las corrientes subterráneas: don Hernán Gallardo Pavéz (1928-2013). Hombre solitario, romántico, fantasista en piano, poeta, novelista y compositor incansable, nos regaló por esos años la canción más emblemática de nuestra historia festiva, "Un año más". Creada como balada triste, tropicalizada por Makalunga en ritmo de salsa y grabada en ritmo de cumbia por Los Vikings 5 primero, y luego por la Sonora Palacios, hoy nos sigue acompañando y alegrando con un tono melancólico en cada festejo, en las muchas versiones que le han seguido.

El caso de don Hernán nos recuerda el invisible papel de los creadores de nuestra cumbia y la relevancia de extender su reconocimiento. Don Hernán nutrió el repertorio tropical de Los Cumaná, Makalunga, Los Vikings 5, la Sonora Palacios y la Sonora de Tommy Rey, entre muchos otros, pero murió en el abandono, abrumado por la enfermedad y la pobreza, en un momento en que el país recién comenzaba a despertar de una larga amnesia colectiva. Nos sentimos honradas de haberlo conocido, por lo que, con mucho cariño, nos permitimos incluir su voz en este último homenaje cumbianchero.

Carlos González

Compositor y productor musical de Hirohito, Los Hijos de Putre y Los Luceros del Valle

Carlos González en entrevista de la Colectiva en las afueras de Radio Corazón. Santiago, mayo de 2010.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros.

Por recomendación del timbalero Leonardo Soto contactamos a Carlos González, productor de sellos discográficos y compositor y de emblemáticas cumbias pícaras que han popularizado agrupaciones como Los Hijos de Putre, Hirohito, y Los Luceros del Valle. Lo entrevistamos el miércoles 5 de mayo de 2010 en el patio del edificio de uno de los medios radiales comerciales de mayor difusión de música tropical actual, Radio Corazón, donde además trabaja su hijo conocido como "Willy Sabor", quien también ha incursionado en el mundo del baile y el espectáculo.

Productor de numerosos discos cumbiancheros, el hombre detrás del pseudónimo de Jacinto Amoroso nos contó acerca de la cumbia chilena, sus principales cultores y estilos, las agrupaciones en las que ha colaborado y su trabajo para componer las características cumbias pícaras de los ochenta.

En nuestro primer encuentro, nos regaló una copia del librillo adjunto a su disco compilatorio de 100 cumbias en América Latina, donde se narra la historia del popular género en el continente. En el segundo, el 12 de septiembre de 2014 en Radio Canela –radio asociada a Mega Televisión– revisamos en detalle su testimonio, mientras conocíamos algo más sobre este emergente y comercial espacio para los sonidos tropicalones del momento.

Mira, podríamos decir que la cumbia chilena, en cuanto a contenido de las letras, es una nacionalización de las cumbias que vienen de afuera, porque a veces dicen tantas cosas las de afuera que uno no las entiende, porque también hablan en su castellano, ¿no cierto? Entonces, después se impuso la cumbia con la Amparito Jiménez y Luisín Landáez, que fueron los que trajeron la cumbia a Chile. Y después apareció la Sonora Palacios, que la hizo muy popular, empezaron a aparecer grupos nacionales. Además, si tú te fijas, todas las cumbias son tristes, "me dejaste", "me engañaste", qué se yo, "ayer te vi por la calle", "no eres la misma de antes", un poco de desencuentros. Pero eso "arriba las palmas", "saltando, saltando", "salud", no hay. Antes eran muchas de alegría, ahora no tanto. Antes ocupaban la fiesta, ahora ya no. Yo he ido a una sola reunión de la SCD [Sociedad Chilena del Derecho de Autor] en toda mi vida, y estaban hablando sobre nuestra música, que se tocaba poco. Entonces dije yo, "cómo van a tocarla mucho, si los artistas que en este minuto están funcionando –como Américo en ese minuto–, graba puras cumbias peruanas". Entonces debiésemos hacer una revisión nosotros mismos, porque si no somos capaces de abastecer a los artistas chilenos y ellos recurren a otra música, es porque no estamos, nos quedamos en el tiempo o estamos raros.

Hubo una época en que se hizo música en doble sentido donde yo era el mayor inversionista. Entonces se hablaba en doble sentido, pero como normalmente hablamos los chilenos. ¿Qué decir?, por ejemplo, la palabra "chucha" se ocupa en todo: "Más feo que la chucha", "más lindo que la chucha", "más fuerte que la chucha", "más lento que la chucha". Todo es como la chucha. Entonces esa forma de hablar de nosotros es como decir "choro", por ejemplo. Uno dice choro y dice "oye, ayer te vi con un compadre, pero tiene una pinta de choro, ¿cómo saliste con él?". O al revés: "era chorísimo el compadre, me encantó". Es lo mismo, pero es la forma en que lo dices tú nomás.

Hay muchas palabras que se ocupan en varios sentidos y que, supongo que para los extranjeros, es difícil entender cuando hablamos, porque la misma palabra la ocupamos muchísimas veces, con distintos sentidos. Eso es. Entonces, esa forma de hablar nuestra hizo que se incorporara a la música. Y también que las que son orquestas, grupos más formales como Giolito, como la Palacios, le dieran una rítmica más nuestra.

Veamos. La salsa, por ejemplo, es una cosa que la gente aparentemente aprecia mucho, pero que nadie sabe bailar, porque es el son cubano al que los puertorriqueños de Nueva York le hicieron algún aporte en cuanto a armonías, cosas así y lo transformaron en salsa. Hay una canción cubana que se llama "El son se fue de Cuba", ahí habla de eso. Es una música de ellos, entonces tiene cosas muy rígidas igual que la cueca. La cueca es rígida en su armado. La salsa es rígida en su armado también. Entonces todo lo que se hace ahí hay que hacerlo acorde a las normas, a la métrica que tiene. Lo mismo que las cuecas. Si tú pones a niños centroamericanos, les pones ritmos –o brasileños, a bailar; y pa' qué ir tan lejos, a bolivianos y peruanos–, tienen un ritmo salvaje. Acá somos más descuadrados que una gotera. ¿Cachai? Vienen a aprender a bailar cuando ya son grandes, no niños. Es raro ver a niños, así… rítmicos. Porque se dice que los araucanos no tenían música, tenían ritmos nomás. No tenían canciones, sino que tenían formas de expresar su religiosidad con ritmos de kultrún y de algunos sonidos de pifilca, ese que hace *fu fu fu fu* [imitando el sonido de la pifülka], pero era eso nomás y *táta táta* [imitando en ritmo del latido del corazón, el sonido del kultrún], bueno… Pero no había, digamos, una música formal como uno encuentra en otros, en otras nacionalidades, en otras latitudes.

Cuando llegó la cumbia con Amparito [Jiménez] y con Luisín Landáez, la gente bailaba esa cumbia. Ellos, como tenían mucho *show* en radio en ese tiempo, en Radio Portales, por ejemplo, hacía que tuvieran mucha difusión y eso se fue adaptando. Yo tengo una teoría, que es personal, nadie me la contó, que a partir de, ¿cómo te dijera?, que la religión va entrando, la religión protestante, digamos, en los pueblos, la gente aprendió a tocar instrumentos que no tocaban: acordeón, guitarra… Tú te ibas caminando desde San Diego hasta San Bernardo y con suerte encontrabas un par de guitarristas en el camino. Pasabas por las casas preguntando, ¿alguien toca la guitarra? ¿Toca alguien? Nadie tocaba nada. Entonces eran contados los músicos, no eran muchos. Y los mismos músicos servían para todo, o sea, tocaban cualquier cosa. Pero a partir de la difusión de la religión en los pueblos, la gente recién empezó a aprender a tocar guitarra, empezó a aprender a tocar acordeón. Y esos empezaron a hacer la música ranchera y la música cumbianchera, que al final es una mezcla entre lo ranchero, de la música mexicana, y lo que aprendieron aquí con el asunto de… esa es mi teoría y no creo que esté tan lejos de ella.

Existían orquestas tropicales, por ejemplo, antes… Tocaban música centroamericana. O sea, tocaban guaracha, merengues y todas esas cosas. La Orquesta Huambaly, por ejemplo, que es una de las orquestas más importantes que se ha hecho en Chile, por la calidad de sus músicos y porque en vivo eran espectaculares, tocaban esa música. Ellos hacían guarachas, cha cha chá, merengues, o algo parecido a eso, pero eso era, hasta ese tiempo, la música que se bailaba aquí. Y en ese tiempo, la misma música servía para todas las generaciones. O sea, tú ibas a una fiesta y habían niños que bailaban y abuelos que bailaban y toda la gente que estaba entre medio lo mismo, porque no había eso de que cada sector, cada sociedad, cada grupo tiene su propia música y sus propias radios.

¿Y cuándo llega la cumbia a Chile?

Llega con la Amparito y con Luisín Landáez, y empieza a haber interpretaciones de la cumbia de acuerdo al lugar donde se hacía. Por ejemplo al sur, la que llamamos cumbia ranchera, que es una cumbia más lenta y con su contenido de letras muy triste. Un amigo mío, años ha, decía que esa era música real porque eran cosas que habían pasado en alguna parte. Cuando salía que mataron a mi abuelo de un balazo en el campo, era porque había muerto alguien así, o que encontraron a alguien muerto debajo de un puente. Era eso. O qué sé yo, por el amor de alguien dos mujeres u hombres se enfrentaban. Cosas que eran relatos; eran como juglares que iban relatando historias y lo hacían con música. En la edad media los juglares iban cantando los aconteceres de la gente. Una vez yo estaba en el Cajón del Maipo –en la Cascada de las Ánimas– y el dueño me invitó a su casa, que es una casa de piedra al otro lado del río, hermosa. Y me decía que la música ranchera para él era un diario. Eso era la ranchera. Él decía: "todo lo que dice una ranchera, en alguna parte pasó".

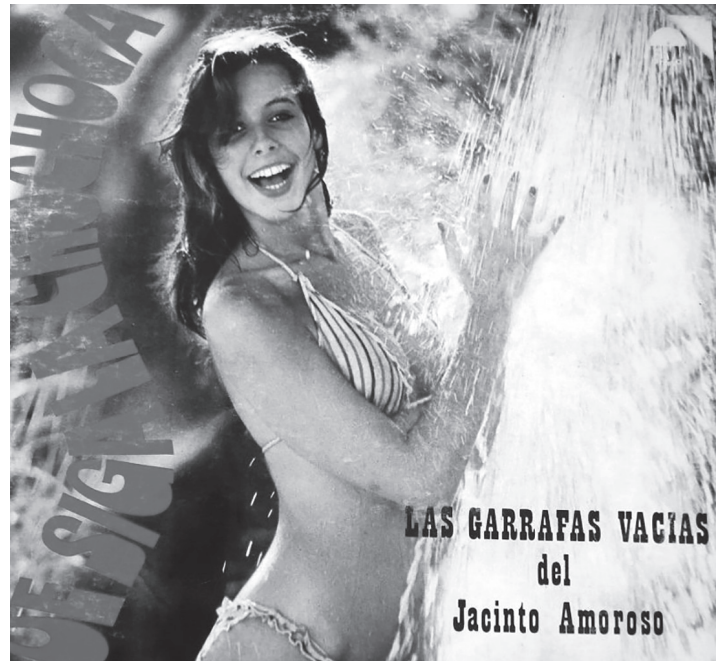
Hacia el norte ya está la influencia de la música andina, o sea, las cumbias del norte son como los huaynos. Si tú ves: *tan tata tá tata tá tata tá* [tarareando el patrón rítmico del huayno], eso es el huayno, ¿no? Y si le pones cencerro y le pones güiro, todo eso es una cumbia nortina. Y se caracteriza por ser música esencialmente electrónica. O sea, no hay mucho instrumento de viento así que… En los setenta, con Los Vikings 5. A pesar de que la música religiosa en el norte está llena de instrumentos de viento y los huaynos tienen instrumentos de viento, en las cumbias todavía no aparecía. Teclado, guitarra eléctrica, bajo. Tropical.

Se va conformando, digamos; al final se empiezan a centralizar los gustos nortinos con los sureños y empieza a aparecer, no un ritmo nuevo, pero una simplificación de ambas cosas. Una fusión de ambas cosas. Y hablando más en chileno po'. Hablando con el idioma con que nosotros nos entendemos, por eso la música chilena, en general, esta música no es exportable porque, ¿quién la entiende? Nosotros nomás.

¿Cuáles son los espacios mediáticos que han contribuido a este desarrollo?

Esencialmente la Radio Colo-Colo. Ella fue la madre de todos los vicios. Eso fue más o menos por los setenta. Y empezaron a difundir, primero, música picaresca. O sea "picaresca", que uno la entendía picaresca, pero no era así. Por ejemplo, una canción ranchera que era un corrido: "¿Quién te arañó los cachetes?", ¿ya? Y era de alguien que llegaba tarde a su casa y la mujer lo regañaba porque llegaba con rasguños por la cara, pero la gente lo tomaba por los otros cachetes, no esos, ¿ya? Entonces parecía una canción pícara y no era pícara. Ahí apareció una pequeña compañía de discos que fue madre de todo el cuento este, que era Sol de América. Era tan popular que sus oficinas estaban en Gran Avenida, en el Paradero 18. O sea, es como decir, no sé po', en La Vega, una cosa así. Y ellos empezaron a grabar música así.

El dueño del sello Sol de América vendía discos en las ferias libres. Y un día subió a la micro y pilló a unos muchachos que tocaban cumbia. Él los vio y los hizo grabar "El animalito". Se llamaban Los Luceros del Valle[43], y los hizo famosos con eso. También le grababa, por ejemplo, a la Nilda Moya, "La pirilacha". Nilda Moya es la mamá de la vedette Tatiana Merino. Grabaron con ella "La pirilacha". ¿Ubican "La pirilacha"? Es una canción que va diciendo palabras cortadas y las completa con otra cosa, pero deja la idea: *Tu madre es pu… tu madre es pu… tu madre es pura belleza, le gusta el pi… le gusta el piso encerado* [recitando "La pirilacha"], y así y así. Toda la canción es así.



Carátula del vinilo "Que siga la chuchoca" (EMI), de Las Garrafas Vacías del Jacinto Amoroso. Grabación: Jacinto Amoroso y Amador de los Hoyos.

43 Agrupación que nace en 1974, mezclando el corrido y la cumbia, de la mano de Óscar Insunza (voz y guitarra) y Rafael Alcaíno (acordeón).

Después aparecí yo haciendo algunas cosas… Después vino Hirohito, él cantaba en La Querencia. Todavía existe La Querencia allá arriba por la Plaza San Enrique. Él tocaba la batería en un grupo ahí, y a él le gustaba mucho el tinto, entonces cuando ya estaba entonado empezaba a cantar su canción, desde la batería y pa' animar a la gente: *el que no baila es cola, el que no baila es cola* [cantando "El viejo lolero"], y esa canción es un collage de varios trozos de otras canciones, pero que junto es una canción nueva. Entonces él con esa canción fue un éxito rotundo en todo el país. Un éxito increíble. Entonces cuando quisieron hacer nuevas canciones con él, él tenía esa nomás y ahí hablaron conmigo y yo le hice "La vieja Julia" y "Agüita de culén", que fueron dos grandes éxitos. ¿Las conocen esas, no? Y después con Los Luceros del Valle hice "El chinito constructor" que fue otro éxito grande. Hasta que yo fundé, al poco tiempo, el grupo de Los Hijos de Putre[44]. Y con ellos hice, por ejemplo, "Conchita ingrata": *acuérdate Conchita de tu pueblo, acuérdate Conchita de tu casa, acuérdate Conchita de tu padre, acuérdate Conchita de tu madre* [recitando]. Pero era todo un doble sentido, llamémoslo sano. No, no había una grosería explícita, era un juego de palabras.

Esta "Conchita ingrata" la canta en su repertorio Jorge González. Grabó 6 u 8 canciones de Los Hijos de Putre, o sea, mías. Las toca igual, como cumbias. Dice cosas de su barrio, habla de la Novena Avenida, éramos como coterráneos por ahí, de la Gran Avenida.

Y hay muchas de esas canciones que salieron de los decires de la gente. Antes cuando no existían los medios de comunicación como los de ahora, que son tan rápidos, la gente que quería comunicarse con su pueblo porque había ido, por ejemplo, a Puerto Montt y vivía a 100 kilómetros de ahí. Entonces decía, por ejemplo, "mensaje para la radio tanto de tal lugar, para la familia tanto". Ahí una vez yo estaba escuchando y sale el mensaje ese: "viajo lancha a las seis ingredientes curanto tenga caliente el hoyo". Y se sacó la cumbia "Quiero comer curanto" *tenga caliente el hoyo, comadre, pa' prepararlo* [recitando]. Porque el curanto se prepara en hoyo. Y eso lo saqué producto del mensaje.

Yo me acuerdo de otro que escuché que decía: "quedé hospitalizado, vengan a buscar los caballos". Entonces yo me imaginaba que tenía los caballos amarrados en el catre, ¿ves tú? Estaba en el hospital y los dos caballos amarrados en el catre. Ese fue otro mensaje con que hice esa canción.

44 Agrupación que nace en 1978 en Santiago, mezclando el tropical con la ranchera. Entre sus canciones más conocidas cabe mencionar "El chinito constructor" y "Agua de culén", entre otras.

Había un lustrabotas en el… ¿ubican lo que era el Teatro Esmeralda? Eso está en San Diego con Avenida Matta, ese era un teatro al que iba mucha gente. Ahora está cerrado hace muchos años y ahí se ponía un lustrabotas y le gritaba a un supuesto amigo que iba pasando, cuando pasaba alguien que él quería insultar le decía: "Luchito' Mario, 'Luchito' Mario, 'Luchito' Mario, ya pues 'Luchito' Mario" entonces, alguien se devolvía "¿a quién le decí' así?". "No, es que es mi compadre que está al frente, que venga". Y ahí hice "Mi amigo 'Luchito' Mario" y se transformó en toda la televisión, en todos los programas, le cantaban al "Luchito" Mario. Pero era doble sentido.

Yo no ataco a nadie ni estoy contra nadie, pero a mí la grosería soez, sin gracia, no la entiendo. A mí un día me preguntaron y yo dije, cuando yo empecé a escribir estas canciones, yo tenía hijos chicos y nunca quise que ellos, algún día, se avergonzaran de su papá por haber hecho estas canciones, y ahora tengo nietos así es que tampoco, menos. Estoy haciendo un nuevo disco de Los Hijos de Putre y hay una canción que se llama "El cacharro del charro", ¿ya? Entonces dice que era un charro que tenía un cacharro y mina que subía le daba como tarro. Entonces el coro es *como tarro, como tarro, como tarro arriba del cacharro* [recitando "El cacharro del charro"] poquitas palabras, pero, pero no es una cochinada, es un decir nomás.

En el disco nuevo grabamos 12 canciones con Los Hijos de Putre. Hay una canción nueva que hice que habla de Pomaire, de una familia que vive en Pomaire[45]. Una familia muy distinguida, simpática, cariñosa, todas las cosas buenas tiene. En su casa los reciben muy bien, nunca tienen peleas con nadie, ni con sus vecinos, todo bien. Y es la familia Concha. Entonces el coro dice: *es gente muy distinguida, son los Concha de Pomaire, ellos no engañan a nadie, son los Concha de Pomaire* [recitando]. Se llama "Familia como ninguna". Y se habla tan bien de la familia Concha de Pomaire, que en ninguna línea dice nada que sea tomado como un insulto.

Después de eso empezaron todas las compañías de disco a grabar esta música. Empezaron a grabar música ranchera, que no lo hacían mucho las compañías grandes. Yo tengo una anécdota curiosa, que la Radio Colo-Colo en la noche le daba duro, métale música de Hirohito, de la Nilda Moya, de Los Hijos de Putre, de Los Luceros del Valle, de todo eso. Entonces, un día cambiaron. Había un gerente, que era el gerente de la Radio Nacional de Chile, una radio internacional que transmitía en seis idiomas hacia afuera. Entonces, un día me llama el programador de la Radio Colo-Colo –porque a mí me programaban canciones todo el día–, y me dice "no

45 Pueblo ubicado en la provincia de Melipilla, Región Metropolitana, que en la actualidad se caracteriza por el trabajo artesanal de la población, especialmente el trabajo en arcilla, extraída de los cerros aledaños.

vamos a poder tocar más tu música porque el nuevo gerente la prohibió. Prohibió esta música. No se toca más. Ni la tuya ni de nadie. Así es que esa música está borrada de esta radio". Y Pinochet dijo que la tocaran, y como el gerente tenía que darle cuenta al caballero de la gorra grande, como le decía yo. Fue un año a dar la cuenta anual de esto y él le preguntó "¿por qué no tocan esa música que le gusta tanto a la tropa? La tropa se entretiene, cuando están en la noche trabajando se entretiene escuchando. ¿Por qué le niegan eso? Quiero que la toquen de nuevo". Y por mandato superior se empezó a tocar toda esa música de nuevo. Curioso.

Ya la industria prácticamente no existe. Todo, todos, la música que uno escucha, son esfuerzos de los propios artistas y propios grupos. O sea, ya en aquel tiempo –hace diez años atrás o quince– yo era productor, sigo siéndolo, pero a mí me llamaban de las compañías y me decían "queremos grabar, quiero que grabes tú, que produzcas a Tommy Rey", ¿ya? Entonces yo hacía el presupuesto por el estudio, músicos invitados, o sea, músicos que había que agregar, ene cosas. Tanto estudio, qué se yo, ingeniero de sonido, todas las cosas y, agregaba mi parte que era producción. Entonces ellos aprobaban y uno grababa. Pero ahora no existe, las compañías de disco son… por ejemplo, yo trabajé en la Sony, en la edición artística. Eran como doscientas personas, entre la fábrica de discos, entre los promotores, entre todos. La oficina de AYR, Artista y Repertorio, éramos siete personas y, ahora, en estas compañías son cuatro personas en total, todos. Entonces lo único que hacen es distribuir música de afuera y, ocasionalmente, bajo el costo de uno. Uno llega y te dicen, "mira, te lo vamos a sacar, pero tú lo produces y nos compras quinientos discos", para financiar los gastos básicos que hay que hacer. Entonces no existe, son esfuerzos personales de cada grupo y de cada artista, aquí por lo menos, en Chile. Prácticamente uno entra a una tienda de disco, donde antes uno veía mucha gente y ahora ve escasas personas.

Entre las cosas anecdóticas, yo hice muchas producciones con todas las compañías grandes. Produje para EMI-Odeón un grupo ranchero que descubrí en una Feria Libre de San Bernardo. Un carabinero, el sargento Rubio, me dijo: "Hay unos cabros que cantan lindo en la Feria de San Bernardo". Fui un día a verlos, un día sábado, y realmente eran muy buenos. Entonces les dije: "Quiero grabar un disco con ustedes" y el que era jefe del grupo me dijo "no me huevee, po' patrón". "No, si no te estoy hueviando, te lo digo en serio" y lo llevé a EMI-Odeón y grabamos. Conmigo grabaron diez discos. Y entre los diez discos vendimos más de un millón de copias. O sea, nadie en Chile ha vendido más que los Llaneros de la Frontera[46]. Nadie. Pero fue una cosa que…. El primer disco vendió como 15 mil, el segundo como 20 mil, el tercero como 30 mil e hicimos el cuarto que se llamaba *De padre desconocido*, ese vendió como 200 mil y pasó a todo lo de atrás y lo que venía después. Llegaron a pasar el millón de copias de discos, pero es un fenómeno extraño, digamos. Increíble.

Grupos como La Noche[47] tienen su propio estudio de grabación, hacen sus propias producciones y después que están terminados sus discos, llegan a convenios con lo que queda de las compañías en Chile como distribuidoras del producto. Casi todos hacen lo mismo. Ahora, digamos, eso ha llevado a que la música chilena, a mi juicio, se haya deteriorado un poco, porque como no todos tienen los recursos necesarios para hacer una producción con la cantidad de horas necesarias, no dilapidando el recurso. Sino que, creo yo, los grupos chicos, los que están iniciándose, no tienen la suficiente capacidad económica como para pagar ni siquiera las horas básicas, entonces hacen todo rápido, como lustrarse los zapatos, una pasadita y basta, y así po'. No hay muchas correcciones. En Chile, en la actualidad, los músicos jóvenes son notables, y muchos, hay muchos. Años ha, tú encontrabas dos saxofonistas buenos, media docena de guitarristas, tres bateristas, ahora, muchos bateristas, muchos, muchos de todo. Pero curiosamente no pueden hacer una música de gran calidad porque no tienen las condiciones económicas como para desarrollarla. Esa es una opinión personal.

¿Por qué cree que la cumbia chilena se escucha tanto?

Se difunde tanto porque como está estilizada es muy fácil de bailar. Uno escucha música colombiana, por ejemplo, cumbia, cumbiones, que es más rápido. Existen varias formas y uno como que las junta y las baila igual aquí. Uno baila todo igual, o sea, no existe, como decía un compañero una vez, no existe cumbia nortina, cumbia centrina, cumbia sureña; no, se baila igual nomás po'. Igual, en todos lados. Todos bailamos igual. No tenemos… es como… pasos básicos nomás. Todos hacemos lo mismo. Casi todos bailamos parados, no nos desplazamos en la pista. Un ingeniero en sonido me decía a mí, "te ha tocado ir a una casa que tiene un niño de tres, cuatro años, o menos, y dices 'oye, que está grande tu niño', y te dicen 'sí, va a ser bailarín este, a ver, báilele al tío"'. Y el cabro chico hace así [balanceándose de un lado a otro apoyado en uno y otro pie, sin ninguna gracia]. Le ponen una música y es todo lo

46 Conjunto que nace en Maipo, Región Metropolitana de Santiago, en la década del setenta. Su repertorio gira en torno a la llamada cumbia ranchera, y son reconocidos por ser el dúo solista con mayores ventas en la historia de la música popular chilena.

47 Agrupación chilena de música tropical que surge el año 2000, causando un enorme impacto en la escena cumbianchera local, por su carismático cantante Leo Rey y el inconfundible sonido de su acordeón. En la actualidad cuentan con más de 10 discos grabados y su repertorio destaca por contener propuestas propias, en su mayoría compuestas por el que fue largo tiempo su director musical, tecladista y compositor, Alexis Morales, alias Alexítico. Entre sus grandes éxitos, destacan "Amor sobre cuatro ruedas", "Quiero ser libre" y "Que nadie se entere".

que hace. "¿Viste cómo baila?" y así siguió bailando hasta viejo [riendo]. Estamos ahí dando pasitos cortos y eso nomás, y eso no hace que haya… por ejemplo, es raro ver en una pista o en una fiesta, que la gente le haga rueda a alguien que baile cumbia, porque todos bailamos iguales. Entonces, se ha logrado hacer como una juguera, una mezcla que sirve para todo. De hecho, la música ranchera su instrumento principal era el acordeón, ¿no cierto? Y ahora, el acordeón está en las cumbias, en las orquestas de… está en Américo, está en La Noche y está... en todos estos grupos que están apareciendo. Hay acordeón, lo que antes era, absolutamente, la identidad de la música ranchera. Y de las cumbias rancheras.

¿Qué medios han contribuido al proceso de apropiación de la cumbia en Chile?

Bueno, en su tiempo, como te digo, la Radio Colo-Colo, que fue la gran impulsora y que después muchas radios empezaron a tocar –por lo menos en sus bailables nocturnos– muchas cumbias. Casi todas las que tenían transmisiones nocturnas ponían música bailable, que era principalmente cumbia. Los sellos discográficos, dada la necesidad del público de consumir cumbia, porque era el ingrediente más importante en sus fiestas. La gente consumía cumbia, compraba cumbia, entonces las compañías de discos empezaron también a grabar a grupos populares. Todas, todas. Yo hice ese tipo de música para prácticamente todas las compañías.

Entonces empezó a difundirse por ese lado, porque las compañías pequeñas fundamentaban su esfuerzo en la Radio Colo-Colo. Las otras ya empezaban a difundir, a hacer *poster* y todas esas cosas, y en las casas vendedoras de disco decía "apareció el nuevo disco de los fulanitos de tales" entonces, ya había una promoción más importante.

La Radio Corazón también es una –no sé si opinión personal, pero lo que yo veo– que trae a los artistas rítmicos a [el Festival de] Viña. La Radio Corazón los impone y Viña los trae. Porque aquí, por ejemplo, Marco Antonio Solís[48] nadie lo conocía y él llevaba años cantando en México con Los Bukis, la Radio Corazón empezó a tocarlos y vinieron a Viña, no sé cuántas, como tres veces ya. Eh… varios, o sea, los reggaetoneros. Todos empiezan aquí en la Radio Corazón y los traen. Entonces esos son los principales impulsores de esto. La Radio Corazón, creo yo, que hizo una depuración del estilo, o sea, antes sonaban todos en la Radio Colo-Colo, todos: los malos, los buenos y el feo, también. Pero acá no. Acá no, acá es más depurada, digamos, el cedazo es más estrecho. Entonces esos grupos que, aparentemente, según el criterio, no tienen mérito suficiente para ser difundidos, no los tocan. Tocan a los que aparecen atractivos pal' público, porque como ellos tienen una sintonía altísima, entonces, no quieren bajarla.

Desde, a partir, digamos, del movimiento sound –que empezó en la Radio Corazón–, que es otra corriente, me había faltado. Ahí estaban los Amerikan Sound[49], los Tropikal Sound[50], y etcétera, todos se llamaban sound, y que era una chilenización de una onda argentina que allá se llamaba bailanta y que empezaron a chilenizar eso, hasta hacerlo a la onda nuestra y se popularizó. De repente la radio dejó de tocarlo y murió el sound. Esta radio dejó de tocarlo, porque los auspiciadores dijeron "no nos gusta esta música" y apareció una cosa más depurada, Hechizo[51], La Noche, que son bastante más depurados, bastante mejor hechos, bastante más delicados en su repertorio.

Si a mí me preguntaran, si piden mi opinión respecto a la cumbia chilena más importante de la historia, tendría que ser "Un año más", que aparentemente es el único éxito de ese autor. Pero esa es la más importante porque nunca va a morir y siempre la van a tocar aunque sea pal' año nuevo, con la Sonora Palacios. Ese fue el comienzo, digamos que, si queremos hablar en chileno, esa es la primera cumbia chilena y debe ser la más importante de todos los tiempos. Ahora, hay algunas que eran repertorio de Los Wawancó y fueron incluidas en el repertorio de las orquestas chilenas como "El galeón español", que también es una tradición que no muere, "Cumbia para adormecerte", que son algunas canciones chilenas que la Palacios impuso y después siguió Tommy Rey, que después siguieron las otras sonoras. Yo soy amigo de Tommy Rey desde cuando que él era flaco [riendo], era flaquísimo. Cantábamos en un programa de aficionado los dos, pero yo era más aficionado que él parece. Un programa de la Radio Agricultura que animaba Enrique Balladares, que se llamaba Llamando al Favorito.

---

48 Marco Antonio Solís es un cantante, músico y compositor mexicano reconocido en toda América Latina como el "Poeta del siglo". Desde 1970, fue cantante y productor del grupo Los Bukis, el que funda junto a su primo Joel Solís. A mediados de los noventa se inicia como solista, destacando con su canción "Si no te hubieras ido sería tan feliz".

49 Nacida en Iquique en 1995, esta agrupación fue fundada por Andrés Farías (teclado), Silvio Moscoso (batería), Jaime Mamani (guitarra), Roberto Moscoso (bajo), Raúl Torrejón (percusiones), Roberto "Pipo" Olmos (voz) y el animador Pablo Jaiña. Su sonido hacía eco del fenómeno sound que desde el sur de Bolivia y Perú, y el norte de Argentina y Chile, conquistaría las capitales de dichos países hacia finales de la década del noventa, con sus sintetizadores tropicales. Entre sus éxitos destacan "Haciendo el amor", "Cervecita" y "Una copita más", entre muchas otras.

50 Agrupación que nace en 1997, a partir de una escisión de Amerikan Sound. Liderada por Roberto "Pipo" Olmos, se hizo reconocida con canciones como "Bailantero, parrandero" y "Que locura", más conocida como "Pase lo que pase".

51 Agrupación que surge en Ovalle en 1995. Ha definido su estilo como cumbia romántica, a partir de uno de sus grandes éxitos "Romance Ilegal", aunque también han proyectado su repertorio con temáticas de denuncia con canciones tales como "Temporera" y "No te dejes".

Las sonoras eran agrupaciones formadas con base en la Sonora Matancera de Cuba. La Matancera de Cuba era una base rítmica: piano, bajo, batería, guitarra y tres trompetas. Esa es la agrupación básica de todas las sonoras. Empezaron a incorporarse acordeones y otros instrumentos, y teclados, y aparecieron Hechizo, La Noche y varios más. Y es eso. No sé mañana pa' dónde va el cuento. En este minuto se está haciendo una especie de cumbia-reggeatón, que es una mezcla rítmica, pero de acuerdo a lo que uno ve, a mi juicio, no es de muy larga vida, porque cuando uno va…. Me ha tocado con Willy [Sabor] ir a muchos conciertos ahí en el Movistar Arena, lleno, donde la gente canta las canciones, todas. Canta con el artista toda la canción completa y si tú le metes hip hop y esas cosas al medio, nadie puede seguirlo. Si haces una mezcla con eso van a cantar el estribillo, pero nada más. El resto no lo pueden seguir. Aparentemente va a ser un paso rápido.

¿Y cómo afectó la dictadura a los músicos cumbiancheros?

Antes, como que había un cortafuego, digamos, que te impedía pasar esos límites; entonces, todos se cuidaban de no hacerlo, porque cuando un artista se compromete políticamente se está suicidando. Si es de la mayoría es más lento en morir, pero si no es de la mayoría, murió en seguida. Yo digo que los artistas no pueden tener color político. Tú no puedes ir a una fiesta y estar cantando música bailable y decir "la próxima canción es para que bailen los socialistas", ¿te fijas?, tú tienes que ser transversal, para todo el mundo. Entonces, si tú empiezas a cantar música que tenga mucho contenido, a menos que los que uno sabe que son de ciertas tendencias, entonces les corta el camino. Hubo un tiempo largo en que hubo toque de queda, ¿no cierto?, entonces no habían muchas posibilidades de trasnochar. Salvo que tuvieran permiso para tener una fiesta cerrada, en la casa. Como el terremoto ahora, un día dijo Tommy Rey "ya no se llama la Sonora de Tommy Rey se llama 'Cesantes de Tommy Rey'", porque a partir del 27 [de febrero de 2010] hasta hace pocos días, no hubo trabajo para nadie, solamente beneficio. En beneficio de esto, en beneficio acá, juntemos ropa. Nadie ganaba plata con eso. En ese tiempo también había pocas agrupaciones que tocaban en locales casi de día. De ocho de la noche a doce. Chao. Y de ahí, cada uno pa' su casa. Entonces no hubo un progreso en esa perspectiva en la música.

Nosotros con Willy, él hace una fiesta transversal, como se dice. Él actúa en La Dehesa y en La Pintana, en Punta Arenas y en Arica y en todo el país. La semana pasada estuvimos con los mineros, allá en [minera] La Escondida, en Antofagasta. Entonces una vez me preguntaban a mí, alguien bien pueblo, me dice "¿qué bailan los ricos?", porque pa' ellos son los ricos y los pobres: "¿Qué bailan los ricos? Por ejemplo, en un casamiento en La Dehesa, ¿qué bailan?" y yo le dije "la misma hueá'. Exactamente la misma huevá', las mismas cosas". No cambia nada, es lo mismo. Al comienzo no, porque al comienzo era como música de rotos. O sea, tú no podías tocar "La vieja Julia" pero cuando ya empezó… ya da lo mismo, ahora está… es lo mismo en todos lados. Yo creo que cuando empieza a participar la juventud, en todas estas cosas, ya se transforma así. Porque ahora, en este minuto tú escuchas hablar a niñas del liceo y hablan a pura chuchá' nomás, entonces ya da lo mismo. Los garabatos vienen, hay que tener paraguas pa' pasar por al lado de ellas, hablan como si fueran hombres. Todos hablan igual. Entonces al final eso conlleva a que la utilización del idioma así, hace que la música también se utilice así.

Yo trabajé en la Universidad de Chile en la Dirección Económica. Y la Universidad de Chile era de Arica hasta Puerto Montt. Sede Arica, sede Iquique, sede Antofagasta… después de los setenta cada sede se transformó en una universidad y cada ciudad que no tenía universidad, otra y otra y otra. Entonces, al final, esa juventud que no tenía acceso a la Universidad, que eran unos escogidos nomás, hizo que todo se masificara, porque tú vas a una fiesta universitaria y bailan, en todas las universidades bailan lo mismo, cantan lo mismo, corean lo mismo y hacen lo mismo. Y eso hace que el pueblo haga lo mismo. Todo el pueblo.

¿En qué situación diría usted que se encuentra la cumbia chilena actualmente?

Está en un periodo –desde hace unos años y ahora y por mucho tiempo–, siempre en un periodo de evolución, siempre va incorporando y sacando cosas, todo con la intención de llegar al público en mejor condición. Empiezan a incorporar nuevos sonidos, nuevas cosas, y a quitar otros que les parece ya no le gusta a la gente. ¿Los que están sonando? La Noche, Américo, eh… hay un grupo que apareció recién, de allá de Coihaique, que se llama Los Vásquez[52], que son estupendos y yo creo que en poquito tiempo más van a estar… Son un par de hermanos que cantan muy bien y seguramente van a estar sonando más que los otros, porque esta cuestión va subiendo, como en el metro, baja gente y sube gente.

Para terminar, ¿qué significa para usted la cumbia chilena?

¿Qué significa? Para mí ha significado un medio de vida. Hay canciones que se han tocado mucho y que han tenido un efecto remunerativo importante en mi vida. Importante, o sea, yo con esta música he tenido cosas en la vida que no las habría tenido trabajando en una oficina, honestamente. O sea, como anécdota: yo trabajaba en la universidad y el auxiliar pasaba, iba por los bancos, por todas las cosas,

52 Agrupación formada por los hermanos coyahiquinos Ítalo y Enzo Vásquez, quienes en 2010 lanzan su primer disco Contigo Pop y Cebolla, en el que fusionan el pop latino, la ranchera y la cumbia balada, logrando enorme reconocimiento a nivel nacional.

entonces, yo le hacía un poder de "autorizo a fulano de tal, bla bla blá a retirar un cheque a mi nombre por derecho de autor, atentamente", la firma ahí. Entonces ahí le entregaban el cheque, al final me llamó: "Don Carlos, no me lo quieren entregar, tiene que ir usted". Y fui a buscar el cheque y había en la liquidación cumbias, cumbias, cumbias. Con ese cheque me compré un auto cero kilómetro al contado, que no habría podido haberlo hecho, ni juntando todo el sueldo del año, en ese tiempo. En eso ha influido. Y es mucho, o sea, te digo altiro.

Leonardo Soto

Timbalero y productor de la Sonora de Tommy Rey

Leo Soto durante su entrevista en Santiago, el 21 de abril de 2010.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

La primera entrevista que hicimos en este peregrinar por las memorias de los cultores de la cumbia chilena fue al connotado percusionista Leonardo Soto, quien actualmente toca los timbales y funge como productor en La Sonora de Tommy Rey. "Leo" Soto tiene una larga y activa trayectoria como músico percusionista en diversas agrupaciones tropicalonas y orquestas televisivas, además de desempeñarse como dirigente en organizaciones sindicales de músicos locales, por lo que nos sentimos privilegiadas de haber podido abrir esta puerta.

Fue el 21 de abril de 2010 que llegamos a su casa en Maipú, para conversar largamente sobre la cumbia hecha en Chile, sus procesos de llegada y arraigo, las agrupaciones y espacios a su juicio más relevantes de nuestra historia cumbianchera. Asimismo, se dio espacio para relatarnos sobre el surgimiento de La Sonora de Tommy Rey en los ochenta, su vínculo con nuevos públicos en los noventa y la relevancia de espacios como festivales, fiestas universitarias y dieciochos de septiembre en nuestros días.

Este testimonio fue releído y actualizado por don "Leo" durante el mes de julio de 2014.

Yo creo que esto partió en los años sesenta, '62, '63, por ahí, con la aparición de la Sonora Palacios. Porque antes hubo otras orquestas tropicales, como la Ritmo y Juventud, la Orquesta Huambaly que, para mi gusto, ha sido una de las mejores orquestas hasta el día de hoy… Después, la Sonora Palacios comenzó a grabar *covers* y a simplificar los arreglos, haciendo lo que hacía la Sonora Matancera de Cuba, copiando sus arreglos, pero con las falencias que tenemos en Chile, tanto armónicas como rítmicas. Entonces se simplificó un poco el ritmo y la armonía, lo que se tradujo en algo –lo que se dice–, musicalmente oreja para el público, muy fácil de bailar. Porque antiguamente cuando existían Los Peniques, la Ritmo y Juventud, la Sonora Caravana, la Orquesta Cubanacán, tocaban muy similar a las orquestas de afuera, eran ritmos más complicados. En esos años se usaba mucho el bailarín de los zapatos blancos.

En los cincuenta y en los sesenta también existían las filóricas los días domingo, donde desde las tres de la tarde hasta las ocho o diez de la noche, desfilaba la orquesta y la gente iba a bailar. Había concursos de baile: los mejores bailarines en los mejores barrios. Pero había que saber bailar, no es como cuando apareció la Sonora Palacios que fue masivo, porque tú te parabai' y bailabai' como queríai'. No había un ritmo muy complicado, no había que ser muy bailarín pa' eso. Eso es más o menos cómo partió la cumbia chilena, cómo se chilenizó el ritmo, porque no fue ni colombiano, ni cubano, ni puertorriqueño. Una cumbia tocada por chilenos que chilenizó el ritmo, que es más fácil, es más masiva. Con los años la Sonora Palacios se hizo muy famosa, estaba en los mejores lugares, en las mejores fiestas, en los mejores restoranes. Antiguamente, todos los restoranes tenían orquestas, y había muchos restoranes. De esos años, las quintas de recreo eran muy famosas, El Rosedal, la Quinta Quilicura, eran lugares donde iba la familia a bailar. La Quinta Valparaíso, que quedaba por Larraín, allá arriba en La Reina. Después, los restoranes, que en el centro había muchísimos. Estaba el Escorial, el Waldorf, en fin, un montón. Estaba el Hotel Carrera que tenía orquesta todos los días.

Entonces, la Sonora Palacios empezó a trabajar en los mejores eventos, *shows*, giras por todo el país. Estaban Los Vikings 5, los Banana 5, pero con menor popularidad, con ritmos un poco más complicados. Después hubo un movimiento, entre el '70 y el '78, donde aparecieron muchos grupos, como la Sonora Santiagueña, Iván Enrique y su Combo[53], Giolito y su Combo. Dentro de eso hubo mucha gente que grabó, los sellos empezaron a grabar con artistas nacionales de música tropical.

53 Agrupación fundada por el percusionista Iván Henríquez y el guitarrista Carlos Corales. Entre su repertorio de mayor proyección se cuenta la canción "La gallina no".

Apareció la Radio Colo-Colo, que tocaba todo el día cumbia. Después empezaron a aparecer Los Hijos de Putre, las Garrafas Vacías[54], que eran grupos que tocaban cosas en doble sentido. Y todos grababan cumbia.

¿A qué se refiere con música tropical?

Es un ritmo que viene del trópico, por eso se le dice tropical. Antiguamente, en las *boîtes* o en los restoranes, existían tres orquestas: la típica, que era la orquesta de tango; la de jazz, que era la que tocaba un repertorio más amplio, estándar, o sea, tocaban dixieland, tocaban foxtrot, tocaban swing, y también tocaban rumba y ese tipo de cosas. Y la tropical, que era la orquesta bailable. Típica, jazz y tropical. Pero por eso, o sea, viene del trópico.

Lo que pasa es que se chilenizó, o sea, se simplificó el ritmo y la armonía. Se trató de imitar a la Sonora Matancera, pero como chilenos. O sea, las imitaciones chilenas, tú sabes que no son todas muy buenas, en todo ámbito, no solamente en la música. Juan Azúa –que en paz descanse– tenía una *big band* que le llegaban los arreglos hechos de afuera, él juntaba músicos y sonaban igual que una orquesta de Glenn Miller, muy bien tocados. Pero en la música tropical ocurrió algo diferente. Cuando estaba la Radio Colo-Colo se empezó a imitar un poco mejor lo que venía de afuera, porque empezó a aparecer el casete. Antiguamente costaba mucho conseguir discos de afuera, conseguir temas era difícil. La mayoría de los temas que grabó la Sonora Palacios, en esos años, como "La peineta" [refiriéndose a "Los domingos"], el "Pobre caminante" [refiriéndose a "El caminante"], venían de Argentina.

Después, en el '73, '74, '75, con la llegada del casete, empezaron a llegar cosas de afuera, los sellos trajeron discos de Venezuela, de Perú, y comenzó a haber una influencia un poquitito más tropical. Después se popularizó. A pesar de que era una orquesta muy antigua, como la Cubanacán, se popularizó: se hizo famosa porque los llevaron a [el Festival de] Viña a Pachuco con la Cubanacán. Ellos tocaban más merengue que nada. Empezó a haber otra evolución de la música, ya no eran sonoras, eran orquestas con tres saxos, tres trompetas, dos trombones, más la base rítmica. De ahí, en el '82, se separó la Sonora Palacios, cinco de sus integrantes formaron una nueva sonora, y entraron tres músicos: dos trompetas y yo en los timbales. Entonces con la voz principal del Tommy empezamos a tocar los mismos arreglos que tenía la Sonora Palacios, pero mejorando la parte rítmica y armónica, haciendo nuevos arreglos, pidiéndole a arregladores buenos que nos los hicieran, sin perder la esencia, un poquitito más musical y más rítmico, asemejarse un poco más a lo que se

54 Agrupación que acompaña a Carlos González, quien bajo el pseudónimo de Jacinto Amoroso, graba junto a sus Garrafas Vacías el LP "Que siga la chuchoca" (EMI).

toca afuera. Empezamos a grabar, anduvimos bastante bien, y junto con nosotros, estaba Pachuco, Giolito... Después se armó la Sonora Palacios de nuevo, estaba la Orquesta Rumba 8, la Sonora Santiagueña, orquestas de menor popularidad.

La Sonora de Tommy Rey en sus inicios, en 1982. Aparecen arriba: Luis Césped (trompeta), Patricio Cereceda (bajo), Benito Villarroel (trompeta), Miguel Castro (guitarra) y Fernando Adám (piano). Abajo: Leonardo Núñez (trompeta), Tommy Rey (voz) y Leonardo Soto (percusión). Archivo: Tommy Rey

Después apareció el movimiento sound. La cumbia sound. ¿Qué es lo que era eso? Era una cumbia que en vez de tener trompetas la hacían con los teclados. O bien, las secuenciaban… Nos llegó la tecnología, empezaron las comunicaciones, se empezaron a masificar y empezaron a llegar más cosas. Este movimiento sound se metió por el norte. Y ahí empezó a venirse, se vinieron grupos para acá, entre ellos hasta el Américo en esos años con un grupo de Ovalle. Y empezaron a meter la música sound, que fue un *boom* bastante grande, pero corto. Corto, porque, bueno, era una moda. Era una moda que se metió, que fue muy fuerte, los pilló a los músicos muy jóvenes, con poco roce, con poco roce musical, y se encontraron con la popularidad de repente y duró poco.

A todo esto, Pachuco [y la Cubanacán] fue como cuatro o cinco veces a [el Festival de] Viña. Nosotros en el año '85 íbamos a ir a Viña y justo en ese año nos llamaron para ir a Europa a tocar a los exiliados en septiembre, nosotros íbamos a ir a Viña en febrero del '86. Ir a Europa en esos años era derechamente ir a tocarle a los exiliados, porque ese era el fin. Y a raíz de eso nos vetaron acá y nos bajaron de Viña. Bueno, no importa: seguimos trabajando en locales, me acuerdo estaba el Maxim, Los Adobes de Argomedo, La Pachanga, que era un local muy bonito que había. Y así, siempre subsistimos, todos los años haciendo una grabación. Y estábamos levantándonos y aparece el axé. Y siempre hay algo [riendo]… pero siempre nuestro grupo se ha mantenido trabajando bien.

¿Cuál ha sido el aporte de la Sonora de Tommy Rey para la cumbia en Chile?

Haciendo arreglos, enriqueciendo los arreglos armónica y rítmicamente, yo creo que ese ha sido el aporte nuestro. Y el tocar en los escenarios, tocar directamente todo. Acá no hay secuencias. O sea, aquí todo es tocado, no hay nada grabado. Como por ejemplo en La Noche, tú ves que no existe el bajista, pero el bajo suena. Eso no existe con nosotros. Giolito también –que en paz descanse– hace muchos años empezó a meter cosas secuenciadas, de lo que nosotros, hasta el día de hoy, somos enemigos. Ni en las grabaciones, y menos en las presentaciones en vivo. Nosotros, todo tocado. Las trompetas, las percusiones, el cantante. A no ser cuando vamos a la televisión a programas que te exigen doblar, que para mí es una estafa, porque uno tiene que ir a tocar. Con decirte que una vez hicimos en un programa que tenía el Leo Caprile[55] en [el Canal] La Red. Entonces doblamos el primer tema. Entrevistan al Tommy, y mientras lo están entrevistando, yo le digo a mis compañeros "hagamos una protesta, pásame la trompeta, yo toco la trompeta, tú tocái' el timbal, el bajista toca el piano…", qué se yo, y nos cambiamos todos. Ya, "y ahora sigue la Sonora…" Y nos quedan mirando… yo tocando la trompeta, el de allá tocando los timbales, el otro tocando el piano, y se quedó el Tommy mirando [riendo]… Esa fue una forma de protestar contra la mentira que se hace. Y esa fue una cosa que los músicos se mataron de la risa, los músicos que vieron este programa se mataron de la risa, "oye" dijeron, "sacaron los pies del plato con lo que hicieron", porque nadie se dio cuenta, pero a la vez todos se dieron cuenta. Fue bien entretenido [riendo]. Entonces ese ha sido el sello nuestro, el Tommy todo cantado, directo. Los músicos tocando directo. Y eso yo pienso que es honestidad hacia nuestro público, honestidad hacia la música: porque tú puedes tocar lo que sientes, lo que tienes adentro, lo que sientes lo estás tocando, lo estás vibrando. Y, como te digo, mejores arreglos, mejor ritmo, un poco más acercándose a lo que suena, doblando los ritmos adonde se deben

55 Leonardo Caprile es un locutor radial y animador de televisión chileno que trabajó varios años en el canal de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV), hasta que Don Francisco lo apadrinó, incorporándolo en el programa Sábados Gigantes.

doblar. Este ha sido el sello y el aporte que nosotros hemos hecho a la música bailable popular nacional.

¿Y cómo bailamos en Chile?

Aquí no se sabe bailar nada. ¡Aquí no se sabe bailar! Si de hecho, ¿quién baila cueca? Porque nadie la sabe bailar po'. ¿Quién baila salsa? Nadie: si tú tocas en una orquesta de salsa, ¿cuántos van a ser los que bailan realmente salsa? El bailarín chileno no sabe bailar, no sabe. Sí, no, no baila nada. ¡Se mueve nomás! Si así somos, fomes, moverse nomás, no es los pasos. Por ejemplo, la cumbia colombiana bailada es preciosa, preciosa. El merengue, ¿quién sabe bailar merengue aquí? Entonces eso es lo que pasa con nuestro público, somos al lote pa' bailar, pero tratamos de no ser tan al lote pa' tocar. Para acercarse un poco a lo de afuera. O sea, si te escucha un músico, "pucha, están bien armonizadas las trompetas, los acordes del piano, el ritmo, mira, está parejito, está hecho, está bien logrado". ¡A eso queremos llegar! Y lo hemos logrado, yo pienso en un 85%.

En relación al baile, ¿cómo surgen el trencito y ese tipo de coreografías?

Es que son cosas que tú vas inventando, o vas haciendo durante la noche. Porque, ¿cuál es el fin de una orquesta? Entretener a la gente. Ese es el fin. O sea, yo, yo voy a hacerle la fiesta a la gente. Entonces, ¿cómo la haces? Tocando, por supuesto, porque tú puedes tocar y tocar nomás, pero la idea es hacerle la fiesta a la gente. Entonces cómo empieza: "¡Que levanten las manos, que todo el mundo se agacha, que se den vuelta, hagamos trencito!" Y empiezan… Pero es una forma de animar a la gente para que haga cosas para que ellos se diviertan. ¿Qué hacemos nosotros? Cuando nosotros hacemos baile, matrimonios, fiestas de empresas, no tocamos solamente, sino que empezamos a interactuar con la gente. Empezamos –aparte del trencito y todas esas cosas–, sacamos a dos músicos del grupo, dos trompetas, y ellos comienzan a hacer el trencito con las trompetas arriba con la gente y todo ese tipo de cosas. Después empezamos a "ya, a ver, el matrimonio, el papá de la novia, el abuelito", qué se yo, a lo mejor quiere cantar o ha soñado cantar los temas que canta Tommy Rey con la orquesta. Y lo subimos a cantar. Entonces entretenemos a la gente, no solamente tocamos, y los hacemos bailar. Sino que también los entretenemos, y esa es una cosa que es importante, porque uno va a entretener al público. Si la gente a qué va: a divertirse, a entretenerse, a bailar, a participar. No solamente a ver diez pericos tocando, y si tiene ganas de bailar, baila, y si no tiene ganas de bailar… ¿me entiende? Un poco eso, entretener.

¿Cuál ha sido la mejor época para los músicos cumbiancheros chilenos?

Yo pienso que las épocas mejores de los músicos populares que tocaban bailables fue la época de los sesenta, hasta el '73, que ahí todos sabemos lo que pasó. Yo lo viví, yo trabajaba en una *boîte* y lo viví el '73, y estuve mucho tiempo cesante, como todos los músicos. Yo pienso que la mejor época fue esa, en cuanto a la música popular bailable. Antes existía, bueno, antes siempre fue bueno ser músico –había mucho trabajo–, pero en cuanto a la cumbia chilena, del sesenta y tanto al '73, que fue el *boom* de mucha pega y todo eso.

Después partió la otra época, cuando empezaron las radios –la Colo-Colo– a tocar la música bailable chilena, y ahí aparecieron un montón de orquestas más, o sea, ¡se inventaban orquestas!, para grabar y llevarlas a la radio. Se inventaban. De repente ni existían, tú no las podías contratar porque no existían, eran de estudio nomás. Y ahí hubo muchas, pero no fueron muy populares. Y aparte existía la televisión, existía el Festival de la Una, en los ochenta, donde iban todas las semanas orquestas diferentes. Entonces tú estabas lunes, martes y miércoles, jueves y viernes, cinco días. Los cinco días se grababan en un día. Y estaba Sábados Gigantes, que llevaba orquestas todas las semanas. Había orquestas en todo Chile.

En la Unidad Popular empezó a salir el folclor, empezó a haber cabida para… bueno, salieron los Inti-Illimani[56]… Bueno, la Sonora Palacios, los Banana 5, Los Vikings 5, Los Cumaná, que también eran de Coquimbo, un grupo muy, muy, muy bueno. ¿Quién más?, ¿qué orquesta? Bueno, estaba en esos años –que llegaron acá–, la Amparito Jiménez, que era colombiana, estaba Luisín Landáez, que era venezolano, existía la Huambaly, pero con otro cantante, existía la Orquesta Caravana [en referencia a la Sonora Caranava]. Pero los populares, populares, eran la Sonora Palacios. Esos eran los populares, que llenaban teatros, dos funciones, las dos llenas, hacían giras por todo Chile. Esos eran los populares, había muchos grupos más, pero no tanto de cumbia. Existía la Nueva Ola en esos años, entonces se fue por esa tendencia. Había grupos de rock and roll.

56 Emblemática agrupación nacida Santiago, en el seno de la Universidad Técnica del Estado, hacia 1967. En esa primera etapa, estuvo integrada por Jorge Coulon y Max Berrú, a quienes más tarde se sumarían Horacio Durán y Pedro Yañez. Referentes indiscutidos de la Nueva Canción Chilena y de la música popular de raíz latinoamericana a nivel local, los Inti lograron reconocimiento internacional en el exilio, donde emocionaron a diversos públicos con su calidad musical y compromiso político. Tras la caída del régimen militar, su canción "Vuelvo" se transformó en un himno para las familias que finalmente lograban regresar a su país natal. El año 2004, la agrupación se divide hasta nuestros días en Inti-Illimani (R) e Inti-Illimani Histórico.

En esos años, el Presidente Allende sacó una ley para los artistas. Bueno, ya se había hecho en los años sesenta la ley de previsión de los artistas, una ley especial, pero después en el año '71 salió la ley de los artistas con la cual la música que se tocaba en las radios, el 85% debía ser música hecha en Chile. Y cada una hora había que tocar folclor, en todas las radios. Y los espectáculos en vivo, el 85% del elenco debía ser chileno. Y ahí empezaron a haber resquicios, empezaron a buscar cosas legales, como por ejemplo: si traían ponte tú, una orquesta o un número de afuera pa' completar el 85% de chilenos, ponían al boletero, al que cortaba los boletos, al que vendía los boletos, al que cuidaba el baño, el que te lleva a sentar… para poder completar el porcentaje. Pero eso fue una ley bastante buena pa' nosotros porque todos los espectáculos tenían que tener artistas nacionales. Y además debían de pagar un porcentaje a los sindicatos del gremio artístico musical, estaban el sindicato de músicos, el sindicato de actores, el sindicato de artistas de variedades, sindicato de folcloristas. Eran muy fuertes los sindicatos en esos años, regulaban los valores de las grabaciones, regulaban los valores de los locales; o sea, tú tenías que cobrar un estándar de un mínimo de lo que existía para el Sindicato. Entonces había muchísimo trabajo en esos años. Se grababa bastante, pero todavía, como te digo, más por el lado de los Inti-Illimani, por ese lado, empezó a darse bastante cobertura. Hasta el '73 po'.

Bueno, la verdad es que ahí murió todo. Murió todo, porque no teníai' dónde trabajar. El toque de queda era a las 12 del día. Pero sí, las radios siguieron tocando música popular. No a los Inti-Illimani, no… pero sí música popular, los Palacios, los Banana 5, la Nueva Ola, todo lo que había. Y empezó un poco a americanizarse un poco más. Entonces ya empezó a llegar un poco de música anglo, empezó a abrirse más a otro tipo de música en esos años. No se podía tocar en locales, porque no existían, no habían. Pero sí después, cuando empezó a correrse un poco el toque de queda, empezaron a haber giras a lo largo del país. Y por supuesto la Sonora Palacios era número puesto en las giras.

Empezó a surgir el rock ahí también, por ejemplo, había en las iglesias un salón parroquial, y ahí se hacían las famosas convivencias los días domingo, donde había cuatro o cinco grupos de rock, y ahí se formó la otra corriente, que era la corriente rockera, que empezó a salir después. Y la cumbia siguió en lo mismo, empezaron a abrir los locales hasta, ¿a ver?, el toque era hasta las 12, se abrían hasta las 11. Y empezaron las orquestas de cumbia a ocupar algunos locales que podían abrir. Y después ya fueron más osados y se hacían fiestas de toque a toque. Cuando el toque era a las 12, a la una, la gente se quedaba toda adentro hasta las seis de la mañana, y a las seis se iban pa' su casa, ahí terminaba la fiesta.

Antes se trabajaba de lunes a lunes, todas las *boîtes* que existían en ese tiempo y los restoranes tenían tres orquestas y se trabajaba todos los días. Y los músicos de las orquestas teníamos un día libre a la semana. Y había una orquesta que se formaba para ir a reemplazar a esas orquestas que estaban de descanso. Me acuerdo que la Orquesta Huambaly estaba en la Taberna Capri, eso fue pal' año '73. Y… bueno, de ahí empezaron a aparecer otros locales, empezaron a aparecer otras orquestas, la radio empezó a tocar de nuevo música tropical, y siguió la cosa.

Al principio fue duro, los primeros años, porque no había cómo trabajar los que no éramos populares, no teníamos cómo hacerlo. Empezó a haber llegada de muchos números españoles en esos años. El Ministerio del Interior de esos años, de la época de la dictadura, daba muchas facilidades de visa para que vinieran artistas extranjeros, y por supuesto que el '73 abolieron la ley de los artistas, abolieron la ley del 85%, ya no tenían que pagarle a los sindicatos, borraron todos los sindicatos, entonces entraba cualquiera, tocaba, se llevaba los dólares y chao. Ese fue el *boom* de la Maripepa [Nieto] y todos esos números que venían de España. Pero dentro de lo que era lo nuestro, la música popular bailable como la cumbia, siguió. Tocábamos en locales, con diferentes orquestas. La Sonora Palacios siguió funcionando a buen nivel, Giolito y su Combo siguió funcionando a buen nivel. Que eran, en esos años, los dos grupos que más trabajaban, que tenían más nombre. Eran los más populares. Además que Giolito estaba como músico estable en el Canal 13, en el Sábados Gigantes.

Había un programa bailable en la televisión que se llamaba Baila Domingo, iba todos los domingos con todos los ritmos, y ahí iban a competir los bailarines. Iba ritmo de rock and roll, iba ritmo de tango, iba ritmo de cumbia, que eran los más. Porque la música tropical la encasillaron toda, encasillaron el merengue, la cumbia, la guaracha, la rumba, ¡todo en un puro paquete!: música tropical. No había por ejemplo: "Ya, vamos a hacer un concurso de quién baila mejor cumbia, de quién baila mejor merengue, quién baila mejor salsa", o qué se yo, no, era todo lo mismo. A mí me tocó participar en una orquesta de las que tocaban en la televisión en Baila Domingo, entonces tocábamos diferentes ritmos y ellos lo bailaban como música tropical, los participantes, eran bailarines los participantes.

¿Y qué canción ha sido importante en la historia de la cumbia en Chile?

Yo te puedo decir que la canción que no va a morir nunca es "Un año más", que los primeros que la grabaron fueron Los Vikings 5, después la grabó la Sonora Palacios, y bueno, siempre en la voz del Tommy es lo que más la ha caracterizado. O sea, nosotros la hemos grabado dos o tres veces más. Pero es algo que siempre te van a pedir, es algo que siempre vái' a tener que tocar, ya sea en la televisión; igual que "El galeón español". Pero "Un año más" es algo que te lo piden en todas partes, sobre todo en año nuevo, cumpleaños, aniversarios…

¿Y cómo cree que han cambiado los espacios, lugares y momentos en que se ha desenvuelto la cumbia?

Antiguamente, todas las orquestas chilenas tocábamos en locales bailables: La Pachanga, Los Adobes de Argomedo, Los Buenos Muchachos, por decirte los que existen ahora. La Pachanga ya no existe. Pero antiguamente había muchos, entonces había espacio para todos. Después, con la ida del Pachuco a [el Festival de] Viña, como orquesta chilena, empezaron a ocupar orquestas de este estilo para ir a los festivales que hay en provincia, que son muchos. Enero y febrero está lleno, nació un nuevo nicho para ir a trabajar. El '85 empezamos a ir a festivales, porque antes eran puros locales nomás, o fiestas de empresas, municipales, qué sé yo.

La Sonora de Tommy Rey en La Pachanga, Santiago, 1989.
De izquierda a derecha: Leonardo Soto (percusión), Pedro Castro (bajo), Ricardo Velasco (percusiones menores), Raúl Miranda (piano), Tommy Rey [sentado] (voz), Benito Villarroel, Alejandro Lorca y Juan Bulnes (trompetas), y Miguel Ángel Cabello (tumbadoras). Archivo: Tommy Rey

Después nosotros abrimos otro nicho. Estamos hablando como orquesta tropical bailable popular. Y fue a raíz de que unos cabros jóvenes que nos invitaron a participar de una noche de año nuevo en el Cerro Santa Lucía, y junto con nosotros iba Joe Vasconcellos. Él venía llegando de Brasil hacía poco, tenía su grupo. Y tocamos esa noche juntos. Él con su grupo, nosotros tocábamos lo nuestro. Y resultó, para el público joven, bastante entretenido. Al año siguiente, o a los meses siguientes, hicieron una combinación del Joe, los Chancho[57] y nos llaman a nosotros. ¿Qué pasó? Que

57 Chancho en Piedra es grupo de funk rock chileno que se formó en 1994.

fue algo que nosotros nunca esperamos. ¡Nunca! Nunca esperamos ser aceptados de esa forma. Me acuerdo: nosotros estábamos tocando en un baile de fin de año, del Ministerio de Hacienda, para el personal del Ministerio de Hacienda, una cena que dura toda la noche. En diciembre, –no me pidái' el año porque no me acuerdo bien–, pero debe haber sido el noventa y algo, por ahí debe haber sido. Tuve que pedir permiso para poder ir hacer ese espectáculo. A mí me interesaba como director comercial y productor de la orquesta, me interesaba ir a hacer ese espectáculo, porque o nos íbamos al suelo, o no nos aceptaban y nos pifiaban, que era lo que yo suponía, o nos aceptaban. Más encima estos descriteriados, desgraciados, poco amigos, enemigos y todo, nos tiran al final. Actuó los Chancho, el Joe, y nos tiran a nosotros al final. Nos tiraron justo al final, nosotros dijimos, "¿pero cómo?". Oye, ¿sabí' tú que íbamos a tocar 20 minutos y estuvimos una hora y tanto? ¿Qué pasó ahí? Que empezaron a llamarnos de las universidades para los paseos a la playa. Yo me acuerdo el primer paseo que fuimos, a Cartagena, llegamos ahí a las 12 del día y había un grupo de rock tocando y yo dije "qué vamos a hacer nosotros con estos cabros, todos universitarios, ¡qué vamos a hacer!" Y había un grupo rock tocando, y esta es la música que a ellos les gusta, esto es lo que… Bueno, está el escenario, están todos en la playa, no me acuerdo qué grupo era, pero era un grupo rock más o menos conocido por ellos, y estaban todos por allá. "Chuta" dije, "y pa' qué nosotros. Nos van a tirar, con la garrafa que tienen nos van a tirar". Nos anuncian y se vienen todos los cabros, la cabrería que estaba, se junta. De ahí hasta el día de hoy no hemos parado de tocar para los universitarios. Entonces abrimos otro nicho, que era el de los jóvenes. No había año que no fuéramos a las universidades, tanto para las fiestas mechonas como para fin de año, y a veces a mediados.

Entonces nos metimos en ese tipo de público, y ya nos empezó a llamar el Álvaro Henríquez, "que estamos haciendo la Yein Fonda[58]", como hace diez años ya, si no un poco más, entonces empezó a haber otro tipo de *show*, otro tipo de cosas que empezamos a ir.

Y hoy en día, te puedo decir, partamos por el año nuevo. El año nuevo, una muy buena fiesta, si bien no es la mejor en cuanto a dinero, comercialmente es la mejor, la más cara. Después viene en enero y febrero los festivales, estamos todo enero y febrero a veces trabajando de lunes a lunes, que el Festival de la Sandía, que el Festival del Laja, que el Festival de San Javier, que el Festival de Penco, que el Festival de acá, que el Festival de allá. Recorremos todo el país, enero y febrero.

A veces descansamos la primera semana de marzo, a veces. Marzo comienzan las universidades, hasta abril. Después, mayo baja un poquitito, y empiezan a haber otro tipo de eventos, como de empresas, como matrimonios. Por ejemplo ahora, tenemos

58 Fonda o ramada que se instala cada 18 de septiembre a cargo del grupo de rock chileno Los Tres. El nombre hace alusión a la actriz Jane Fonda, pero también al disco homónimo del grupo lanzado en 1996.

cosas en mayo, bueno, varias cosas importantes: el día del trabajo –el primero–, después tenemos un matrimonio, tenemos dos o tres matrimonios en mayo, y así. Después junio también baja un poquito, son las épocas más flojas, pero igual tú haces dos o tres fin de semanas bien. Julio comienza a levantar un poquitito.

Agosto comienza ya lo mejor con el día del minero, que es el 10 de agosto, pero tú tienes fiesta del primero de agosto hasta el 15 de los mineros y a veces hasta fines de agosto, porque son muchas las mineras que hay. Entonces, las mineras, por lo menos una minera te ocupa cuatro veces, porque son cuatro turnos. Entonces, de repente estás en Antofagasta quince días. Porque tocas un día, descansas otro, tocas otro día, descansas otro, tocas otro… Son los turnos, ¿me entiendes?

Y ya de ahí, comienza septiembre, las fiestas patrias, te llaman de las municipalidades, te llaman de las empresas que también hacen fiestas patrias dieciocheras, hacen su fiesta con su personal, su asado, horas de almuerzo, en fin. Eso parte en agosto. Como te digo, el dieciocho, una muy buena fiesta. Y, a veces, cuando nos da el tiempo, nos tomamos una semana, diez días después del dieciocho, porque el dieciocho trabajamos harto. Por lo menos son tres, cuatro salidas diarias en diferentes lugares en septiembre.

En octubre baja un poquitito, pero muy poco. Ya a mediados de octubre pa' delante empiezan las fiestas en pleno. Todas las empresas hacen sus fiestas de fin de año. Compañías de seguro, AFP, que sé yo, centros médicos, clínicas, hospitales. Toda la gente que hace su despedida de fin de año se toma mitad de octubre, todo noviembre, mitad de diciembre. La Pascua es sagrada para nosotros. Ahí nosotros no vamos a tocar a ningún lado. Es pa' la casa. Es una fiesta familiar. Igual que Semana Santa. Y después, viene Año Nuevo y así damos vuelta el año. ¡Ah! Y universidades también a fines de año, lo cierres de clases y todo ese tipo de cosas.

Y en esos espacios, ¿han tenido que convivir como con otros estilos musicales?, ¿con otros grupos?

Yo te digo, mira nosotros, no sé si tenemos la suerte, pero los músicos de diferentes estilos nos respetan mucho. Inclusive nos tratan de maestros. La verdad que nos tratan muy bien, muy bien todos los cabros jóvenes, los grupos de rock. De hecho, los cabros de La Noche, por ejemplo, cada vez que nos encontramos: "Maestro, cómo está, y aquí y allá", nos piden consejo. No, bien, bien, te digo un respeto único con nosotros. Único. Yo creo que… y con el Tommy también, o sea, en general con el grupo. Es que nosotros hemos tratado de, que nuestra orquesta, tratar de tener no solamente personas que se adapten bien al grupo, sino que buenos músicos. Siempre hemos tratado de ir mejorando eso. Ir levantando el nivel de la orquesta en cuanto a la calidad de los músicos. Buenas trompetas, buenos pianistas. Esa es la idea. Por eso hemos ido mejorando. Entonces la mayoría de los músicos que componen nuestro grupo –dentro del ámbito musical chileno–, son de respeto. En el fondo, nos respetan. Hemos hecho un trabajo profesional de años. Yo llevo 42 años en esto. He trabajado con hartas orquestas; he acompañado a artistas que han venido de afuera; he tocado muchos estilos de música; he trabajado en la televisión, con directores como el Horacio [Saavedra], como Valentín [Trujillo]. Entonces, hay un respeto hacia nosotros, como personas y como músicos. Los cabros son bien buena onda, en diferentes estilos. Te puedo decir los cabros de Juana Fe, el mismo "Macha" [Aldo Asenjo], los Chancho [en Piedra], el Joe [Vasconcellos], con nosotros es… ¡Los Jaivas! El otro día estábamos nosotros sentados en el camarín en un fin de año. La Municipalidad de Maipú hizo una fiesta grande pa' la gente. Estaban Los Jaivas y nosotros, y los Jaivas tocaron… –¡no sé por qué siempre nos tiran cerrando!–, y estábamos en el camarín y Los Jaivas estaban en el otro camarín. Había que armar lo nuestro, todo. Y de repente vemos que aparece la chica [Juanita] Parra, con los tíos y todos Los Jaivas a saludarnos. Cuando fuimos al Festival de Viña, yo voy llegando al hotel –estábamos en el hotel O'Higgins, todavía no habían arreglado el Sheraton, estaban todos los artistas– de repente me llama el conserje y me dice: "Señor, mire" me entrega una botella de champaña grande, y una tarjeta: "Lucho" Jara, el cantante, "para…" y los mejores deseos y todas esas cosas, ¿me entiende?

Con Giolito era una cosa… ¡Con Giolito tocamos juntos en el Festival de Olmué! Llevamos al "Macha" para que participara con nosotros también. Entonces nosotros hemos estado siempre abiertos. Hemos grabado con los Chancho, hemos grabado con el Joe. Siempre hemos estado abiertos a hacer cosas con más gente, y cuando llega el momento de responder musicalmente, también lo hacemos. Entonces he ahí algunas diferencias con otros grupos. Tenemos muy buena llegada con nuestros colegas, compañeros, tanto de ahora, jóvenes como los viejos.

Y pensando en el público, ¿con qué sector social se identifica la cumbia chilena?

Hoy en día, con todos. Antes era de Plaza Italia pa' abajo. Yo pienso que siempre ha sido transversal. Lo que pasa es que antes era más… porque, un casamiento en La Reina en el año setenta ¿qué bailaban?, cumbia po'. Si piensa en eso nomás. Habían otros estilos de música pero te tocaban cumbia igual, si no, ¿cómo? Si ese es el punto, lo que pasa es que no lo quieren reconocer. Se abrió como se abrió todo. Hoy día ya no te dice la gente "Plaza Italia pa' arriba, Plaza Italia pa' abajo": todo es lo mismo. Pero en la casa de los más pintaos' bailan cumbia po'. En un matrimonio, ¿qué bailan?, ¿bailan puros valses?, ¿bailan puro rock? Entonces, es eso. La gente antes no reconocía que bailaban cumbia, pero en todas partes. Pal' dieciocho de septiembre, pal' año nuevo, ¡cumbia! Si eso es. ¡Si es lo más fácil de bailar! ¿O tú creí' que los Echeñique, los Morandé, bailan salsa y los pasos?, ¡no!, ¡se mueven igual!, el Kike Morandé canta "La peineta" [refiriéndose a "Los Domingos"] porque es lo más fácil de bailar y es lo más cuadrado que hay. Yo creo que lo que pasa es que ahora hay más apertura de la gente,

la gente está menos mojigata, pero siempre han bailado cumbia. Ponte a pensar po', ¿qué más iban a bailar? ¿Qué baila el [Leonardo] Farkas? Trae un grupo de Estados Unidos, pero termina bailando cumbia. Si es así de fácil.

¿En qué situación se encuentra la cumbia chilena actualmente?

Yo creo que está en un buen pie. Me gusta mucho lo que hizo La Noche, aunque no me gusta el estilo que tienen de tocar arriba del escenario, de no tener todo sonando en vivo. Creo que el Américo, para mi gusto, está internacionalizando más el asunto. Lo veo bastante bien, bastante bien tocado, muy buenos arreglos. El cabro canta bastante bien, aunque son *covers* que la mayoría vienen del Perú, no hay temas de ellos. La Noche, la mayoría de los temas son de ellos. Me gusta que el músico chileno se atreva, mejore, sobre todo los jóvenes, y toquen mejor que los viejos que estamos. Si esa es la idea, que toquen mejor que los viejitos que estamos quedando. Me gusta mucho lo que hizo el Américo en el Festival de Viña, se plantó muy bien, no solamente en la parte musical, sino que en la parte visual, en la parte uniforme. Los cabros todos bien peinaítos, bien presentados, o sea, un *show* internacional. Pa' mí el Américo está pa' ser internacional. Ya nos sobrepasó a nosotros, en cuanto a lo que tocamos, está más allá. Hay que desearle lo mejor. Nosotros el día que se iba a presentar, como una hora antes, lo llamamos por teléfono, le deseamos lo mejor. Hablé con él, después se lo pasé al Tommy –íbamos de viaje nosotros al sur– y le deseamos lo mejor, que le fuera bien. Es que, son nuestros po', entones, hay que desearles lo mejor.

Juana Fe me gusta. Chico Trujillo hace *covers* de grupos chilenos como nosotros, como Giolito y todos esos, y les cambió el ritmo y desordenaron el escenario. Divierte. Hace saltar, hace hacer el trencito, salta él arriba del escenario, los músicos. Juana Fe ha mezclado algunos ritmos gitanos, han mezclado algunas cosas africanas. Hay un trabajo musical rítmico muy bien hecho, no es cumbia chilena, por algo subieron y bajaron. No es la cumbia oreja, es un poquitito más allá, hay varias mezclas de ritmo muy interesantes. Pero el "Macha" tiene un grupo que se ponen a saltar, yo no sé por dónde van, cambia los ritmos. Nosotros tenemos que levantar el nivel de la música en Chile, no podemos irnos para abajo. Para mí eso es importantísimo.

Es que pa' mí hay muchas cosas. Yo he vivido gracias a la cumbia. Yo he criado cinco hijos, tengo una familia y todo lo que yo tengo es gracias a la cumbia, o sea, para mí es todo, en ese sentido. Pero en el sentido musical, es una corriente fácil de bailar aquí, porque está hecha como chileno. O sea, si traen un equipo europeo a jugar a la pelota aquí, nos va a ganar a todos. Si traen una orquesta colombiana o puertorriqueña, también, o sea, ¡es su música! Aquí hubo que darle un toque, pero que partió con los Palacios, chilenizando el ritmo, haciéndolo muy fácil, que para el público fue oreja. Para mí, la música, la cumbia hecha en Chile, hoy en día está mejorando bastante. Creo que podemos llegar a un buen nivel. Ojala me quede cuerda para verlo.

Marty Palacios (hijo)

Timbalero y productor musical de la Sonora Palacios

Marty Palacios en entrevista su casa de Santiago. Mayo, 2011. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Aunque Marty Palacios sigue siendo, después de 50 años, el director musical de la Sonora Palacios, hoy es su hijo homónimo quien se encarga de los aspectos comerciales de la agrupación. El percusionista forma parte de una segunda generación de músicos que se fueron integrando a la clásica Sonora durante la dictadura, mientras que algunos de sus integrantes más antiguos se fueron retirando o formando proyectos propios (como sucedió con el popular Tommy Rey).

En esta entrevista, realizada el 4 de mayo del 2011 en su casa de Quinta Normal, Marty nos entrega y explica la relevancia de la Sonora creada por su padre, recurriendo a los recuerdos de su niñez y de su juventud, dando cuenta de su propia experiencia como integrante de la agrupación cumbianchera con más larga trayectoria en el país.

Yo partí en el año '79, a fines del '79, con la Sonora Palacios. Tenía 15 años. Y, ¿por qué partí a los 15 años?, porque de muy niñito, muy lolito, yo estudiaba en el Conservatorio y un tío mío era el que tocaba timbaletas [en la Sonora Palacios], ese es mi instrumento, yo estudié percusión. Y percusión no es solamente la batería o la timbaleta, sino que está el piano… hay muchos instrumentos que pasan por la percusión. Y además que mi estudio fue también para ser director de orquesta, entonces tuve que partir con todos los instrumentos. O sea, hice una exploración por todos los instrumentos. Estudié en la [Universidad de] Chile. Y en ese momento había muy pocos músicos que fueran lectores, entonces se necesitaba a un músico que pudiera leer para reemplazar a mi tío en esos años, para que el sonido no cambiara. Porque había muchos timbaleros –como el Samuel Arochas, que era de los Banana 5, Giolito, y muchos de otras orquestas como la Sonora Santiagueña, la Sonora San Marcos–, habían muchas orquestas en ese entonces, pero no tenían el estilo. Y para tener el estilo había que leer, ver las partituras para ver más o menos de qué se trataba. Y como yo nací en esto… mi mamá fue cantante también de la orquesta, entonces yo prácticamente vengo de la guata arriba de un escenario. Entonces me fue más fácil. Y para la orquesta era más fácil tener a una persona que ya tuviera los conocimientos de lo que era el estilo de la Sonora Palacios.

¿Y cómo fue eso de que su mamá fue cantante de la orquesta? ¿Cuándo fue?

Lo que pasa es que antes de que se iniciara la Sonora Palacios, cuando eran Los Hermanos Palacios, mi mamá participó, antes de que se casara con mi papá. Eran pololos y mi mamá participó como cantante. Ella cantaba, porque en ese tiempo no era la cumbia sino que era el cha cha chá, el bolero, no existía la cumbia. Si la cumbia nació con la Sonora Palacios. Mi papá tuvo la visión de un ritmo que la gente lo bailara un poquito más suelto, porque el cha cha chá era más tomado en la pareja y faltaba un baile que fuera más suelto. Entonces la cumbia colombiana como folclor no servía para un baile popular, entonces había que buscar algo que fuera distinto. Y se basó en la Sonora Matancera, pero la Sonora Matancera hacía son, que es más parecido a la salsa, pero tomó la estructura de la Sonora Matancera, tres trompetas, guitarra, piano, bajo. Entonces esa fue la base como para armar la cumbia en Chile. Y de ahí yo, como les digo, estudié en el Conservatorio, me gustaba la música clásica y para mí la música popular era extraña, pero me tuve que meter en la música popular. Y después hice la combinación de la música clásica con la popular, y así un día viernes actuaba con la Sonora Palacios y un sábado en la mañana con el Conjunto de Cámara y Percusión del Conservatorio. Entonces los contrastes eran bien fuertes. Pero eso también llevó a que uno tuviera mucha más madurez en cuanto a la música, porque la música tropical necesita mucha influencia. Eso ayudó mucho. Así que del año '79, de fines del '79 que pertenezco a la Sonora Palacios.

Cuando dices el estilo de la Sonora Palacios, ¿a qué te refieres?, ¿cómo podrías definirlo?

Es que el estilo de la Sonora Palacios… si ustedes por ejemplo escuchan a Américo, que es cumbia, escuchan a Chico Trujillo, que el Chico Trujillo tiene un *cover* de Mike Laure, de Los Wawancó, ¿ya? O sea no es algo propio. Incluso la voz él trata de imitarla, entonces no es un estilo. Los que tenían estilo, que implantaron un estilo en Chile, fueron la Sonora Palacios, Giolito y su Combo, los Banana 5, la Sonora Santiagueña: esas eran las orquestas que tenían estilo. Entonces se diferenciaban. Ahora, por ejemplo, hubo una temporada de los sound. Los sound tocaban todos igual; la única manera de saber qué grupo era, cuando el animador decía cuál era el grupo, decía Amerikan Sound, Tropikal Sound, pero eran todos con el mismo timbre de voz, la misma música. Pero acá se diferenció la Sonora Palacios con Giolito y su Combo. Y el estilo fue, nació, como le digo, de mi papá. Él fue el que quiso que las trompetas hicieran la introducción del tema, que partieran las trompetas. Que cuando el cantante decía una frase, las trompetas le respondían esa frase. Que el piano no tocara como lo hace en estos momentos Armando Hernández, Pastor López, que el piano va igual que la guitarra: el piano tenía que ir cantando y la guitarra tenía que ir respondiendo. El bajo tenía que tener una estructura que marcara para que la persona pudiera bailar, porque si tú te pones a bailar una cumbia, y le pones mucha tensión a una cumbia, tú estás marcando tus pasos con el bajo, tú no te das cuenta, pero estás marcando todos los pasos con el bajo. Entonces es como un estilo para que la gente pudiera aprender rápido. Y la voz –que mi papá también la educó–, partimos con Tomasito [Nelson Lerrua], con Orlando Ramírez, y al final llegó Tommy Rey, cuando ya partió todo el asunto de las grabaciones, cuando se pudo grabar llegó Tommy Rey.

Como te digo, es una visión que tuvo mi papá. Yo –no es porque sea hijo–, pero yo creo que él es un genio. Porque él, qué se yo, le llega una canción de Argentina, por ejemplo, pero sin música, solamente la letra, con un tarareo y él la arregla y la convierte en un éxito. De hecho, "Los domingos", que es "La peineta", llegó de Argentina. "A dónde irás" llegó de Bolivia. Pero si ustedes escucharan las letras… esas canciones ni se imaginan cómo las tuvimos que transformar, cómo las transformó él. "Un año más" era un bolero.

Es que la cumbia es un ritmo sencillo, porque la salsa es complicadísima: para bailar, para cantar, para tocar, una salsa es complicadísima. Y la cumbia es sencilla, tiene una melodía que te llega, tiene un ritmo sencillo, no es complicado. Para darte un ejemplo, las congas en la salsa van haciendo mucha improvisación, tiene mucha técnica; en cambio la cumbia no tiene tanta técnica, tiene un solo golpe que va a contratiempo de la timbaleta. El piano te va cantando y tú vas escuchando la melodía

inmediatamente. En cambio, la salsa tú tienes que escuchar primero al cantante, a las trompetas y entender un poco, y ser un poco más tirado hacia el jazz. Porque es una fusión de son con jazz, la salsa, y la formó Héctor Lavoe[59] con Willie Colón[60], porque hicieron una fusión del jazz con el son, entonces es complicadísima. Y los acordes de la cumbia son sencillos, son los más básicos. Tratamos de que sean los más básicos, que no haya mucha distorsión en los acordes para que la gente no se aburra. Y letras que te gusten, que te puedan llegar, que sean de la vida cotidiana o de algo que a ti te guste; levantar las manos, hacer cualquier cosa que te lleve a un baile.

¿Cuándo tú entraste a la Sonora Palacios, ya estaba presente en las fondas?

Siempre, cuando nació la Sonora Palacios y empezó a pegar con sus temas, yo me acuerdo que, a ver, tendría unos seis, siete años, estaba recién en el colegio, y todos decían "mira, él es hijo de la Sonora Palacios", y yo no entendía por qué era eso. Para mí era extraño que todos me miraran y que yo era hijo de la Sonora Palacios, no le encontraba, no asimilaba lo que era el tema este de una orquesta famosa. Y cuando fui creciendo, claro, fui notando que la Sonora Palacios estaba en todos lados, la cumbia de la Sonora Palacios, lo que grabara, lo que tocara, era un éxito. De hecho, suponte trabajaban en la FISA [Feria Internacional de Santiago] y hacían doblete con la FITAL [Feria Internacional…] de Talca. ¿Cómo lo hacían en el mismo momento? En un helicóptero, para llegar de un lugar a otro. Y era un éxito total, y las amplificaciones no eran las mismas que hay ahora. Eran unas amplificaciones bien bajísimas en cuanto al sonido, pero llenaban, miles y miles de personas. Y la música llegaba tanto a los más adultos como a los niños. Y también se hacían fiestas universitarias, o sea, no es de ahora que las fiestas universitarias las hacen con conjuntos tropicales. Desde ese entonces que los universitarios llamaban a la Sonora Palacios, yo me acuerdo que a mi papá lo llamaban de la Universidad Técnica del Estado, que es la USACH. Ahí se hacían montones de fiestas mechonas con la Sonora Palacios. Eso por el año '71, el año '70, hasta antes del Golpe Militar todavía estaban haciendo fiestas mechonas. Yo me acuerdo que antes del 11 de septiembre del '73 a mi papá le llegó un comunicado

59 Héctor Juan Pérez Martínez (1946-1993) fue un cantante puertorriqueño de salsa que se ganó el apodo de "El cantante de los cantantes", siendo una de las figuras más destacadas de la Fania All Stars. Migró a Nueva York en 1963, donde trabajó junto al sexteto formado por Roberto García, y cantó en diversas agrupaciones tales como la Orquesta New York Kako All Stars y la banda de Jhonny Pacheco. En 1967 se integra al conjunto de Willie Colón como vocalista, a partir de lo cual inicia su carrera como solista.

60 William Anthony Colón (1950) es un destacado salsero y reconocido activista comunitario, quien junto al panameño Rubén Blades nutrió el repertorio de una salsa conciencia, que retrataba en sus letras las problemáticas sociales y políticas de los barrios latinoamericanos. Criado en el Bronx, comenzó su carrera como trombonista, y ha se desempeñado luego como cantante, escritor, actor y productor.

de La Moneda que tenía que hacer una gira por todas las universidades de Chile. Le llegó en el verano del '73 y tenían que hacerlo durante todo el mes a partir de septiembre, entonces no se pudo hacer. Pero siempre la Sonora Palacios y la cumbia estuvo ahí, por eso nació Giolito. Giolito salió inmediatamente después de la Sonora Palacios porque era un *boom* la cumbia. Después vinieron Los Vikings 5 también, para ver qué es lo que podía resultar porque antes de Los Vikings 5 estaban Los Cumaná, que eran de Coquimbo también. Y ellos hacían otra clase de música tropical, más salsa. Pero se disolvieron y ahí nacieron Los Vikings 5. Entonces, la cumbia viene de cuando nació la Sonora Palacios que fue un *boom*, inmediatamente. Son solamente canciones de autores de distintos lugares del mundo. Nosotros no componemos en la parte letra, sino que en la parte musical. Mi padre es el que hace los arreglos musicales. Los autores mandan las partituras de las guías melódicas y a nosotros nos llegan de Argentina; normalmente todos los años nos llega una cantidad de partituras, pero son guías melódicas, donde viene la música con la letrita abajo para que nosotros sepamos de qué se trata la canción. No nos mandaban demos en disco, o en casete, o en cinta en esos años, porque lo que les interesa a los autores es que nosotros coloquemos lo que sintamos, o sea, lo que sienta mi papá.

Siempre fueron temas propios, nunca fueron de otras orquestas. Si tú te pones, por ejemplo, a analizar los temas, "La mafafa", "El caminante", "La bombita de De Gaulle", "Baila la cumbia", tantos temas, "Los domingos", son todos autores quizás extranjeros, nacionales, pero ningún tema fue que yo lo hubiese copiado de otra orquesta. Fueron todos temas –se puede decir– propios, de la Sonora Palacios, pero con autores de distintos lugares.

Se partió primero con lo típico que era el cha cha chá. Y después qué se hizo: el primer tema para probar, porque la Sonora Palacios partió con violines antes de las trompetas, entonces qué se hizo, "Yira yira" que era tango, lo transformaron en bolero; "Cambalache" que era tango, lo transformaron en bolero. Y entremedio del tema con violines, dejaban los violines y tocaban trompetas. Entonces fueron probando. Después hicieron un rock and roll-cumbia con Amparito Jiménez, que se llamaba "El castillo en el aire". Trataron de incursionar en ese ritmo, a ver cómo reaccionaba la gente. Y el primer tema que llegó fue "La mafafa" y "El caminante" y esos fueron de autores argentinos. Ellos mandaron la guía melódica. Marfil[61] es uno de los autores. Hay un montón, y todos los argentinos tienen muchas ideas, tienen muchas ganas de hacer cosas, porque los argentinos tienen esa forma de ser ellos los primeros, los

61 Jorge David Monsalve Velázquez (1919-1986), alias "Marfil", fue un músico y compositor colombiano que creó diversos duetos de música popular tanto en Colombia como en Argentina, entre los que destacan: Marfil y Ébano, Marfil y Morales, y Marfil y Valencia

grandes, y aunque se estén cayendo siempre van a ser los primeros, entonces ellos inventan, y nos mandan a nosotros repertorio.

¿Y cómo conocían esos autores a la Sonora Palacios?

Es que, imagínate, la Sonora se formó el año '62. En el '63, '64, los escucharon en la radio, –porque en la televisión era muy poco lo que se hacía, más que nada Sábados Gigantes–, pero en la radio eran los espectáculos, y la radio llegaba pa' todos lados. Entonces habían representantes argentinos acá que los llevaron inmediatamente a una gira por toda Argentina, porque les gustó la música tropical. Y en Argentina los autores le preguntaban a mi papá "¿te puedo mandar yo mi música?, ¿te gustaría que yo te entregara las letras?", "ningún problema", dio la dirección y le llegaban por carta, por correo. Me acuerdo yo de unos tremendos cajones ahí llenos de partituras, llenos de música. Ahora los autores mandan el CD, ellos graban su letra y nos mandan, por correo también nos llega, pero antes era más prehistórico porque llegaban tremendas cartas.

¿Se inspiraron de alguna manera en agrupaciones argentinas, como Los Wawancó?

Lo que pasa de que si tú escuchas a Los Wawancó es muy distinto al estilo de la Sonora Palacios. Nosotros sacamos un tema que era de Los 5 del Ritmo, que eran argentinos, muy parecidos a Los Wawancó, que se llama "La cigüeña". Pero Los 5 del Ritmo era una música bien parecida a lo que hace Giolito, a lo que hacen Los Vikings 5, de ese estilo. Ellos no usaban trompeta, quizás tendría un saxo, pero nada más. De los Wawancó nosotros sacamos "El galeón español", argentino también el tema.

Igual que "Un año más" que Los Vikings 5 dicen que ellos lo graban primero, "Un año más" que era un bolero. Y yo recuerdo cuando mi papá estaba haciendo los arreglos de "Un año más", que le cambió incluso una parte de la letra, porque hay muchas partes que no coincidían en cuanto a un tema de cumbia, porque como era bolero, era un poco más romántico, entonces había que sacar algo. Y a mi papá no se le ocurrió este tema de hacerlo como un tema de fin de año, era un tema para reemplazar el cumpleaños feliz. Esa era la intención de "Un año más", pero la gente lo tomó pa' fin de año, entonces siempre los temas de la Sonora Palacios fueron grabados después por otros grupos.

Yo me acuerdo de que, bueno, yo alcancé a grabar "Un año más", en el año '80 más menos. En el '79, cuando yo recién entré a la orquesta, ya se lo habían pasado a mi papá y yo veía como mi papá lo estaba haciendo y me preguntaba si estaba bien este arreglo, si encontraba que las trompetas estaban sonando bien como para que la gente enganchara con la introducción, porque eso es lo importante: porque tú haces una mala introducción y no pasa nada, porque aunque la canción sea muy bonita, muy buena, si la introducción es mala, se pierde el 50% de la canción; entonces la introducción tiene que ser fuerte. Por ejemplo "Los domingos", parte el piano y la trompeta y toda la gente sabe que es "Los domingos", que es "La peineta". O sea, es muy rara la canción que parta con la voz. Entonces al hacer el tema había que buscar algo comercial. Como te digo, después los otros grupos lo grababan, pero desafortunadamente no tenemos nosotros el apoyo como de decir "usted hace el arreglo y usted lo registra como arreglo", para que quede. Ahora se puede, pero en esos años que fueron muchos éxitos de la Sonora Palacios, después los tomaban otros grupos y decían "no, si es nuestro".

Cuando se sacó "Un año más", se grabó en un 45, no se hizo en un *long play*, y en ese disco 45 estaba "Un año más" y "Lucero". Y en el otro 45 dijeron "mira, tenemos que hacerlo inmediatamente porque 'Un año más' está pegando, háganme dos temas más" y se hizo "La pena del campesino" que es peruano, y el bolero "Volverás", que es de Agustín Lara[62], que es mexicano. Entonces, cuando ensayamos nosotros "Un año más", cuando yo escuché a mi papá hacer el arreglo, cuando escuché la cinta –porque en ese tiempo eran casete–, de lo que cantaba Hernán Gallardo, o sea para mí fue hecho por la Sonora Palacios.

Es que, ¿sabes lo que pasa?, es que como te digo la Sonora Palacios tiene un estilo y en ese tiempo tenía un estilo que estaba pegando todo lo que grabara. Es como en este momento Américo o el Chico Trujillo, saca un tema y pega, aunque sea muy fome, pero pega porque ellos están en el *boom*. Entonces lo que ellos saquen va a sonar y lo que sacaba la Sonora Palacios, sonaba, entonces había temas que yo los encontraba no muy buenos, pero igual.

¿Cuándo tú entraste a la Sonora, cuáles eran los temas del repertorio que estaban pegando más?

Yo cuando entré estaba "El galeón español", "La arañita", "El cumbá", el "Candombe para José", que es "El negro José"; todo eso es lo que estaba pegando en ese entonces cuando recién llegué.

Cuando Illapu es exiliado del país, dejaron esa canción. Dejaron un *long play*, y en ese *long play* estaba el "Candombe para José". Entonces mi papá le hizo un arreglo tropical. Porque el tema era bonito, nada político. Pero también tuvimos miedo de que como era de Illapu nos fueran a cortar el tema, pero no tuvimos ningún problema porque a la gente le gustó. De hecho, les gustaba por Illapu, y más les gustó poder bailarlo en versión cumbia, y al gobierno en ese entonces no le llamó la atención. También yo creo que ellos lo vieron por el tema de que a lo mejor la gente se olvidó de Illapu y salió como de la Sonora Palacios con un tema de Illapu. Entonces lo tomó más por el lado nuestro.

---

62 Agustín Lara (1897-1970) fue un compositor y cantante mexicano conocido como "El Flaco de Oro", quien interpretaba baladas, canciones melódicas y música para el cine.

Ganaron un disco de oro con esa canción, ¿o no?

Mira, es que en ese tiempo se ganaban discos de oro, discos de platino, se ganaban muchas cosas, pero nosotros los chilenos yo creo que tenemos un problema. Lo que una vez dijo "El Temucano", Tito Fernández[63], dijo que el país era muy lindo pero la raza nuestra es mala, porque tratamos de jodernos entre nosotros mismos y no existe eso en otros países. Otros países son nacionalistas y cuidan lo de ellos. Aquí llega cualquier artista internacional, no paga los impuestos que corresponde, no colocan a un artista chileno a donde viene un internacional pa' que se dé a conocer, o sea, nos pasan a llevar como quieren. Tú viajas a otro país, y tienes que pasar por la asociación de músicos del país, tienes que pagar los impuestos para que los músicos cesantes que están en ese país puedan tener una ayuda y también puedan darse a conocer como artistas. Y qué es lo que pasó: el tema este del "Negro José" gustó tanto que no nos cortaron. Incluso hicimos un tema que se llama "Violencia" también con mucho miedo: viajamos a Europa con ese tema, para los exiliados, porque había mucho exiliado en Europa. "Violencia" es de un grupo venezolano, pero que es del folclor venezolano, y nosotros encontramos que la letra era muy bonita. Habla del llanto de las madres que tiemblan por terror, es el llanto de Dios, el llanto de violencia. Entonces habla mucho de las mamás que están cuidando sus hijos y que sus hijos crecen y después salen a la calle y hay violencia en la calle y el llanto más pesado es de Dios. Él es el que está más triste por la violencia del mundo. Entonces el tema es bien bonito.

Y ese paso de temas del folclor, ¿cómo se les ocurre pasarlos a cumbia?

¿De convertirlos a cumbia? Es que hay muchos temas que uno encuentra que son comerciales. Si uno tiene que ver por la parte comercial. Y yo, qué se yo, cuando salió la "Lambada", nosotros la grabamos como cumbia, hicimos un pedacito de la forma de lambada, pero después la transformamos a cumbia. Pero era comercial porque a toda la gente le estaba gustando, todos querían bailar lambada y la quisimos incorporar en el repertorio nuestro, pero no podíamos hacerla como lambada completo; entonces hicimos la primera parte, la introducción, como lambada, para que la gente captara que era el tema que estaba pegando y después lo transformábamos a cumbia. Es la idea más que nada comercial, para que la gente enganche con el tema. Ahora, hay muchos temas que nos gustan a nosotros, que nosotros decimos "este tema va a pegar, este va a ser", y no pega.

63 Humberto Baeza Fernández (1942) es un cantautor que nació en la IX Región de La Araucanía, reconocido nacional e internacionalmente desde la década del sesenta por su vínculo con la Nueva Canción Chilena. Durante la dictadura mantuvo su presencia en medios locales, lo que le valió excusarse constantemente con sus pares músicos. Ganador de varios premios y reconocimientos, como la Competencia Folclórica del Festival de la Canción de Viña del Mar 1997 y el Altazor en 2001. Su repertorio incluye canciones tales como "La casa nueva", "Me gusta el vino", "La madre del cordero", entre otras.

Mira, el primer CD que grabamos nosotros –cuando recién empezaron a salir los CD–, grabamos catorce temas, y teníamos trece temas listos, ensayados, probados, tocados en todo Chile, a todo el mundo les gustaban, y nos faltaba el catorce, y ese catorce nosotros dijimos "bueno, ¿cuál podría ser?", "¡éste!", que lo teníamos botado y no nos gustó y no lo habíamos tocado en ninguna parte: lo habíamos ensayado a medias y lo terminamos de ensayar en el estudio. Le dimos una vuelta, dijimos "bueno, la letra no está muy buena, arreglemos esta parte, dejémosla así", la probamos en una hora, así como lo estábamos haciendo aquí en el patio, y ya listo. Lo terminamos y lo grabamos y fue un éxito, que es "A donde irás". Ese tema era el último tema de la lista y nosotros hablábamos de los otros temas que iban a pegar, "este tema va a pegar, este otro va a pegar", y el que menos pensábamos, pegó.

Y al revés, ¿qué temas han pensado que va a ser un exitazo y no pasa nada?

Tenemos un autor chileno que vive en Pudahuel. Él tiene muy buenas ideas, él siempre viene para acá, me canta canciones con su piano, y yo le digo "mira, grábame mejor", porque cuando me las canta acá a mí se me olvida, entonces "grábamelas en un CD y yo se las paso a mi papá, y las comenzamos a estudiar". Él es Eduardo Mitchell. Él hace boleros, hace salsa, hace de todo. Pero más cumbia porque sabe que la cumbia está pegando, entonces hay que darle ideas. También estoy en conversación con "Gogo" Muñoz, y él me dice "Marty, dame alguna idea". Él es el autor de "El hombre que yo amo", de Myriam Hernández. Es argentino y está radicado en Chile.

¿Hay otros compositores chilenos de cumbia?

Está el caso de Hernán Gallardo, que yo creo que viene de la época de la Huambaly, de la Sonora Palacios cuando se inició, de los Peniques, viene de ese lado. Pero hay mucha gente como Nelson Navarro, por ejemplo, es cubano pero se radicó en Chile, el autor de "Quémame los ojos". Él hizo varias cumbias de la Sonora Palacios, inventó cumbias para la Sonora Palacios, pero él mismo me explicaba, me decía "mira, yo no veo un autor chileno que te haga una cumbia, porque se va a ir más pal' lado de la cueca" -en esos años- "o se va a ir más para el lado de lo que está en el momento", porque nosotros compramos mucho lo que viene de afuera. A nosotros nos venden de Argentina, de cualquier parte lo más malo y nosotros lo tomamos como lo mejor.

Es que no somos tropicales nosotros los chilenos. Nosotros tenemos sangre fría, nosotros no somos de sangre caliente, entonces si ustedes, por ejemplo, ven en Colombia, en Venezuela, en Puerto Rico, en Estados Unidos, la juventud no escucha lo que nosotros escuchamos acá que es, por ejemplo, qué sé yo, la Hannah

Montana, los Jonas Brothers[64], todos estos grupos que vienen de Disney, toda la juventud escucha eso. Y en Estados Unidos escuchan tropical, escuchan merengue, escuchan salsa, escuchan cumbia. Yo me sorprendí cuando fui a Estados Unidos, porque yo los veía con su pérsonal [estéreo] y con pura música tropical, y las radios pura música tropical, todas las radios con música tropical. Entonces nosotros no nacimos con el tropical, nosotros impusimos el tropical en Chile, que es distinto.

Había otro autor chileno, "Pepe" González, que hizo "Negra Caridad", "Sin tus besos ni tu pelo", no sé si ustedes lo escucharon alguna vez de la Sonora Palacios. Hizo varios temas… Hay muchas orquestas que han tomado temas de la Sonora Palacios. Pero desgraciadamente en Chile, yo creo que falta buscar más autores, y que los autores se den más a conocer como está pasando en los programas ahora, "el Factor X"[65], que yo me imagino que mucha gente pensaba que en Chile no había tanto talento.

Tú empezaste a tocar en plena dictadura, ¿cómo fue ese tiempo para la Sonora Palacios cuando los espacios se vuelven más restringidos?

Es complicado, complicado porque fue una época… bueno, del tiempo de la UP fue complicado para la música. Durante la UP porque había poca plata, o sea había mucha plata a lo mejor en papel, pero el escudo o el peso estaban muy desvalorizados, teníamos un dólar en el suelo, entonces había muy poca oportunidad. Se hacían muchos bailes, se hacía mucha vida nocturna, se trabajaba todos los días, y por lo mismo había que trabajar todos los días para que fuera rentable, ya no como ahora que se trabaja los fines de semana. Yo hace poco, por un tema legal, los abogados me pidieron contratos de los más antiguos y empecé a indagar, a buscar contratos, y me encontré con contratos en escudos del año '70, por ahí, '72, '71. Nosotros hacemos normalmente una salida de una hora en las presentaciones, y máximo dos salidas de 45, y me encontré con contratos con cinco salidas en la noche, siete salidas en la noche, ¿ya? Desde las ocho de la noche hasta las seis de la mañana, y por un precio… yo relacioné el presupuesto con lo que era la vida en ese entonces, pero había que sacarse la mugre. Después llegó el 11 de septiembre que ahí se fue todo al suelo.

64 Hannah Montana era una serie de televisión estadounidense que trata de la vida de una adolescente quien es secretamente una exitosa cantante de música pop. El rol de Hannah Montana era interpretado por Miley Cyrus. Jonas Brothers era una banda de pop estadounidense compuesta por los hermanos Kevin, Joe y Nick, que en el año 2005 lanzan su primer disco con el sello Columbia Records, titulado It's About Time.

65 Programa busca-talentos inspirado en la versión inglesa The X Factor, emitido por la señal de Televisión Nacional de Chile (TVN).

Antes se tocaba en La Pachanga, en el Ipacaraí que estaba acá en Mapocho, en el Rapa Nui, que está en Avenida España, que antes se llamaba la Posada de Tarapacá. Esa era una posada donde vendían parrilladas. Posada La Pachanga, Posada Tarapacá eran los nombres que tenían esos locales, y era porque vendían parrilladas, pollo al coñac; entonces, la gente, en vez de ir a una taberna donde se tomaba solamente trago, iban a comer. Y la gente seguía a la Sonora Palacios. Nosotros hacíamos doblete, por ejemplo, con la Posada Tarapacá: terminábamos la salida y partía, y toda la gente partía para el otro local. Y así se repartían durante la noche. Había un local que estaba en Franklin también, Las Dos Puntas. Estaba el Pollo Dorado, El Capri. Y había un local que se llamaba El Jamaica donde se juntaban todos los músicos para hacer sus contratos, que estaba en Estado con Huérfanos, en toda la esquina, transitaban vehículos por ahí. Era como un centro de reunión, en los locales se tomaba café –como decir el café Haití, por ejemplo–, y ahí era punto de referencia como para los representantes, los que iban a contratar a los grupos, y se juntaban todos los músicos y sobre todo los músicos que estaban cesantes se daban vueltas por El Jamaica para que los vieran y a ver si podían enganchar con algún representante para que los contratara. Se negociaba de todo, de todo, incluso giras internacionales. El [José Alfredo] "Pollo" Fuentes, por ejemplo, llegaba ahí a ver quién lo iba a contratar; si te llamaban, por ejemplo, una gira pal' extranjero, los productores llegaban ahí. Era un local tipo… como te digo, como el café Haití donde vendían café, bebidas, jugos. Entonces lo primero que uno decía, por ejemplo, te llamaban por teléfono para un evento y "¿dónde nos podemos juntar?", "en el Jamaica", entonces era típico que los músicos se juntaban en el Jamaica, los artistas, todos, hasta Don Francisco debe haber llegado al Jamaica también. También se tocaba en fiestas como la FISA, la FERBIO [Feria SUR ACTIVO] de Concepción, la FITAL de Talca, la FILAN [Feria Internacional de Los Andes] de Los Andes.

Y en la dictadura, ¿esa vida de locales continuó?

En los ochenta… Mira, los locales continuaron pero no como antiguamente que era todos los días, era los fines de semana, era viernes, sábado y domingo y a veces jueves, viernes, sábado y domingo. Y estaba así La Pachanga que era un local que estaba en un lugar bien peligroso pero iba gente de todos lados, de Las Condes… los más ricos iban a La Pachanga. Estaba en San Pablo con Serrano, o sea, un poquito antes de llegar al cruce para el aeropuerto. Que ahora ustedes la pueden ir a ver y ahora es una tienda de muebles. Posada La Pachanga, entonces le colocaron "La universidad tropical, facultad de la cumbia" [riendo]. Así le pusieron a La Pachanga, porque llegaban todos los grupos tropicales ahí. Los Banana 5, la Sonora

Santiagueña, la Rumba 8, ¿quién más?, Fuego Latino[66]… estaban Los Vikings 5, pero Los Vikings 5 eran más del norte, era muy poco lo que venían a Santiago, eh, ¿quién estaba?, la Sonora Caravana[67]. Eran más o menos como la temática nuestra pero con distintos estilos. La Sonora Santiagueña tenía un estilo distinto, Giolito y su Combo tenía otro estilo porque eran saxos, la Sonora Casino[68] también hacía más estilo Pastor López. Los Banana 5 eran con un saxo, bajo, piano, cantante y timbaleta, eran bien, bien reducido, pero eran más salseros, tocaban más salsa. La Sonora Caravana era más tirada como la Huambaly, hacían más cha cha chá, boleros, guarachas, esas cosas.

Las orquestas o grupos de ese entonces se identificaban con un estilo, entonces no pasaban a hacer otras cosas como una orquesta *show*, sino que tú las identificabas, entonces tú decías "este fin de semana quiero a la Sonora Santiagueña" porque sabías que la gente quería escuchar ese estilo de música, pero si tú tocabas un rock and roll la gente te quedaba mirando extrañada y decía "bueno, yo vengo a escuchar los éxitos de este grupo, no vengo a escuchar rock and roll". Entonces tenías que hacer tus éxitos. Se grababa mucho disco, se grababan muchas cosas para que la gente diferenciara a cada grupo.

¿Y cuándo empezó a abrirse este otro espacio como de matrimonios, de cumpleaños, de fiestas más privadas también?

Partió después del Golpe Militar, porque como se acabó todo, porque imagínate, el toque de queda –12 del día, dos de la tarde, después a las cuatro, después a las cinco y así lo fueron acomodando–, no se podía trabajar, entonces, cuando ya eran las seis de la tarde, se podía trabajar de las 12 del día hasta las cinco, después se pedían permisos, salvoconductos, la gente que quería ir a bailar tenía que tener un salvoconducto o quedarse en el local hasta cuando se terminara el toque de queda. Ahí empezaron a aparecer las fiestas privadas, las empresas, los matrimonios, porque uno se quedaba en el lugar y no salía hasta cuando se terminara el toque de queda, entonces había menos problemas.

66 Agrupación salsera chilena surgida a mediados de los años setenta, reconocida como una de las primeras del género en Chile. Entre sus integrantes, contó con la voz del recordado crooner afrochileno de música tropical Juan "Chocolate" Rodríguez.

67 Agrupación de gran importancia en la década de los '60. Grabaron canciones como "Cumbia para Arica", "La pollera colora", "Me lo dijo Pérez", entre otras, con el sello EMI- Odeón.

68 Agrupación rancagüina recordada por la voz de Raúl González, que popularizó canciones tales como "Negra cumbiambera", "Árbol sin hojas" y "Chica vacilona".

¿Y en el mundo de la minería?

Siempre existió. Los mineros siempre hacían fiestas y eran mucho más grandes las fiestas de los mineros que ahora, porque en los tiempos antiguos –yo era cabro chico y mi papá me llevaba a la fiesta de fin de año de los mineros–, se hacía al aire libre, lleno de luces, y compartían en familia. No era la señora y el minero, sino que eran los hijos, los nietos y se hacían cosas más bonitas. Ahora no po': ahora llegan más de gala, llegan con su señora y cierta cantidad de gente. Antes era más popular.

Mira, se tocaba hasta en las cárceles. Nosotros íbamos a cooperar a las cárceles. Nos decían "mira, estos son gallos malos, que han hecho problemas en la sociedad", pero llegado el momento son seres humanos y ellos necesitan de repente una distracción, a pesar de que entrábamos con hartos gendarmes porque también nos tiraban a robar los relojes o cualquier cosa que tuviéramos de valor, pero los presos entendieron que nosotros les llevábamos un momento de distracción. Siempre tocábamos en las cárceles. Ahora último no hemos ido por el tema de que hay muchos problemas con el asunto de las fugas, de la alta seguridad, entonces ya no ha salido eso. Hace dos o tres años que fuimos a tocar a una cárcel de mujeres, pero siempre se dio, porque cuando llegaban las visitas, que eran las señoras "oye, toquen un poquito más", porque los gendarmes nos decían "40 minutos y nada más", "oye, toquen otro poquito para estar con…" les tocábamos una hora para que tuvieran más tiempo para estar con sus maridos.

¿Y alguna vez formaron parte del sindicato de músicos o alguna otra organización?

No, nosotros nunca entramos al Sindicato Orquestal de Músicos, nosotros pertenecemos a la SCD, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor; es la única entidad por la que hemos estado representados, pero el sindicato… nunca sirvió tener un sindicato orquestal. La SCD antes pertenecía a la Universidad de Chile, cuando era el Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile, partió ahí. Después se separó de la Universidad de Chile y ahí quedó como la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, pero antes había menos beneficios que ahora porque antes era más que nada para el autor, el que componía, hacía una canción, una letra, se podía inscribir en el derecho de autor, ahora no.

¿Qué rol cumple la industria en la masificación de la cumbia, por ejemplo, con la proliferación de las radios AM?

Es que las radios fueron siempre las que levantaron al artista. Siempre tuvieron un papel principal en la parte de la música, fuera tropical o fuera balada, lo que fuera en ese tiempo y hasta el día de hoy. Si la radio desaparece, yo creo que

desaparece todo el mercado y desaparecemos todos los artistas. La televisión es más que nada para mostrar ciertas cosas, para vender ciertas cosas, vender el producto, pero la radio es la que mantiene al artista. Sin la radio, yo creo que no hay artista. Si siempre ha sido igual.

Para la cumbia, antiguamente era la Minería, la Agricultura. Esas radios fueron las que hacían espectáculos en vivo, y ahora, bueno, después que apareció la Radio Corazón, ahora está la Píntame y Candela. Esas son las únicas que han tocado más al artista nacional, y ahora hubo una tremenda polémica porque pidieron tocar más al artista nacional que al extranjero, porque las radios se han olvidado de lo nacional y las únicas que siempre se han preocupado han sido las tropicales, y no solo han tocado música tropical, sino que han tocado baladas de ciertos artistas nacionales. Pero ha costado un poco que las radios tomen el camino que tenían antiguamente.

Y con el repertorio, ¿qué ha pasado? Porque veíamos nosotras en el ensayo que estaban bien salseros…

Lo que pasa es que ese tema que estábamos ensayando es un tema muy antiguo de nosotros, "El toro mata". "Caballo viejo" también, del año '85. "El toro mata" del año '79, por ahí. Ese tema lo trajo la Celia Cruz. Cuando vino a Chile, nos buscó por todos lados la Celia Cruz porque quería cantar "El toro mata" con nosotros, y nos encontró en la Posada Tarapacá. Y ahí se subió al escenario con nosotros. Y ese tema lo estamos retomando porque no lo tocamos nunca porque la gente que nos sigue no es salsera, es más de cumbia. ¿Y por qué lo estábamos practicando hoy día? Porque mañana vamos a un lugar en que se toca pura salsa, entonces queremos entregar un tema de la Sonora Palacios, o sea, decimos nosotros que es de la Sonora Palacios pero es de la Celia Cruz, para mostrarlo al estilo nuestro, que no es una salsa neta, sino que lo tratamos de hacer lo más sencillo posible. Tratamos de no desvirtuar mucho el tema, porque ese tema tiene mucho pregón, tiene muchas cosas. Que eso estábamos discutiendo ahora, "trata de no pregonar mucho porque o si no, se van a perder las trompetas" porque ellos ya tienen un esquema –la base, la guitarra, el piano–, tienen un esquema que no lo podemos desvirtuar y como no somos salseros, nos perdemos, entonces tendríamos que dedicarnos a la salsa para poder engancharnos bien.

Marty Palacios (padre) y Marty Palacios (hijo) ensayando en su casa de Quinta Normal, Mayo de 2011.
Archivo: Tiesos pero Cumbiacheros

El cumbión lo hacemos también, por ejemplo el "Loco, loco" es un cumbión. A ver, la cumbia… bueno, todas se dividen, nosotros dividimos la parte musical en cuatro cuartos. En la cumbia y el cumbión, todo se divide así en la música, en cuatro cuartos, porque lo hacemos partido ¿a qué se llama partido? Tu cuentas 4/4: un, dos, tres, cuatro; y la cumbia: un-dos-tres-cuatro [contando más rápido]. Eso es partido. Algunos lo cuentan como 2/4: un, dos, *ta, ta*. Nosotros: *tátatata tátatata*, pero qué es lo que pasa, que la estructura de la parte musical o de la parte rítmica se diferencia en el golpe que tú vas dando, en la forma en que toca el piano, el tumbao que hace el piano. Nosotros llamamos tumbao a lo que el piano va cantando, ¿ya? La guitarra hace lo mismo en la cumbia que en el cumbión, pero lo hace un poco más rápido, ¿ya?, y más rápido no quiere decir que el cumbión sea más acelerado, sino que el doblaje del ritmo es distinto. Entonces, por ejemplo, tú llevas el cumbión *tatatá, tatatá, tatatá, tatatá*. Y la cumbia es *tá ta, tá ta, tá ta, tá ta*, tú lo encuentras más lento, pero lleva la misma cuadratura: un, dos, tres, cuatro. Entonces tú cantas, por ejemplo, "El pedacito" [refiriéndose a "Pedacito de mi vida"] que es cumbia: *no*

puede vivir pa pa parapára parará [cantando en tiempo de cumbia "Agua que no has de beber"] y yo voy marcando el mismo ritmo *loco loco looco pararará* [cantando en tiempo de cumbión], pero voy marcando la misma temática, solamente que el ritmo lo cambiamos, lo doblamos. Que es lo mismo que cuando te dicen el cha cha chá, lo doblas a guaracha porque lleva el mismo ritmo, pero doblado, quiere decir que: *tututá tutututá los marcianos llegaron ya tututá* [cantando en tiempo de cha cha chá "Los marcianos"] y la guaracha *tá cutucu tá cutucu tá cutucu tá cutucu tá* [imitando el sonido de la tumbadora en tiempo de guaracha]. Pero da igual, van en la misma cuadratura, es solamente que tú doblas. Al doblar le cambian el nombre al ritmo.

El merecumbé es más tirado a africano, ¿ya?, entonces es más complicado. Y la gente para que pueda bailar el merecumbé tienen que ser un buenos bailarines porque se va a perder, porque el merecumbé lleva mucho ritmo, lleva muchas cosas improvisadas, entonces es más complicado. Entonces yo tengo que llevar como un ritmo de bomba, bomba es otro ritmo: *tútum cutácutum tútum cutácutum* [imitando el ritmo de bomba en la tumbadora] y la tumbadora va haciendo otra cosa que me va acompañando, entonces, se mezcla con eso.

Hicimos un tema que lo grabó la Sonora Palacios en los inicios que se llama "El pañuelo que un día", y eso tiene un ritmo de bomba. Sin darse cuenta, en esos años hicieron el ritmo de bomba, y ellos quizás lo llamaban de otra forma pero era ritmo de bomba. El ritmo de bomba también lo lleva "La lambada", *tútu tutútutu tútu tutútutu*, eso es una bomba, y también *pampampám papapapám papám* [tarareando la melodía de "La lambada" y percutiendo] ¿te fijas?, es una lambada, pero en ritmo de bomba. Entonces, lo vas mezclando según cómo va avanzando la música, nada más. Es lo mismo que la tecnología, el televisor mira a lo que ha llegado: primero partimos en tubo y ahora estamos en LCD, en plasma, pero la pantalla es lo mismo, el mismo cuadrado.

Tú puedes jugar con todas las canciones y cambiarles el ritmo, pero nosotros, más que jugar, hacemos como un taller –en los mismos ensayos o en las pruebas de sonido– y empezamos a hacer salsa, por ejemplo, y decimos, "es que esta salsa es de Jerry Rivera[69], tratemos de cambiarla a cumbia en el momento". Un día estábamos en Sábado Gigante haciendo un tema de Willie Colón, "Gitana", y empezamos a tocarlo pero improvisado, sin ni siquiera haberle hecho el arreglo, sino que lo que nosotros escuchamos de la orquesta de Willie Colón, y empezamos a interpretarlo cada uno, lo que sentíamos cada uno, y los camarógrafos nos aplaudieron. Pero es que es la esencia que uno trata de sacar de cada persona, de cada voz, y mezclarlo.

69 Gerardo Rivera Rodríguez (1973) es un músico y cantante puertorriqueño de salsa y balada romántica. Dentro de su repertorio se encuentran los éxitos "Vuela muy alto" y "Cara de niño", entre otros.

Hace poquito estuve en La Piojera[70] cuando se estaba haciendo el lanzamiento de la Chicha Fashion de la Cumbre Guachaca[71], y en eso se sube una banda que se llama La Dominguera[72], pero no estaban todos los músicos, entonces me dijeron "¿tú podí' tocar un poquito con nosotros?", "claro", toqué ritmos que no tenían nada que ver con lo de nosotros, estaba el Parquímetro [Héctor Briceño] en el trombón, él tocó cosas que nunca ha tocado en su vida. Yo toqué con una caja chiquitita con un platillo amarrado con un alambre, ¿ya?, bien rústico [riendo]. Pero uno en el momento en que está en el escenario va sacando cosas que uno ha escuchado de toda la vida. Entonces las va mezclando con lo que sabe y sin haberlo tocado, entonces uno lo va adquiriendo.

¿Cuáles son las particularidades de la Sonora Palacios?

Las trompetas. Los bronces es lo que identifica a la Sonora Palacios, a pesar que el Dióscoro [Rojas] me dice "tú dái' un palo en la timbaleta y es como decir llegái' en el avión en la cordillera, ahí sentí' que llegái' a Chile". Yo le digo "claro, pero es que la gente lo primero que escucha son las trompetas". Eso es lo que llama de la Sonora Palacios, las trompetas, a pesar de que "El galeón español" parte con el piano, pero tú escuchas "El galeón" y toda la gente grita "¡El galeón!", pero parten las trompetas y es como que toda la gente se tira a la pista a bailar. Entonces son cosas que uno las va aplicando viendo cómo la gente siente el tema o el momento del evento. Porque nosotros podemos hacer un tema nuevo ahora, pero tenemos que tocarlo antes que grabarlo, porque queremos saber cómo reacciona la gente. Porque si tocamos un tema y la gente no lo pesca, entonces nosotros cambiamos el esquema del tema para ver qué reacción tiene la gente. Antes de grabarlo tenemos que sacar todo lo que la gente sintió, porque no es llegar y tocar el tema. O sea, el director de orquesta te pasó las partituras, tú lo ensayaste, lo tocaste y lo grabaste. No. Cuando lo tocamos, nos quitan las partituras porque tampoco nos dejan que estemos con las partituras

70 Picá' patrimonial del barrio Mapocho de la ciudad de Santiago, fundada en 1896 con el nombre "Santiago Antiguo". Bautizado luego como "Bar democrático", se cuenta que en los años veinte el presidente Arturo Alessandri Palma fue llevado a conocer este deleitoso rincón de la ciudad, a lo que exclamó: "¿y a esta piojera me trajeron?", tiempo desde el que se conoce con dicho apelativo. Fue solo en 1981 que el popular nombre es colocado en su frontis, para vista de transeúntes y asiduos visitantes. En el año 2003, y tras su defensa frente a la tentativa de construir un mall en el lugar, fue declarado "Monumento de los Sentimientos de la Nación", por el Movimiento Guachaca.

71 Concurso farandulero y popular, en el que el Movimiento Guachaca (1997) elige a una inspiradora y dicharachera reina. La Cumbre Guachaca es un evento masivo que se realiza una vez al año para enarbolar los principios humildes, cariñosos, republicanos, festivos y populares de Los Guachacas, como definen los fundadores del Movimiento, Dióscoro Rojas y Raúl Porto.

72 Agrupación que nace de la mano del director y bajista Miguel "Manzanita" Carmona, el músico Dióscoro Rojas y Héctor "Parquímero" Briceño. Reúnen más de 11 músicos de distintas generaciones que recuperan y versionan el sonido popular de las fiestas urbanas. Definen su estilo como el de "la orquesta oficial de los guachacas".

adelante, porque tenemos que sentir el tema, tenemos que desarrollar nosotros el tema de parte nuestra. Entonces yo estoy viendo como tú estás bailando, entonces de repente estoy tocando y tú estás bailando como media escondida porque no te gustó, entonces yo trato de hacer otro ritmo con mi timbaleta para ver cómo lo tomas. Para el tropical tiene que ser así, uno lo tiene que sentir, no sacas nada con tocar un tema equis si tú no lo sientes.

Nosotros vamos incluyendo temas nuevos entremedio, pero la gente siempre dice "oye, pero, ¿'El galeón'?, y, ¿'Un año más'?" Nosotros nos aburrimos, fíjate. Es lógico. Es como, imagínate que yo te coloco un CD y tú lo pongas en tu auto todo el viaje y después llegues a tu casa y lo sigas escuchando y no lo cambies, te va a aburrir. Pero, qué es lo que pasa, que uno no se aburre en el momento de tocarlo porque tú ves la reacción de la gente que lo canta, que te levanta las manos y que te tira besos porque le tocaste ese tema. Entonces es encachado pa' uno.

¿Cuál ha sido la presentación más emocionante?

¿Más emocionante? Eh… pa' un año nuevo. Un año nuevo que estuvimos en el extranjero, porque uno se va de aquí de Santiago y tú miras el mapa y estás en tres horas, cuatro horas, diez horas, 14 horas, y a lo mejor, para Estados Unidos estás en 14 horas en avión, y tú miras en el mapa la distancia y ves que tu música te llevó a un lugar tan lejano, y que tú llegas a ese lado y piensas que los puros chilenos te van a reconocer y te das cuenta que no. Que tú llegas y te dicen los colombianos, los argentinos, en todo el mundo te reconocen. Entonces te llevan pa' un año nuevo que no es solamente para los chilenos, tiene que ser pa' todos los latinos. Nos pasó en Estados Unidos, en Nueva York. Queríamos nosotros ir al desfile de la hispanidad en Nueva York y que nos pusieran un carro, entonces los chilenos nos dijeron "no, porque ustedes no son representativos pa' Chile porque la parte representativa es la cueca, entonces lo único que les ofrecemos es que se vayan caminando al lado de nosotros, y nosotros nos quedemos tocando". Entonces llegan los colombianos y nos dicen "ya les tenemos el carro listo", "¿pero cómo?", "ahí está el carro. Y le colocamos la bandera chilena –y la colombiana– y queremos que toquen con nosotros". Y nosotros nos subimos pero encantados al desfile de hispanidad y con un tremendo ballet de unos trajes pero fantásticos los que llevaban los colombianos y de mariscal llevábamos al "Puma" Rodríguez[73]. Y él iba con su bandera de su país y con los colombianos ahí. Entonces la televisión de allá, de Estados Unidos, mostraba las tres mezclas y los chilenos gritaban a garabato limpio "bájense tal y por cual, ustedes son chilenos".

73 José Luis Rodríguez, el "Puma", es un cantante y actor venezolano cuya carrera musical ha destacado desde mediados de los años setenta. Su éxito a lo largo de Latinoamérica incluyen canciones tales como "Agárrense de las manos", "Pavo real" y "Dueño de nada".

Hemos estado por ejemplo –que a lo mejor hay mucha gente que ya no la reconoce–, hemos estado al lado de Ángela Carrasco[74], hemos estado con artistas bien importantes. Fuimos protagonistas, por ejemplo, de una historia que yo la vi en televisión, cuando salió la historia de este trompetista cubano que fue perseguido mucho por el gobierno cubano, Arturo Sandoval[75], y ahí está el afiche donde estuvimos con él, y él hacía perder sus instrumentos para quedarse en Europa, quedarse en Estados Unidos, cualquier parte. Entonces nos tocó una historia en un Festival de Salsa, que estuvimos nosotros en Los Alpes, en Zúrich, en Suiza. Y en ese festival nosotros tocamos un día viernes y fue tan buena la recepción de la gente que nos pidieron una repetición pal' día sábado, entonces Arturo Sandoval me dice "¿me puedes prestar tus timbaletas?". Porque, me explicó, que en España habían llegado con los instrumentos y se habían perdido la mitad, mientras que los otros se hicieron pedazos, y era porque la inteligencia cubana andaba detrás de ellos para que no se quedaran en ninguna parte. Y eso apareció después en la película, entonces nosotros estuvimos justo en ese momento cuando él estuvo con todo ese conflicto. Y yo le pregunto "oiga, don Arturo, y cuénteme qué nota hizo en la trompeta que yo noté una nota pero demasiado aguda y eso es imposible hacerlo en la trompeta" y me dijo "y eso no es nada, porque vengo operado", venía con un parche en el estómago. Y era mentira, porque él se hacía pasar que estaba enfermo, que se iba a internar en un hospital porque tenía una hernia, cualquier cosa, y era para quedarse más tiempo, porque tenía que volverse a Cuba porque esa era la obligación de él, por el régimen de Castro. Entonces vivimos cosas así po'… estuvimos con Willie Colón, le pedimos: "¿Willie Colón, te puedes sacar una foto con nosotros para tener el recuerdo?", y estaba enojado, sacamos una foto y agachó la cabeza y estuvo toda la foto con la cabeza agachada. Pero nos tomamos igual una foto con él. Entonces son anécdotas e historias bonitas.

Cambiando de tema, ¿cómo los impactó el éxito del sound y el axé en los noventa?

Bajó harto. Bajaron los presupuestos, bajaron la cantidad de eventos, porque estaban todos locos con el sound y después con el axé po'. Pero te puedo decir, por ejemplo, que bajó en el sentido de presupuesto y de cantidad de presentaciones, pero nunca para quedar así en el anonimato y nunca más aparecer. No. Pero para eso nosotros

74 Ángela Carrasco, cantante dominicana que en los años setenta formó parte de las Divas Latinoamericanas. Se radicó en España a mediados de los setenta, donde graba, junto a Camilo Sesto, la versión hispana de "Jesucristo Superestrella". Algunos de sus más grandes éxitos son "Cariño mío" y "Quererte a ti", entre otros.

75 Arturo Sandoval es un trompetista cubano de jazz y latin jazz, reconocido por fundir los lenguajes musicales de los ritmos afrocubanos y el bebop.

teníamos la cartita bajo la manga: partíamos a Estados Unidos, íbamos a Canadá, a Australia, recorríamos el mundo cuando ya la cosa bajaba aquí.

El sound no es cumbia. Para nosotros el sound fue, yo creo, el invento de los argentinos más atroz que tuvieron. O sea si tú te pones a engañar a la gente… Era todo envasado, todo envasado. Las baterías electrónicas... Nunca me gustó el sound, entonces no te podría decir yo "hay un tema que me gustó". Incluso participé en la grabación de un grupo, que grabó "Tonta". Yo participé como productor musical. Pero les costó mucho grabar conmigo porque yo los hacía parar a cada rato: "que esto está malo", "que toca esto". Les enseñé como tenían que hacerlo, y al final salió y salió súper bueno, y después me daban abrazos y de todo y cuando nos encontrábamos ¡puh!, eran pero felices conmigo.

¿Es que sabes lo que mermó? En cuanto a las apariciones en televisión, el diario, pero las actuaciones de nosotros están siempre, y nos están llamando normalmente las empresas, las municipalidades, los colegios, siempre nos están llamando. Entonces no merma en el sentido de actuaciones sino que en aparición, eso baja. Pero cuando sube más lo de nosotros, cuando ellos bajan, cuando ya van decayendo, nos llevan a cada rato a la televisión. Y al llevarnos a cada rato a la televisión se nos junta más pega, entonces ahí ya en un día tenemos que hacer dos o tres trabajos y a veces no los podemos hacer, tenemos que ir rechazando.

¿Y alguna vez han aprovechado como estrategia para cumplir compromisos dividirse como orquesta?

No, no dividirnos, y me han preguntado y me han hecho la propuesta de separar la orquesta, la Sonora A y B. No, porque es una falta de respeto pa' la gente, porque tú vas a ver a un grupo que está constituido y no vas a ver a un grupo que sea el sucedáneo. Cuando tú le echas limón a la ensalada y después le echas un sucedáneo tiene un distinto sabor, y eso es lo mismo que va a pasar con la orquesta: tú haces un sucedáneo de la orquesta y tiene otro sabor, tiene otra forma. Que no es lo mismo, porque el afiate que tiene la Sonora Palacios es uno, entonces tú para afiatar otra orquesta tendrías que tener diez años, 15 años para lograrlo. Ahora, es lógico que nosotros vamos cambiando integrantes, ahora tú ves hay integrantes súper jovencitos, pero a esos integrantes jovencitos nosotros los tenemos años estudiando, enseñándoles, y están de a poquito preparándose, vienen de 15 años, de 14 años, vienen a estudiar con nosotros. Tienen 21 y "bueno, ¿cuándo voy a integrar la orquesta?", "espérate un poquito, que se muera uno y te dejo…" [riendo]. Pero vamos así. Esa es la forma en que se va logrando el fiato. Imagínate, es re fácil, yo puedo pescar una orquesta y armarla y decirle "ya, tócate 'El caminante', 'La mafafa', el 'Loco loco', 'El galeón'", y todos se la saben, pero mal, porque llegan aquí los músicos "ah, no era como lo tocaba". Por darte un ejemplo, en "El galéon" todos tocan una parte *el galeón español llegó papapapapapapá* [tarareando ligadamente los arreglos de trompetas en el coro], y es *pa papápa papá* [tarareando el arreglo con sus quiebres característicos] es distinta la figura, pero ellos lo escuchan *papapapapapapá* y es *pa papápa papá,* cambia la figura: "Uy, lo tocaba mal", "lo tocabai' mal po'." Entonces son pequeñas cosas que diferencian el sonido de la Sonora Palacios.

¿Cómo es tu relación con otras orquestas y otras sonoras; por ejemplo, con Los Vikings 5 o La Sonora de Tommy Rey?

Bien, bien. Nosotros nos llevamos bien con toda la gente. No sabemos si las otras orquestas a nosotros nos tienen mala, no tengo idea. Pero si yo me encuentro con Tommy Rey tenemos una buena relación, ningún problema. El mismo Tommy Rey dice: "Mira, la misma comisaría pero con distintos pacos". Con Los Vikings 5 de abrazo y beso, ¿ya? Con Giolito, olvídate, cuando estaba el Giolito vivo, siempre una buena relación, nos entregábamos uno pega al otro. Cuando yo estaba ocupado recomendaba a Giolito y Giolito lo mismo, y así. Con la Cubanacán ningún problema, con todos.

Se comparte el trabajo. Temas no, porque temas yo creo que somos un poquito egoístas, o a lo mejor un poco celosos de que el tema que me están entregando quiero hacerlo yo éxito. Pero trabajo sí, trabajo que: "Oye, mira, resulta que a mí me quedó esta pega acá y no la pude hacer, ¿la puedes hacer tú? Ya, yo te recomiendo al productor porque no hay ningún problema, yo he trabajado con él así que te va a pagar", esas cosas. O que yo llamo a alguno de la orquesta: "Oye, me llamó tal productor, ¿tú lo conoces?", "sí, no te vayas a meter con este gallo". Nos vamos dando recomendaciones entre nosotros. Ningún problema. No hay celos, por parte nuestra no hay celos con ningún otra agrupación. De los grupos nuevos no los conozco. Conozco a algunos, a Chorizo Salvaje[76], a Combo Ginebra[77], son grupos nuevos que ellos vienen acá a preguntarnos experiencia, yo les trasmito cosas, les muestro repertorio que viene de afuera, les doy consejos y de hecho vamos montones de veces al Galpón Víctor Jara. De hecho vamos al lanzamiento del CD de Chorizo Salvaje. Vamos a tocar, tocamos con ellos.

---

76 Chorizo Salvaje es una agrupación que nace el año 2006, cuando se conocen en la isla de Chiloé sus tres fundadores, Natalia Álvarez (guitarra y voz), Lenin Campos (trompeta) y Alejandro Núñez (percusión). Tiene influencias de la cumbia, reggae, ska, dancehall, música africana, cubana, peruana, villera, folklore latinoamericano, rock y punk.

77 Combo Ginebra fue fundado en 2004 por el guitarrista Juan Pablo "Gipsy" Cabello y el violinista Álvaro "Pachuko" Pacheco, quienes comienzan con un repertorio de música gitana, al cual van progresivamente incorporando cumbia. Ambas agrupaciones son consideradas parte del movimiento musical llamado mediáticamente Nueva Cumbia Chilena.

¿Y qué opinión tienes en lo musical de estos nuevos grupos de cumbia?

Los grupos que están saliendo medio desordenados son porque a los universitarios les gusta el desorden. Entonces tú les tocái' un tema desordenado –que nosotros lo hemos experimentado en un ritmo que yo hago con timbaletas y con un poco de piano–, y el cantante dice "¡y todos desordenándose!", queda la escoba y son todos felices. Entonces yo creo que esa música está pa' un segmento, pa' un desorden, pero si tú lo vas a colocar en un casamiento o lo vas a poner en una fiesta…

Mira, a mí en particular, Chico Trujillo es todo lo que se ha hecho antiguo. La buena idea que tuvo fue rescatar todo lo viejo, y está bueno. El "Macha" [Aldo Asenjo] canta como Mike Laure, y temas que se han escuchado de toda la vida. Son como las bandas antiguas. Lo que hace el Chico Trujillo es un desorden de la música tropical, de la cumbia. Y él también lo ha asumido. Porque entre el trombón, el saxo y la trompeta, hay que tener mucha capacidad con el instrumento, porque el instrumento es muy celoso en cuanto al bronce, y para poder afinarlo. Pero suponte lo que hace Chorizo Salvaje, esa es una cumbia urbana, encuentro yo, porque ellos mezclan el chinchinero con la cumbia, mezclan la cueca con la cumbia. El Combo Ginebra hace temas más cubanos, más colombianos; hacen unos ritmos más caribeños, tocan con flauta traversa, entonces hacen son. Es otra clase de música, ellos están más arraigados en la parte cultural de la música tropical, van más a las raíces.

A Juana Fe lo conocimos cuando recién se estaba iniciando. Musicalmente estaban bien, ellos bien ordenados, hicieron una cumbia que pegó y que está bien estructurada, bien hecha. Y ellos estaban pegados con la salsa, el son, toda esa onda. Y bien hecha porque tocar la salsa y tocar el son es complicadísimo, y si no lo hací' bien, mejor que no lo toques, porque es pa' pasar vergüenza. Nosotros estuvimos la primera vez en La Serena con el Consejo de la Cultura y bueno, a nosotros nos gustó. Pero lo que me llamó la atención, cómo se visten, cómo se presentan. No es necesario que estén con humita como nosotros, empaquetados como nosotros, ¿ya?, pero encuentro yo que los grupos nuevos han descuidado eso.

Para ir terminando, ¿qué significa para tí la cumbia?

Para mí la cumbia es, bueno, primero es un ritmo alegre, un ritmo que a la gente la ha contagiado, que está pero en pleno apogeo en estos momentos, y siempre ha sido la cumbia como un ritmo principal; a pesar de que llega a dar cosa un poquito decirlo, pero siempre ha desplazado a la cueca. Eso nos daba mucha pena a nosotros porque la cueca tiene que estar en primer lugar, y sobre todo para las fiestas patrias. Nosotros nos acordamos siempre pal' dieciocho de la cueca y deberíamos acordarnos todo el año de la cueca, deberíamos sentirnos orgullosos, a pesar de que hay muchos que no les gusta la cueca, que la encuentran fea, pero es lo que nos tocó y hay que hacerlo bien. Tratar de tocarla, bailarla y cantarla bien. Nosotros tocamos cueca también cuando podemos, hacemos cueca porque es nuestro folclor.

¿Podemos hablar de una cumbia chilena? ¿Cómo se diferenciaría de la cumbia colombiana?

Que es sencilla. Es sencilla, no es folclórica, es marcada la cumbia chilena y… tiene una temática, tiene un contenido, porque fíjense que el folclor es más que nada instrumental, y "Préndeme la vela", las letras pensando en la parte espiritual de la cumbia, de lo que hace Dios, de que el agua, las flores, que vienen del cielo, que están más en la parte folclórica. Pero nosotros hablamos de la vida cotidiana, de los problemas que pueden haber, de algo chistoso que puede haber sucedido, ¿ya?, eso es lo que se quiso imponer en Chile que lo trató de hacer la Sonora Palacios. Y yo creo que esa es la cumbia chilena, la que marca y hace bailar a las personas de forma sencilla.

¿Hay algo más que te gustaría decir?

Yo lo que quiero que la gente recuerde, más que nada, a quien hizo la cumbia chilena, quien la creó en Chile, que fue mi papá. Yo creo que él es la persona principal, o sea yo les cuento porque él de repente se olvida de muchas cosas, por eso cuando lo vienen a entrevistar yo tengo que estar recordándole, porque todo lo que él me ha contado desde niño yo lo he ido anotando, cosa de que a mí tampoco se me olvide.

Eduardo "Lalo" Palacios

Director musical de la Sonora Junior L. Palacios

Eduardo "Lalo" Palacios en entrevista. Santiago, 22 de julio de 2011. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Entrevistamos a Eduardo López Palacios, fundador y director de la Sonora Junior L. Palacios, en su casa en Pudahuel. Café y galletas sirvieron para amenizar la familiar conversación que transcurrió entre el sonido de los aviones que despegaban y aterrizaban en las cercanías, y la constante visita de familiares y vecinos.

Varias horas entre anécdotas y recuerdos nos permitieron conocer algo más sobre su infancia, las circunstancias de creación de la Sonora Palacios Junior y el posterior desarrollo de la Sonora Junior L. Palacios. Fotografías, videos y reconocimientos acompañaron este testimonio que da cuenta de la historia de los "otros" Palacios, también herederos de la tradición musical de los Hermanitos Palacios, que busca el reconocimiento del aporte que han hecho, dedicando y contribuyendo al legado sonoro familiar.

Nosotros empezamos como Sonora Palacios Junior, esa es la historia, digamos. Yo fui el creador. Antes estaba el hijo de Marty [refiriéndose al percusionista, hijo del fundador de la Sonora Palacios] con nosotros, ahí, cuando nos iniciamos. Primero fuimos Los Primos Palacios. Después nos pusieron ellos mismos la Sonora Palacios Junior. No, fue un locutor que estaba en la Sonora Palacios, fue en La Pachanga; no hallaba cómo llamarnos y llega y dice "La Palacios Junior", y de ahí quedó la Sonora Palacios Junior, de ahí hasta hoy día. Después, un primo mío se pasó a la Sonora Palacios y hubo una separación. Ahora Marty tiene el dominio de los dos nombres, pero antes éramos nosotros. Lo que pasó es que después muchos de la familia salieron como Sonora Palacios. Y hubo también gente ajena que se aprovechó del apellido Palacios, varios Palacios que no tienen nada que ver con la familia. Entonces todos creen que son parientes o los confunden con nosotros pero no. Después yo le puse Sonora Junior L. Palacios y así llevamos nosotros unos 30 años.

¿Qué significa la L?

De López. Mi mamá es Ana Palacios, entonces soy López Palacios.

¿Y cómo surge la idea de hacer un grupo?

Fue jugando. Es que nosotros no hacíamos… bueno, un poco de deporte, pero todo lo demás era en vez de jugar con los camiones o los autitos, nosotros tocábamos en un cuarto. Yo soy sobrino del Marty Palacios, el director de la Sonora Palacios, sus hijos son mis primos. Mi abuela tuvo 16 hijos y mi mamá es Palacios, es una de las mayores. Si de ahí viene todo. A nosotros nadie nos obligó, si nosotros… es como un hijo, literalmente viene conmigo.

Mi abuelo nos formó a nosotros con guitarra acústica, una caja. Nosotros los días viernes, sábados, como los niños juegan, nosotros tocábamos desde las 10 de la mañana hasta como las 8 y media, era puro tocar. Lo que yo no he querido pa' mi hijo. Ahora a mí me molesta cuando dicen la historia de los Hermanitos Palacios que empezaron tocando unos tarritos… ¡Mentira! Es mentira, porque mi abuelo, español, fabricaba los instrumentos, si la guitarra decía adentro Palacios, que sí, mi mamá me acuerdo toda una vida de escenarios y sabía tocar todos los instrumentos, todos, todos. Mi abuela, 16 hijos. Y bueno, de ahí empezaron haciendo rock and roll y después la cumbia. Y mi mamá hizo algunas cosas… pero se casó y se retiró. Mi abuelo les revisaba las manos, salía y los dejaba estudiando, les daba como una hora para estudiar –era como medio militar–, entonces cuando volvía, "muéstrame las manos", le mostraban y las cuerdas marcadas. Y ahí mi mamá, como era una de las mayores, mi mamá buscó una técnica, porque todos eran niños, necesitaban jugar. Mi mamá me cuenta que los mismos vecinos les avisaban, mi abuelo es pelado,

entonces "ahí viene el pelao"', y dice que mi mamá les marcaba las cuerdas, entonces llegaba mi abuelo y les revisaba y les decía "ya, vayan a jugar", y ellos ya habían estado jugando todo el día. Y yo viví casi una segunda etapa, pero era más suave con nosotros. El día domingo también teníamos que estar tocando con ellos, como de las 10 de la mañana hasta como las ocho y media, nueve de la noche. Todo el día: almorzábamos donde mi abuela, tomábamos once, y vamos todavía. No, era entretenido, porque nosotros leseábamos, pero también queríamos salir; no, ya no queríamos ir para allá el día domingo, era día de descanso.

Nosotros partimos jugando, porque primero fue mi abuelo. Mi abuelo tenía en sus años a Los Hermanitos Palacios y nosotros nos pusimos los Primos Palacios, y después de ser los Primos Palacios, ellos mismos nos llevaron a tocar. Una de las iniciadoras de nosotros fue "La Cuca"[78], la señora Gladys, que estaba en esos años en Cartagena. Y nosotros íbamos a ver a mis tíos que estaban tocando –yo creo que yo debía tener unos siete años–, y nosotros los veíamos tocar nomás po', pero no nos dejaban… y ahí nosotros sabíamos ocho temas y la Cuca con su humor dijo "¿Quiénes son estos? Son muy jóvenes", "No, estos son hijos de los Palacios", "Ah" dijo, "y ustedes hueones" –disculpen–, "¿tocan algo?", "Sí", y ahí nosotros sacamos el repertorio de trecientos y tantos temas: "Entre rejas", "Nuestra pobreza". Fue una de las iniciadoras la señora Gladys.

¿Cuándo se forma la Sonora Palacios Junior?

En el setenta y tanto, antes del Golpe estábamos ya. Cuando realmente empezamos fue por mi abuelo: nos juntábamos, hacíamos presentaciones en una casa, el "Tito" [Escárate] debe acordarse. Ganábamos plata, estudiábamos y trabajábamos, y pa' poder actuar teníamos que pedir permiso. Después del Golpe se echó a perder mucho la bohemia, no se podía tocar porque en esos locales se hacían reuniones. Ahí se pararon los eventos, no había eventos, yo me acuerdo. Fue fuerte pa' nosotros. Yo era joven, no era un problema porque estaba estudiando y me mantenía en la casa. Pero a los músicos los afectó bastante, no había locales, fue fuerte y costó que volviera a levantarse. Como era cabro, no tenía problemas, yo me dedicaba a puro estudiar nomás, esa fue la obligación de nosotros pa' poder… teníamos que estudiar. Y todos seguimos, los primos, en la música.

Bueno, después tocábamos en cumpleaños, en bingos. También en la televisión, pero es que era muy poco; vuelvo a decir lo mismo, nosotros éramos cabros,

78 Gladys González, "la Cuca", parrillera, carnicera, empresaria gastronómica y de la educación. El restaurant La Cuca es señalado como uno de los espacios más importantes de los setenta y ochenta, pues permitía el encuentro entre los músicos del tropical en torno a la parrillada bailable.

tocáramos o no tocáramos, no nos perjudicaba. Los deseos sí, pero con miedo. Me acuerdo que una vez llegamos a un local y con metralletas y todo, las mujeres acá, los hombres allá; igual pa' la gente es fuerte, pedían carnet y nos sacaban. Fueron cosas así, era bien fregado, pero no me perjudicó tanto como le perjudicó a mis tíos. En esos años la Sonora Palacios, antes del Golpe, vino una orquesta que se llamaba la Aragón de Cuba[79], era muy conocida en esos años. Se suponía que era un intercambio cultural, la orquesta Aragón venía para acá y la Sonora Palacios se iba a Cuba, y por ciertos problemas mis tíos no viajaron… Si mi tío viaja, a lo mejor no estaríamos conversando, porque eso es lo penca. Yo no tengo partido, el artista no tiene que tener, porque tiene que llegar a las 16 o 17 millones de personas, pero uno ve muchas cosas y te da pa' pensar. Lo triste es la gente que se fue con los niños chicos, y después quieren venirse y no pueden porque los hijos se acostumbran al sistema de vida, y ves al chileno alegando "yo me quiero ir a Chile, no importa cómo esté, quiero irme a Chile", y otros que ya no pueden porque su hijo está grande, formó su pareja y él se va a quedar allá. Es un daño, un daño grande. Claro, viven otro mundo, otra vida y toda la cuestión, pero la parte humana, la tierra… igual eres discriminado, porque a nosotros en una gira nos tocó ir en un metro y de repente estábamos conversando y "ah, los chilenos", como si fuéramos lo más malo en el mundo. Entonces son cosas que uno vive y se llega con otra mentalidad.

¿Por qué decidieron mantenerse en la tradición familiar de la cumbia?

Yo nací en la cumbia, todo fue en la cumbia, siempre. Y yo iba a una fiesta y ponían una música y nadie bailaba, ponían música tropical y todos bailaban, y yo era bueno pa' bailar y sigo siendo bueno pa' bailar, entonces me preocupo de cuidarme. Me gusta el tango, me gusta más que el rock. El rock le gustaba a mi señora y a mí no me gustaba, y me acordaba del "Tito" [Escárate]; yo le decía ""Tito', donde se gana plata es en la cumbia".

Yo comencé en la cumbia porque ya estaban mis tíos. Tuvimos la suerte de nacer en una familia que tenía una orquesta conocida. Nosotros, como se dice, no pasamos mucha necesidad de golpear una puerta: siempre las puertas estaban abiertas. Pero la diferencia es que nosotros estuvimos toda la niñez, pasábamos ensayando todos los fines de semana, y eso es lo que le tengo que agradecer a mis tíos cuando estaba Tommy Rey con ellos, porque a nosotros nos prohibieron, nos dijeron "ustedes dedíquense a estudiar" y nada más, y nos tocaban la puerta donde ensayábamos,

79 Orquesta fundada en 1939 en la isla de Cuba, por Orestes Aragón. Abocados al cultivo de los ritmos populares caribeños de la época, la agrupación alcanzó reconocimiento internacional hacia mediados de los años cincuenta, cuando graba el cha cha chá "El bodeguero", en la voz de Juan Carlos Villegas.

me cuenta mi tío: "Ya, ¿ustedes quieren ser músicos? Ya, coros, canto sincopado", y nosotros transpirando para que fuera de calidad. Y cuando nos veían tocar, ¡buh!, ganamos el Tropicalísimo[80] el año '85. Estaba Giolito y su Combo, los Banana 5, Tommy Rey, Pachuco y la Cubanacán y nosotros. Ahí hay una historia: nosotros estábamos en la costa y nos avisaron que había un concurso en Sábados Gigantes, la mejor opción, y nosotros "¿para qué?, ¿cuándo?". Nos avisaron por Tommy Rey y partimos. Y llegamos allá y dicen "¿y ustedes?", "venimos a presentarnos", "no, pero ustedes son muy jóvenes". Y el [Antonio] Menchaca[81] no sabía todos los años que llevábamos y no le importó. Y estaba Don Francisco –nunca me voy a olvidar de él–, y Don Francisco pasó y dijo: "¿Qué pasa?", y nosotros casi llorando, "no, es que no nos dejan participar", "¿y por qué no los dejan participar? Déjenlos participar". Don Francisco es el que manda, y nos tiran al último. Y ganamos.

¿Y qué tema tocaron ahí?

"Bárbara", un cumbión rápido. Era por puntaje, todas enojadas las orquestas que llevaban sus años, Giolito, Pachuco. Es una de las experiencias hermosas que vivimos nosotros. Bueno, y hasta el momento tratando de hacer cosas parecidas pero no igual. Meter la música tropical clásica es un enganche pero buscando también más creaciones de ahora.

Yéndonos un poco más para atrás, ¿te acuerdas de cuando eras chico, cómo llega la cumbia acá a Chile?

Yo lo que me recuerdo es que mi tío [Marty Palacios] me conversaba que estaba la Huambaly, la Ritmo y Juventud, las orquestas. Mi tío me dice que ellos miraban a la Huambaly y decían "algún día…". Mira, yo tengo una grabación de ellos que antes de tocar trompeta tocaban violín y fueron los primeros violines eléctricos –no sé si en Chile o en el mundo–, mis tíos les pusieron unas cápsulas y todo. Si la vida de ellos es muy linda. A ellos les costó harto, a nosotros, gracias a Dios, se nos presentó más fácil, mucho más fácil. Pero, por ejemplo, me cuenta que escuchaban a las orquestas de afuera y lo que hacían en trompetas lo hacían en violín y después cambiaron a trompetas, vieron que se podía abrir, si "Los domingos" es antiguo, antiquísimo. Viene de Argentina, dicen.

Igual que "Un año más". Por lo que contaba mi tío –bueno, igual yo lo viví–, mi tío estaba en mi casa y estaba separado y era un poco desordenado, un viejo pintoso, medio dedicado a la bohemia, y estaban todos en un local que se llamaba el Ipacaraí, en Mapocho, en la punta de diamante; entonces vienen unos tíos a buscarlo y venía de una trasnochada mi tío, entonces: "Oye, están todos esperándote", "chuta, de veras que había que ensayar", ya po' y encuentra el tema "Un año más" y la letra *un año más, que se va* [cantando], y mi tío con un banjo –porque mi tío así saca los temas, no hay ni piano ni nada–, y así empezó.

Este autor de Coquimbo le mandó la pura letra nomás, y mi tío le hizo la melodía *papapapá* [tarareando la melodía de la introducción]. Y nos fuimos al Ipacaraí, porque yo andaba pa' todos lados con él, y llegamos allá y así una cara [imitando cara de enojo], el Tommy, todos enojados, llevaban como dos horas esperando a mi tío. Mi tío puso la música y pescó a Tommy Rey y empezó a cantar *un año más, que se va* [cantando]. Y lo hizo en media hora el tema. Muchos temas mi tío los hizo en el baño. Aunque yo creo que él no me tiene tanto aprecio como le tengo yo, yo lo respeto mucho, por los años, para mí es uno de los genios. Lo dijo Giolito una vez: "me saco el sombrero delante de Marty Palacios". Lamentable hemos tenido encontrones, yo lo siento, pero ojalá, Dios quiera, podamos unirnos todos los Palacios: si los Palacios son iguales que los Parra. Yo digo, hay público para todos. Claro, es importante la parte económica, pero pa' mí hay un respeto al público, que el público escuche algo bueno; porque yo digo la Sonora Matancera –que ustedes la deben haber oído nombrar–, es de afuera, y no son una, son varias, pero todas suenan igual. Nosotros pa' un tema ensayamos dos horas, y si no sale, tres horas, y así, buscamos los detalles (para diferenciarnos).

Yo respeto mucho a Marty Palacios, el creador de la Sonora Palacios: para mí es un genio que gobernó la música tropical durante 30, 40 años. Ellos tocaban de la Plaza Italia pa' arriba y de ahí hacia abajo, y no llegaban a un límite, porque algunos tienen un límite. Nosotros también hemos tocado en La Dehesa: pa' nosotros, mientras guste, hacemos temas, creamos. Ya no es Sonora Palacios sino que Sonora Palacios Limitada. Y Sonora Palacios Junior, porque la Sonora Palacios es como la Coca Cola. No puede haber una Coca Cola Junior. Si eso es lo que pasó con nosotros, hay una pura Sonora Palacios. La Sonora Palacios Junior el único que la puede hacer es Marty Palacios, el dueño, entonces él mismo empezó a formar orquestas. Yo soy de los que digo "juntémonos la familia, hagamos un *casting*, hay público pa' todos, podemos hacer cosas, cada uno puede hacer". Hay muchos músicos que ven la parte económica, entonces no les importa como suene sino que les importa la plata nomás, y eso nos ha perjudicado a nosotros bastante.

El problema viene de la familia, porque en vez de haberse unido como parientes y haber tenido todos una orquesta, como los Parra, acá no po'. Y no es porque lo diga yo, si el mismo "Tito" te lo puede decir. Pero hay muchos, fuera de la familia, que se aprovechan del nombre y no les importa, algunos ni se conocen,

80 Concurso del programa Sábados Gigantes.

81 Productor general del programa Sábados Gigantes desde 1968 hasta 2003. Junto a Don Francisco, fue responsable de trasladar el programa a Miami, además de producir la emblemática Teletón.

han tocado en provincia y ni se conocen, se conocen en el Pullman[82], por ejemplo. Un local al que fui una vez, excelente, todo bien, y la segunda vez me vuelven a llamar y me dicen "Don Eduardo, ¿cuánto cobra?", "ya, tanto", era el mismo trato, y después me dijeron que no, que ya había una Palacios Junior. Y era pa' una empresa, y la cosa es que ya no gustó tanto. Cómo sería que los músicos se estaban conociendo ahí mismo; "oye, ¿tocái' el bajo?". Fue un grave error. Le voy a contar otra anécdota mala que me pasó una vez a mí. Había una posibilidad en un local donde hicimos una presentación: "¿cuánto cobra?, "tanto", y después me llama y me dice "Eduardo, no, el dueño no quiere ni saber de ustedes porque llegaron y se pusieron a tomar", me nombraron el local y ni lo conocía, "¿estái' seguro que fuimos nosotros?", "sí, la Palacios Junior", "no po', yo soy la Junior L. Palacios", después les hice llegar el material y no éramos nosotros. Pero eso mismo nos puede perjudicar a nosotros, hay muchas cosas que dan rabia. Ya es un regeneramiento (sic) de orquestas tropicales Palacios, ¿me entiendes? Mi tío estaba en tres o cuatro partes al mismo tiempo. Por último a nosotros nos tienen que reconocer los años en el cuerpo, nosotros estudiamos pa' ser músicos, los demás estaban jugando y nosotros estábamos haciendo música, inventando música.

¿Y cómo es su trabajo de ensayo?

Ensayamos en la casa del Tommy chico [Tommy Jr., hijo de Tommy Rey] ahora. Últimamente estábamos ensayando acá. Es que igual aburre. No, pero a la gente le gusta. Un día había justo un cumpleaños, dejamos de ensayar y vinieron a preguntar que por qué no seguíamos, si estaban bailando [riendo]. Yo hago la parte de productor también, tengo que saber moverme en eso, sé dónde puedo sacar y dónde no puedo. Siento cuándo una persona me podrá quedar debiendo.

¿Qué es lo que los caracteriza a ustedes como grupo?

Bueno, el hijo de Tommy Rey es una de las cosas, pero yo siempre he pensado que algún día se puede ir, porque ni Dios lo quiera, le pasa algo al papá y va a tener que cumplir la función del papá y yo lo voy a entender. Yo tengo que estar preparado para eso. A lo mejor puede que no, porque Tommy Rey tiene otro hijo también que toca las tumbadoras y canta bien, pero el que se parece más a él es el Tommy chico. El Tommy chico tiene unos 46, 47 años, pero entró de 17, 18, más menos, ni me acuerdo. Rock cantaba cuando chico. Cuando viajábamos se ponía a cantar rock y tocaba guitarra. Dice que él nunca pensó en cantar tropical. Nosotros lo conocimos con la familia, cuando íbamos de vacaciones ahí jugábamos nosotros.

82 Empresa de buses interurbanos.

Formación actual de la Sonora Junior L. Palacios en la comuna de Lo Prado, 2015.
De izquierda a derecha: Danilo Cavieres (tumbadoras), Eduardo López Ramírez (timbales), Claudio Varela (trompeta), Mauricio Lopez Ramírez (bajo), Eduardo Lopez Palacios (director), Patricio Zúñiga, Tommy Jr. (vocalista), Sebastián Carreño (percusión/accesorios), Miguel Mora (teclados), Juan Arias (trompeta) y Rolando Cornejo (trompeta).
Archivo: Eduardo L. Palacios

¿En qué escenarios han estado?

Bueno, nos gustaría el Festival de Viña, es uno de los grandes. Hemos estado en los carnavales de Iquique –que ahora no están haciendo festivales– era fabuloso... O ir al norte. Hay pueblos que yo digo, a mi manera de ver, no salen ni en el mapa, entonces es como que llegaran Los Beatles, ¡oh! Y le están pidiendo una cooperación, por ejemplo el alcalde, "mire, para el Centro de niños". Cosas que a nosotros nos han impresionado, porque no hay el mismo sistema de acá. Santiago es muy poco, las discoteques, pero no…

Igual sonamos en la Radio Corazón, en la Píntame. Nos han tocado los fines de semana, y bueno, a nosotros nos sirve, porque entre más lo toquen, más lo dan a conocer, y se nos abren muchas más puertas. Sea como sea, el tropical se escucha más.

¿Siempre hubo cumbia para el dieciocho en las fondas?

Yo creo que siempre ha existido. Lo que pasa es que la cumbia también es parte de la… como la cueca, es nacional. Hemos estado en eventos: yo he trabajado hartos años en el parque O'Higgins en la Fonda Oficial y mi hija es folclorista. Entonces le dolía, pero ahora no, porque está entendiendo que es parte de nosotros la cumbia. Y los dueños "ya, sube" y recién bajaste, iban a ser media

hora las cuecas y no alcanzó a ser un cuarto de hora y bajaron, entonces yo no me podría poner en los pantalones de ellos.

Y tú que eres bueno para bailar, ¿cómo encuentras que bailamos los chilenos?

¿El tropical? Bien, bien, no todos, pero le ponen empeño, sí… Tienen su gracia, cada uno tiene su gracia. Es cosa de la estructura nomás po', el cuerpo pide, hay que sentir la música…

Cuéntanos sobre las giras de la Sonora Junior L. Palacios

La gente nos iba a ver, cómo te explico. Llegaba un gallo, llegaban a las partes y nos decían "oye, sabi' que este es el compadre que lleva la gente a Estados Unidos." Y nosotros… "podría habernos llevado". Después se corrían igual. Entonces cuando decían que íbamos a ir a Europa ya no creíamos, era como el cuento del lobo. Hasta que vino una persona a vernos –que seguro había que servirle parrillada, que atenderlo–, estuvo cinco minutos y listo. Y después me cita a mí a una reunión y menos mal…

Nosotros fuimos a Europa el año '90. Estuvimos en Francia, Bélgica, Noruega, Suecia, Suiza, Dinamarca y Alemania. Habíamos estado antes en Argentina, al sur de Argentina, pero nunca tanto tiempo, porque eso fue tres meses afuera. Y en los tres meses lo que salía en el diario era una cosita chiquitita y lo demás era la familia. Y nosotros cuando llegamos, justo habían llegado unos futbolistas y creíamos que nos estaban esperando a nosotros, porque nosotros aparte fuimos a las colonias chilenas, tocamos para latinos, peruanos, colombianos y uno va representando al país. Nos tocó una vez un evento con, no sé si eran unos cubanos, pero eran como treinta músicos, y nosotros éramos ocho y ¿qué pasaba?, que a mí no me gustó porque nunca en ese evento salía la gente a bailar –eso fue en Francia–, sino que era sentados, todos sentados, mirando, ¡uy!, era… Y la atención: nosotros teníamos un camarín donde nos avisaban, trabajan a otro nivel. Y yo le hablo del '90, le hablo de sentirse artista. Y bueno, llegamos acá y estaba la familia, y los periodistas estaban esperando a unos jugadores que venían. Fue una de las anécdotas, nosotros creíamos que nos estaban esperando, porque también enviamos información a los diarios, pero no salió ni una cosa.

¿Cómo van eligiendo su repertorio?

Lo que pasa es que uno… ahora actualmente se están sacando mucho los temas antiguos. Yo me preocupo de buscar lo que se está escuchando, y lo otro también lo transformamos un poquito o lo adaptamos más a lo clásico, porque no es la idea sacarlo idéntico; pero por ejemplo, con Tommy Rey, la Sonora Palacios, es como un

respeto, por los años. Yo no soy de cambiar un tema mucho porque si ustedes han escuchado un tema romántico que lo han cambiado, como que no es lo mismo, se acostumbra el oído. Hay cosas que se pueden adaptar, pero no todo. Y lo otro, viendo po', participando en los eventos y viendo cómo está la gente reaccionando con los temas, entonces ahí nosotros vemos, "ah, ese tema es bueno, pongámosle". Por ejemplo "Loca", "La escoba" son temas que los grabó el Chico Trujillo, pero hay cosas que nosotros les cambiamos, les dimos una onda más salsera, porque también queremos meterle un poquito a la salsa, mezclar un poquito. Entonces de ahí también nace.

Es como con la vestimenta, que qué color… "¡uh! yo quiero rojo, yo quiero azul", entonces a la larga termina. Entonces también me preocupo de ver a la gente de afuera, veo los colores llamativos, un color que sirva, entre lo clásico y lo moderno es la idea. Porque uno no puede quedarse solamente en lo clásico, hay que renovarse.

¿Tropical de smoking?

No, el tropical es de *smoking*, de camisa floreada, según. Yo creo que estamos quedando una de las pocas orquestas elegantes, porque la mayoría está… bueno los cabros están usando chaquetas largas, los pelos largos. Nosotros no, salimos uniformados desde el calcetín hacia arriba, calcetín, calzoncillo, todo. Ahí soy fregado yo, todo tiene que ser perfecto, todo perfecto hacia el público, elegante. Salimos en Sábado Gigante una vez que estaban los sound, salimos de *smoking* y llamó una señora bien educada y dijo: "primera vez de tantos años que veía una orquesta tan elegante, pero lo único que el chasconcito del teclado que se corte el pelo nomás". Es que son cabros jóvenes.

Los vestuarios varían según el evento, y según las luces también. Por ejemplo, hay cosas a las que vamos de *smoking*, los matrimonios. Pero también ahora en verano queremos volver a la guayabera, porque el año pasado sufrimos mucho, mucho calor, no. Y más que los muchachos jóvenes no nos escuchan a nosotros porque… se entiende que no tienen un orden, pero ellos son jóvenes y hay que apoyarlos.

¿Y hay temas nuevos?

Claro, hay un tema original que es de mi hijo. Mi hijo [Eduardo López] está conmigo, él me hace los arreglos ahora, estudia en la universidad y crea los temas; otro cambio, la nueva generación que viene fuerte. Tiene un tema ahora que vamos a sacar. La idea es que no se muestren los temas hasta que no estén en un *compact*, pero hay una grabación que se hizo ahora hace poco. Hay un tema de Eduardo que estaba ahí.

Para mí ha sido un orgullo, un orgullo estar trabajando con mi hijo. Porque nos ha servido bastante. Y ahora estamos preparando una grabación. Yo con Tito [Escárate] también conversé para ver si podíamos inventar algo, mezclar el rock con

lo de nosotros, tener una cosa así… Hay ideas, hay que juntarse, crear, porque el Tito tiene mucha creatividad, mi hijo también. Y espero que lo que está siga gustando también. Lo que pasa es que a nosotros, por ejemplo, cuando me contratan a mí, me piden el repertorio Palacios y bueno la diferencia es que nosotros hacemos *mix* y colocamos lo mejor de la Palacios y lo mejor de Tommy Rey, más lo de nosotros. Hacemos una mezcla.

¿Qué relación ustedes han tenido con otras orquestas o grupos cumbiancheros?

Con Los Vikings 5 amistad de años, más cercanía con los papás. Encuentro que ellos eran muy humildes. El "Chagua" [Onofre Núñez], el vocalista de Los Vikings 5, falleció. Cuando yo iba a Coquimbo no me quería venir de allá. Eso es algo bonito, muy bonitos recuerdos. Y de Tommy Rey sí, por parte del hijo. Pero no hay mucha comunicación, digamos "hola, cómo está, cómo les ha ido, chiquillos".

Nos ha tocado compartir escenarios también. Ahí hay que cambiar repertorio, rápidamente hay que cambiarlo, pero uno tiene más cuento en esto, digamos, hay mucho maestro. Para mí, como sistema, lo mejor es Tommy Rey. Pa' mí Tommy Rey es lo más grande, hasta el día de hoy es lo más grande en su voz. Lamentablemente este país no reconoce a los artistas nacionales, no como en México. Nosotros en Argentina vimos como los reciben a los artistas nacionales; acá no po', acá ni una primera plana. Pero uno igual saca la cara por su país. Pero es triste, es triste.

¿Cómo ves el panorama actual de la música tropical?

Yo encuentro que está sonando más. A pesar de todo, porque la gente se está aburriendo de estar escuchando lo mismo, entonces están tratando de sacar… Por ejemplo, a mí me han llamado para decirme "oye mira, escucha, están dando un especial de esto en la radio".

Ahora el tropical creció harto. Pero lo único nomás es que no están preocupados de hacer un buen tropical. La calidad es importante. Por ejemplo, yo fui a tocar con "Tito" [Escárate] y me admiró porque le gustó que había mucha fusión, y eso es importante. El músico también tiene que entregar algo, no sé po', creo que fuera de tocar, darle un buen sonido y una buena interpretación a los temas, no como bandas de colegio que se juntan y bueno...

Hubo un tiempo en que la música tropical fue tocada en las fiestas, uno iba a casamientos, bautizos y tocaban, pero no como el auge de ahora, en eso está la ayuda de La Noche, Américo. Bueno, yo creo que empezó con los sound de nuevo a levantarse el tropical; lo que pasa es que ellos estaban ahí y nosotros seguíamos aquí al medio. Entraron los sound y aquí bajó, y nosotros seguimos al medio, y Américo y La Noche volvieron a subir. Pero lo agradable de esto es que tú tocas un tema y la gente goza, eso es lo importante. Nosotros hacemos los mismos temas porque sabemos que a la gente le gusta.

Lo que no me gusta de ahora es que muchos artistas usan el sistema *playback*, que toca sobre la música. Muchos lo admiten, pero no me gusta. Eso es una falta de respeto. Nosotros tocamos en vivo. No sé si con los años después va a ser como una obligación, pero no es en vivo, se nota como muy mecánico. Viene una persona y te pide un tema que no lo podí' hacer porque está todo programado. A mí me piden un tema, cambiamos y ahí "este tema va dedicado a…". Eso es lo que no me está gustando, la tecnología con esa cuestión. Igual cuando se graba, algunos dicen "pongámosle esto, esto otro", "no, porque en vivo no va a sonar igual, para qué le vamos a mentir al público". Le podi' poner violines, sería bonito, pero cuando toquí' en vivo, ¿dónde están los violines?. Prefiero seguir tocando así, "las trompetas dóblalas", "¡no!, si en vivo no las tocamos así".

¿Y qué opinión tienes de las nuevas agrupaciones de cumbia?

¿De cuál cumbia? Es que yo hago diferencias. Por ejemplo, yo respeto lo que hace Chico Trujillo, ¿me entiendes? "Loca" me gusta, pero si tú los miras como músicos, tienen un estilo más pachanguero. A Américo yo lo encuentro excelente, los músicos puros jóvenes. Yo quedé admirado, buen sonido, ahí se nota que hay un trabajo bueno. Pero por último sobresale a lo demás. De La Noche, me gustaba más lo antiguo. Yo creo que el genio ahí es el cabro del acordeón, porque tiene un sonido característico.

Yo veo la parte de tener la suerte de tener el mánager, por ejemplo, del Américo. Bueno, ahora parece que se separaron, por lo que supe. Ojalá uno tuviera esa suerte. Yo no sé qué pasó ahí, pero yo mismo… a mí me llaman mucho los representantes, me llaman mucho. Y yo no soy exclusivo, a veces quieren que trabaje exclusivo pero yo no puedo, porque a la misma parte voy con uno, dos o tres, ¿me entiendes? Yo ojalá tuviera el mánager de Américo, porque ese gallo trabaja súper bien, se preocupa de todos los detalles.

No sé si se fijaron ustedes pero no muchos sabían que Los Vikings 5 iban al Festival de Viña. A la Noche y a Américo meses antes se les estaba haciendo campaña. Salieron en el Festival de Viña, fue y siguió la campaña, acuérdense que hubo hasta un *reality* de La Noche. Entonces a mí me dio pena porque fue una falta de respeto, yo encuentro que "ah no, hay que mostrar números". Los Vikings 5 tienen un sonido original, todos los demás podemos ser copias, pero ellos tienen un sonido original, había que llevarlos a la televisión. Uno piensa en los representantes y con este nunca más.

Nosotros hemos estado en los mejores escenarios y es un orgullo. Si tú me preguntas ¿es mi sueño llegar al Festival de Viña? Sí, pero con cierta pena nomás po'. Lo que vi con Los Vikings 5, yo no pensé que… Sabes tú que yo me informé por los mismos Vikings 5 que iban al Festival de Viña. Pero yo encontraba raro que no sonara en la radio, en los diarios no salía na'. Entonces eso es triste, porque igual debe haber un respeto. No sé, no entiendo, no me calza. Es lamentable. Por qué a otros artistas les dan tanta tribuna y uno que ha hecho, que ha recorrido y ha estado en… Siempre yo digo, nosotros somos como los boxeadores, donde vamos siempre hay un grupo, una orquesta que quiere ser mejor que nosotros.

¿Cómo ha cambiado la relación con el público?

Antiguamente hubo una época en que tu tocábai'… porque a nosotros siempre nos tiraban al final, y llegaba a dar rabia, porque uno sabe que al final se va toda la gente, entonces empezabas a tocar y la gente "chao, chao, chao", y quedaban poquitos. Ahora no, ahora tocái' y empieza a llegar más gente, entonces uno ve el cambio, y por eso hay que preocuparse de hacer un buen trabajo. Yo me dedico a escuchar, escucho al Chico Trujillo, a todos los que… Mi hijo más que nada me dice "papá, mira lo que salió".

Yo soy un agradecido de la juventud, si yo estoy trabajando es por los cabros, las universidades. A mí me da rabia cuando muestran las universidades y muestran todo lo negativo. ¡Muestren lo positivo también! Me acuerdo cuando llegué –no me acuerdo a qué universidad porque he tocado en varias–, y había un tremendo escenario y yo dije "qué grupo viene" e íbamos nosotros. ¡Un gustazo! La juventud como que respeta el trabajo de uno, porque yo me acuerdo unos años atrás y no estaban ni ahí, pero ahora "oiga, mi papá se conoció con mi mamá con ese tema". A mí el tema que me pidan yo lo toco, entonces son cosas que te llenan.

He pasado buenos momentos, momentos malos, pero soy agradecido de la vida, de Dios y de la música. Si volviera a nacer volvería a ser músico. Fue muy linda mi niñez, y después viajar, conocer. Yo soy un agradecido de la vida, conozco mi país de punta a punta. Yo te digo –y le doy gracias a Dios–, qué lindo haber ido a esas partes. Yo creo que lo más lindo es la música, sea tropical o sea la música que sea.

Para ir terminando, ¿qué significa para ti la cumbia?

Lo más grande, lo más grande. Hasta el momento es lo que me ha dado vida, lo que me ha dado casa. Perdí mucho: podría haber tenido mucho más porque era joven y no me di cuenta. Gané plata muy joven, entonces lo pasé bien, pero no tengo nada de que arrepentirme. Tengo una buena mujer, buena familia.

Eduardo López Palacios en la parrillada bailable La Cuca en Buin, 2010.
Archivo: Eduardo L. Palacios

La música es, el tropical es… alegra a cualquiera. Yo te digo, hemos tocado en eventos, en La Dehesa pa' unos matrimonios, ¡chuta!, pura música ambiental. Un saxofonista o un violinista, un grupo de cuerdas, bonito po', bonito. Me encanta esa música, pero la gente conversa, y a qué hora nos va a tocar a nosotros, dos y media de la mañana, y estái' desde las seis, siete de la tarde, a veces probando sonido, "¡chuta!" digo yo, "qué ganas de estar tocando como ellos", pero no po'. Pero, ¿sabí' qué?, empezái' a tocar y hay una transformación. Empiezan de a uno ahí con su ropita. Después no hay cómo sacarlos de arriba del escenario. Que te tocan la tumbadora, me quitan el güiro a mí, que hacen coros.

Uno pasa montones de cosas, cosas bonitas, cosas tristes. Por ejemplo, cuando falleció mi papá yo tenía una actividad en Antofagasta y tenía que tocar nomás, y mis amigos, Tommy Junior, me dedican el tema "Mi viejo", un tema que lo tocábamos. Fue emocionante.

Hemos pasado momentos tristes, cuando pa' un aniversario no podí' estar con ellos o para un cumpleaños mi hija me reclama. Me perdí el parto de mi hijo, me perdí momentos que son importantes; me perdí el momento de mi hijo en que empezó a caminar también, yo estaba afuera, entonces todas esas cosas. Pero una cosa compensa la otra. Para el año nuevo toda la gente en su casa, preparándose, y nosotros solos en un camarín esperando las 12. Bueno, nosotros tenemos una tradición de que todos antes de las 12 tomamos una copa y esperamos arriba del escenario o al medio de la pista para que termine el año trabajando, pero igual a veces nos da pena, echamos de menos estar en la casa, escuchar música. Imagínate, ¡yo llevo más de 30 años!

Que no se olvide la gente de uno nomás. Igual yo tengo trabajo, por ejemplo, ahora tengo que ir a una discoteque. Y contento, porque me gusta trabajar con los cabros; bueno, con todos, pero encuentro que la juventud tiene otra mentalidad, es más sana, te respetan. Si tú tocái' con los cabros y llega a dar gusto. Como que uno goza con ellos. Montar un *show* o un bailable es muy diferente. ¡Uy!, quedái' más cansado en un *show*. 45 minutos. Y un bailable hací' dos salidas de 45, o hasta tres. Y no quedái' tan cansado como con un *show*, porque trabajái' mucho con la adrenalina, que el público te responda. Hay que tirar todo a la parrilla, todo lo mejor. La idea es que bailen, que se muevan.

Yo voy a estar arriba del escenario hasta que me muera. Yo sin el escenario… porque yo acá en la casa "oye, si ya estoy cansado", con ganas de quedarme, pero mi señora me dice "no, tú no serví' pa' quedarte", soy pa' arriba del escenario. Y mi tío, tiene 70 y tantos, Marty Palacios, Tommy Rey tiene 67, si no me equivoco, y ¡la voz que tiene el caballero! Mi tío es un poco mayor que el Tommy Rey, pero a mi tío no lo vái' a sacar de arriba de los escenarios. Mi abuelo murió con la guitarra en la mano y los trastes los tenía así, gastados. Y gracias a él se inició. Mi abuelo era pero, lo más grande en el tropical, lo más grande. Mis tíos siguieron. Yo viví esa experiencia. Ya cumplieron sus años y todo, fueron lo más grande, fue bonito ese tiempo.

Adelqui Silva

Percusionista de las orquestas Cubanacán y Los Rumberos del 900

Adelqui Silva durante la validación de su entrevista. Santiago, agosto de 2014.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Adelqui Silva fue uno de nuestros primeros entrevistados al aproximarnos a las memorias cumbiancheras chilenas desde la mirada de Los Rumberos del 900, agrupación en la que se desempeña hoy como co-director musical y representante legal. Nuestro encuentro tuvo lugar en la Casa de la Cueca, en pleno barrio histórico de Santiago, el 12 de mayo de 2010, cuando, emocionadas, comenzábamos a escarbar en más de 40 años de trayectoria del percusionista y cultor tropical de la connotada Cubanacán.

Mostrándonos su preocupación por el acontecer musical de lo tropical, su testimonio aborda ampliamente la llegada de la cumbia al país, los principales cultores y referentes que permitieron su desarrollo, los programas de televisión fundamentales de los setenta y ochenta, y la polémica participación de Pachuco y la Cubanacán en el Festival de Viña de 1986, además de opinar sobre cómo hacemos, tocamos y bailamos los chilenos, desde sus más de sesenta años de experiencia musical ininterrumpida.

La validación de la entrevista la llevamos a cabo en agosto de 2014 en su casa en la comuna de San Miguel, en la que pasamos una encachada tarde trenzando los hilos de sus recuerdos cumbieros.

La cumbia nacional, diríamos, que no es netamente la cumbia real. O sea, viene de las raíces de la cumbia colombiana –porque la cumbia es colombiana–, pero se ha tergiversado mucho la cumbia aquí en Chile. Está la cumbia villera, hay una cumbia pop. Hay una cumbia también que tocan los muchachos de Sexual Democracia[83], que grabaron con Luisín Landáez, que fue uno de los reyes de la cumbia aquí, era un venezolano. No podría yo decir cómo es la cumbia chilena.

La cumbia colombiana, como le digo, la que trajo una cantante que trabajó hace muchos años aquí –que no sé si estará vigente, que se llama Amparito Jiménez, era colombiana y la precursora de la cumbia en Chile–, ella tocaba la cumbia que se baila con una vela. Esa es la verdadera cumbia. Entonces, no podría hacer un análisis real de la cumbia chilena, porque el ritmo de la cumbia es totalmente colombiano, no es nacional. Se escuchaba sí, tú escuchabas en la radio, pero no, no salía como después cuando hubo orquestas chilenas de cumbia.

¿Y Luisín Landáez?

Luisín Landáez fue famoso aquí, venezolano, pero ¡famoso! Incluso, como te digo, Sexual Democracia grabó "Los cien años de Macondo" *tatarirarira tára táta* [tarareando la melodía] con el ritmo de cumbia, pero tipo rock. Fue con un ritmo cambiado, o sea, cantaba Luisín Landáez, pero con ritmo entre cumbia y pop, una cosa así. Entonces se fue así, tergiversando, se fue dando vueltas. Tenemos la cumbia ahora que es la cumbia villera, que es medio tirada a reggaetón. Es que mira, ¿sabí' lo que sucede con la música tropical?, que ha evolucionado tanto, que ahora el reggaetón lleva ritmos tropicales, lleva timbaletas, congas y bongós, entonces hay una diversidad de ritmos ahí, que se han ensamblado perfectamente.

En el tiempo de nosotros, jóvenes, tocábamos la guaracha, que después la modernizaron tanto que se transformó en salsa, y los mambos… Es que todo ha ido evolucionando de tal manera que no puedes dar una definición concreta de lo que es la cumbia, pero la cumbia realmente no es nacional.

La cumbia que traía él, ya la traía con orquestaciones; me refiero a que no eran sonoras, porque tú sabes que las sonoras eran puras trompetas. Eso es una sonora, donde hay una, dos, tres trompetas, y la que traía Luisín Landáez venía con saxos y trompetas, o sea que era otro estilo, otra modernidad. Tenía otro sonido, pero en el fondo el ritmo era de cumbia, con las bases de la cumbia, pero ya orquestado. El ritmo siempre va a ser el mismo, que yo puedo cambiar, hacer diferentes matices, pero al final tengo que llegar a la cumbia igual.

83 Agrupación fundada en Valdivia por Miguel Barriga en 1988. Fusionan rock, pop, pachanga, folclor y tropical, este último, a partir de una versión de la canción "Macondo" que fue grabada en 1993 junto a Luisín Landáez (1931 - 2008).

¿Y cuándo cree usted que se empieza a desarrollar la cumbia en Chile?

Esto comenzó así: la Sonora Palacios era una orquesta infantil, creada por el papá, y los niños que tocaban violín, las niñas tocaban violín y cantaban y hacían puras cosas infantiles, pero hacían algo de música tropical, muy simple. Cuando fueron creciendo ya no podían tocar violín, entonces el papá incursionó en la trompeta a los hermanos, los otros tocaban percusión, y las hermanas quedaron fuera. Te digo por experiencia propia, porque en esa época yo vivía al lado del Club Infantil Colón, que era de don Carlos Molina Lackington, el dueño de la Librería Colón. Y yo también joven, pertenecía a ese Club Infantil donde tocaban los Hermanitos Palacios, que después se transformaron en la Sonora Palacios. Entonces llegó la cumbia acá y ellos justamente rescataron ese ritmo para poder incursionar. Tocaba la batería el Carlos, el Jorge la trompeta, el Marty Palacios la otra trompeta y el cantante era, en esos años, Tommy Rey; jovencitos todos, cabritos de 17, 18 años. Y ellos empezaron con esa cumbia, esas cumbias antiquísimas que hay.

La Sonora Santanera ya era un grupo conformado con una trayectoria a nivel mundial. La Sonora Palacios trató de rescatar el estilo de la Sonora Santanera, que sonaba como los dioses, entonces lo hizo, pero *made in* Chile. Comparando la calidad de la Sonora Santanera a la calidad que tenemos nosotros –porque ellos estaban recién comenzando, si eran unos pollitos nomás, cinco o seis–, les costó llegar a ese sonido. Entonces ahí es donde uno topa, si es lo mismo que sucede con los grupos nacionales a los grupos de afuera, a nosotros nos cuesta mucho porque, desgraciadamente, la música tropical como que llegó hasta el Perú nomás.

Debe de haber sido como en el '60, '65, '70, por ahí. Sí, '65. Ellos fueron los primeros que empezaron a grabar la cumbia: "Colegiala", "La peineta" y todos esos temas son clásicos de la Sonora Palacios. Todo el mundo los toca, incluso el Kike Morandé lo grabó. Es que claro, son clásicos. Le dicen "La peineta", pero se llama "Los domingos". Y así cualquier cumbia: "El negro José" [refiriéndose a "Candombe para José"], "Cumbia para adormecerte", "Colegiala". Y empezaron a traer arreglos de afuera, música de afuera; porque aquí las cumbias nacionales no existían en esos años, me refiero a autores nacionales. No hacían cumbias. Ahora puede que haya, no sé realmente, capaz que haya autores que uno no sabe que están grabando. ¡El "Leo" Núñez! El "Leo" Núñez toca con Los Galos[84], pero es el autor de muchas cumbias, igual que Alejandro Balboa y Ernesto Muñoz.

La verdad es que nosotros no estamos muy metidos en ese cuento, en investigar. Nosotros lo que tenemos es nuestro grupo Los Rumberos del 900, que rescata de todas las orquestas. Les hacemos un homenaje a todas las orquestas de Chile: la

84 Conjunto musical de balada romántica que nace en la comuna de Cerrillos de Santiago en 1963 bajo el nombre The Douglas. En su formación original figuraban Luis Tamblay (acordeón), Juan Méndez (clarinete), Roberto Zúñiga (batería) y Julio Espinoza (voz). Entre sus éxitos destacan "Cómo deseo ser tu amor" y "Olvidarte nunca".

Huambaly, la Ritmo y Juventud, Los Peniques, Pachuco y la Cubanacán, Giolito y su Combo. Nosotros hacemos un *show* que se llama "La historia de la música" y partimos con los mambos de Pérez Prado. Ahora, lógicamente que tenemos que incursionar con la música actual, porque la gente pide, o sea… dentro de nuestro repertorio metemos a dos muchachos y ellos cantan los temas de La Noche, Américo y Chico Trujillo.

Nosotros tocamos mucho para el adulto mayor, para las Cajas de Compensación, para las municipalidades, porque a esa gente no hay quién la atienda –como dice el Valentín Trujillo–, esa gente ya no está en la moda de actuar como la juventud. A la juventud le gusta La Noche, Américo y están metidos en todo ese cuento. Por ejemplo, Juan Saravia canta unos boleros románticos, y muchas personas antiguas se casaron con esos temas, entonces ese es un *remember* que les emociona mucho, saber que todavía quedan músicos que les pueden tocar a esos papás, a esos abuelos. Y nosotros ya hemos llegado –gracias a Dios–, cuando hemos hecho eventos en que había juventud así como ustedes, y nos emocionamos porque es una música que tiene otro carácter, una música que llega al corazón, que dice realmente cosas que sucedieron en la vida.

Las canciones que tocamos con los Rumberos son sencillas, en el fondo son sencillas. Aquí mismo, en este mismo local; jóvenes así como ustedes, amantes de la cueca –¡pero es una locura!–, tú vieras aquí los días domingo cuando hacen los almuerzos, pura cabrería, los grupos son así como ustedes. Esa es la cueca que llegó, una cueca más libre, la cueca chora[85], una cueca que la toca cualquiera, pero extraordinaria, espectacular. Cuando yo he venido a los almuerzos –porque siempre vengo a acompañar a la señora María Esther Zamora, hija del "Guatón" Zamora del Trío Añoranzas, colega de nosotros y la dueña de esto–, la acompañamos en la batería. Me dice "yo quiero que vengái' tú". Nos ayudamos recíprocamente: ella nos facilita el local para ensayar con Los Rumberos y nosotros tocamos en los almuerzos, venimos con la orquesta. ¡Y vieran cómo aquí le gusta la cueca a la juventud! Lo mismo está pasando con la música antigua, como que todo vuelve.

Esta orquesta a la que pertenezco no ha grabado. En este momento estamos recién iniciando una grabación porque nos ha costado mucho, porque ahora hay que rascarse con las propias uñas. Los sellos grabadores no nos convienen, por el famoso *royalty* no nos conviene. Entonces tenemos que hacer la producción nosotros mismos, con la fuerza de nosotros mismos, con los recursos que tenemos. Vamos dejando una cuota y con eso nos estamos defendiendo. Ahora, yo te explico: fui por 42 años baterista de Pachuco en la Cubanacán, esa orquesta es famosa. A Pachuco sí le gustaba tocar cumbia, pero debe haber cumbias hechas en Argentina,

85 Estilo de cueca iniciado por el folclorista Roberto Parra, que se desarrolla en espacios nocturnos y marginales de las ciudades de la zona central de Chile y cuyas letras tienen como protagonistas a sujetos populares y marginales. En su sentido, el choro o la choreza remiten a la actitud del bailador que va al frente, que juega con conquistar y ser conquistado/a, invirtiendo el sentido delictual del "choro" a secas.

cumbias colombianas, peruanas. Aquí se toca mucha música tropical peruana. Fíjate que toda esa música de Américo es del Perú, porque de allá viene, de Perú, Ecuador, Colombia. De allá llega la música actual.

Con Pachuco grabamos harta música, hartas cumbias grabamos en los CD que hicimos y llegamos al Festival de Viña. Nos fue bastante bien: fuimos a Estados Unidos, Australia y por toda América Latina. Tengo muy buenos recuerdos de esa orquesta, pero me retiré. Después de que se murió Pachuco ya no era lo mismo. Él era un referente, él era un ídolo. Entonces después quedó la misma Cubanacán, pero ya media disminuida. Empezaron a haber otros tratos, y como uno viejo ya se pone medio exigente y pesado en la música, no le gusta que ande al lote. Entonces, el nuevo director formó una Cubanacán con niñitos de diferentes escuelas de música, y no era lo mío. Yo le tengo mucho amor a esa orquesta, porque yo fui fundador en el año '55, entonces ya no era lo mismo pertenecer a este grupo. Quería independizarme, y formamos este grupo que son casi puros músicos de televisión. Todos los que ven aquí son puros maestros. El que toca bajo ["Manolo" Aguilar] es profesor de música, el trombonista [Jaime Fredes], el pianista [Leonardo Romo], yo soy baterista y director y el Juan Saravia es cantante. Y nosotros siempre le hemos puesto mucha exigencia a la música, como somos músicos, maestros de la música, nos gusta que la cosa suene bien, por eso nos reunimos todos los miércoles, haya o no haya pega nos juntamos aquí, a conversar o a tirar líneas a futuro. Somos músicos de edad. Todos tenemos otro tipo de actividades, pero dentro de la música, siempre con el cariño de este grupo que se llama Los Rumberos del 900. Esas son nuestras ideas. Igual tocamos cumbias nosotros, tocamos las cumbias del Pachuco, "Todos los domingos" [refiriéndose a "Los domingos"]… hacemos un *medley* de la Sonora Palacios; hacemos *medley* de Giolito y su Combo; hacemos *medley* de la gran Orquesta Huambaly. Me gustaría que ustedes la escucharan alguna vez a la orquesta, incursionen, métanse al *facebook*, métanse al *youtube* y vean qué calidad de orquestas son esas. Ritmo y Juventud, Los Peniques. Para que vean ustedes esas grandes orquestas que existieron acá en Chile y que no existen ahora, porque ya no hay recursos para pagar. Nosotros, ¿sabí' cuántos músicos somos? Somos quince. Tenemos una dama que canta como los dioses, que se llama Ximena Duque, canta estupendo y también canta en inglés. Y este viejito, el Juan Saravia, si vieras como canta los boleros, las haría llorar porque canta muy bonito, canta precioso, es famosísimo. Él cantó muchos años con Juan Azúa también y todos han incursionado en diferentes orquestas.

Los recursos que tenemos son escasos. Ahora estamos postulando justamente para SENAMA [Servicio Nacional para el Adulto Mayor], porque todos los proyectos concursables que tenemos los hacemos por el SENAMA. Estamos postulando por un computador de alta tecnología, donde podamos hacer fotocopias, donde podamos grabar, todas estas cositas hay que dejarlas en el computador. Tenemos

que tener cosas que sean de la Asociación, que pertenezcan a todos, que vengan "sabí' qué, quiero meterme al *facebook*, tengo que bajar un tema, tengo que hacer esto". Bajar temas, de eso nos valemos para poder hacer arreglos, meternos a bajar temas que no han llegado. Ahora estamos tratando de hacer el último que grabó el Leo Rey. Le pregunté al pianista y me dijo que lo había bajado, con el que se presentó en la televisión, para estar al día con los temas, porque nos conviene. A ver, nosotros fuimos a tocar el sábado a un evento en Cerro Navia –estaba llenísimo–, entonces la sorpresa es que estamos todos tocando las cosas de la época antigua, y de repente, vienen del costado y salen dos muchachos cantando los temas nuevos, los actuales, los temas de La Noche y los temas de Américo. Queda la escoba, porque aunque sea gente de edad, igual los escuchan, si están sonando en todas las radios, y pucha, ¡queda la locura! Todos los viejos bailando… "¡o-tra, o-tra, o-tra!". Y es muy bonito y lo tenemos que hacer porque se globaliza la cosa. Haces una cosa antigua, una cosa nueva, una cosa antigua, una cosa nueva. Y terminas y la gente "¡oh, qué cosa más bonita!".

Pensando en el baile, ¿cómo bailamos los chilenos la cumbia?

Como aleteando. No sabemos bailar. Mira, tengo una nieta, que siempre dice "anda a dejarme a la discoteca que voy a ir a bailar", "¿a la discoteca vái' a ir a bailar? ¿y qué vái a bailar?". Pero si yo voy a una discoteca, con el vaso así, con el copete aquí [haciendo gesto de bailar afirmándose de un vaso], y ni se mueven los muchachos: "Pero si ese no es baile po' mija, qué estái' haciendo", no, pero "voy a ir a bailar". Ellos dicen "voy a ir a bailar", y es cierto. Yo creo que por eso ahora es que hay salones de salsa. En una salsoteca se baila bonito, pero es un grupo nomás, aquí no se han metido realmente como es la salsa, como debía ser. Pero vái' a La Tuna, a Los Buenos Muchachos, al Club San Miguel, ¡pura cumbia!, pura cumbia. Ahí todos moviendo los hombros y toda la cuestión, y más estrafalario que se mueven, hacen de todo, mueven las alas, pero el chileno no es muy buen bailarín. Bailarín, bailarín no. Porque uno mira: cuando nosotros tocamos salsa también están bailando cumbia y cambiamos a salsa, siguen con la misma. Casi lo mismo, una que otra cosa se mueven, dan vuelta a la niña, medio tirado a rockanroleado bailan la salsa los muchachos. Mueven mucho los hombros.

Cuando hacen trencito es cuando hacemos merengue: *párarara, mami qué será lo que quiere el negro, pararará, mami qué será, eh, eh, eh* [tarareando y cantando "El africano"]. Hay un tema que tocamos que se llama "La bala": *arriba las manos, arriba las manos, saltando en un pie, saltando en otro pie, todo el mundo abajo, todo el mundo arriba* [cantando], pero es como tiraíto' a corrido, más tiraíto' a mexicano: *parara pa pa pará pam parápam pám*, claro: *vamos saltando, arriba las manos, todo el mundo arriba, todo el mundo abajo, tomarse la oreja, tomarse la nariz, pa' bajo, pa' arriba*… no, sí… *todo el mundo atrás, todo el mundo saltando, arriba las manos, saltando en un pie, a darse un besito, a darse un abrazo* [cantando "La bala" y animando], todas esas cosas, según como esté la gente.

Tú puedes alargar hasta una hora estar así, la gente se vuelve loca y todos haciendo fila, *todo el mundo abajo, todo el mundo callaíto* [bajando la voz], *callaíto', callaíto', callaíto', ¡hagan una bulla! ¡Bah!* [gritando] *Todo el mundo silbando, todo el mundo gritando*, todo eso. Una animación. Es que se tiene que hacer, eso es muy común, siempre en una fiesta tiene que haber.

Nos ha tocado… Mira, fuimos una vez al Estadio Croata a tocar, pero eran más pacatos. Tocamos todas esas cosas. Fuimos a un casamiento, pero no había esa comunicación con la orquesta. Había una comunicación, pero no sé qué es lo querían bailar y nosotros les pedíamos "¿qué quieren que toquemos?", "toquen una balada, toquen un bolero, toquen algo americano", pero faltaba ese calor tropical, ¿cachai'?, que la gente entrara ¡pero no, falta uno que parta! Cualquier pareja que parta y salen altiro todos. En un casamiento en que están todos medios apitucaos', como que les falta alguien que dé el pie inicial. O con un poquito de [haciendo el gesto con las manos de tomarse un trago]. Si también tiene que haber un poquito de guarisnaque pa' partir, porque no se puede partir así nomás. Tiene que partir un poquito copetiao', después no los parái' más.

La gente más de barrio es los que sale todos los viernes a bailar, esos son bailarines. Gastan la mitad de su plata en salir a bailar, ir a comer, salir a tomar, esos son los más adictos a la cumbia. Un local que es bien visitado es La Tuna –Los Buenos Muchachos también–, se baila harto, ahí hay buenos salones de baile. Ahí, de todo, hay que tocar de todo: reggaetón, sound, cumbia, merengue, boleros, baladas. Y llega un momento en que hay que parar un poco, porque viene la parte del que, ¿cómo se llama? "Agarra Aguirre". Estás en la otra mesa así: "vamos a bailar", y te sacan a bailar.

Y yendo más atrás, en los años setenta, ¿qué pasaba con la cumbia en Chile?

Estaba sonando harto la Sonora Palacios, Luisín Landáez y la Amparito Jiménez. Ellos fueron los momentos cúlmines de la cumbia, que entró pero ¡a todo dar! Si aquí, realmente, la única cumbia y la única orquesta que tocaba cumbia-cumbia era la Sonora Palacios en esos años, y las otras orquestas tocábamos otro tipo de música. Entonces yo estaba con la Cubanacán, pero tocábamos merengue, guaracha, cualquier cosa, pero no estábamos especializados totalmente en la cumbia. Pachuco nunca, o sea, la Cubanacán, nunca se especializó en la cumbia; no ve que la Sonora Palacios es cumbia-cumbia. Ellos eran cumbiamberos, se habían tomado ese término para hacer cumbia.

Y con el Golpe de Estado del '73, ¿cómo afecta el toque de queda a las agrupaciones cumbiancheras?

¡Buh!, no me diga na'. Nos afectó mucho. Imagínate, con toque de queda no había orquesta, no había nada. Eso fue lo más tremendo que hubo para nosotros, fue catastrófico. Más encima que este señor [Pinochet] nos borró de la Ley del artista.

Perdimos todo. Metió a toda la gente adentro del saco, de izquierda y de derecha, o sea que para este señor siempre los músicos, los cultores, los poetas, los escultores, los artistas, quien fuera, eran todos de izquierda. Entonces nos borró del mapa. Tuvimos que empezar a cotizar en forma independiente pa' podernos jubilar, pero después de muchos años. Después de 17 años que estuvo este señor en el gobierno no entraba la música folclórica, no entraba nada aquí. No se olvide lo que le pasó al Víctor Jara. No, si fue algo tremendo. Se perdieron 17 años de cultura en Chile: los escritores, los escultores, todo. Fue un desastre y nosotros que vivíamos de la música –porque yo vivo de la música y todos aquí–, nosotros estudiamos música pa' vivir de la música. Yo me tuve que poner a trabajar yendo a buscar camiones, ambulancia y taxis Peugeot a Argentina para traerlos para Chile, ese trabajo me lo consiguió García-Huidobro, el que hacía el personaje de Humbertito[86].

¿Qué les puedo decir yo de toda esa gente que quedó sin nada? Y los que tuvimos que arrancar, perseguidos totalmente. No podíamos hacer cultura aquí. Todo estaba dominado por las noticias, o sea, las comunicaciones estaban todas bajo el Régimen Militar. Tuve que romper una pared de mi casa para instalarme con una verdulería para poder comer, pa' atender a mis hijos. Gracias a Dios los pude ayudar a que terminaran la universidad los tres que tengo, porque estar ahí dándose vuelta y arrancando y con los valecitos que te daban, ¡bueh! Fue caótico, fue una cosa tan tremenda.

Perdí a varios amigos y perdí a un familiar también que es desaparecido, que no hemos sabido nunca más dónde está. El problema de los Derechos Humanos. No hemos sabido nunca más de él ni vamos a saber, si no hay nadie que vaya a decir la verdad jamás. Tuvimos que sobrevivir así, trabajando en otra cosa. Bueno, después se levantó el toque de queda y yo trabajaba en un local aquí, en un local que se llamaba La Sirena, en Irarrázaval 027. Fue un local muy famoso, ahí estuvimos 20 años con la Cubanacán, desde el '64. Cuando estaba el toque de queda estuve ahí y después levantaron el toque de queda y era hasta las 12 de la noche, entonces nos quedábamos y la gente se quedaba adentro, cerraban las puertas, cerraban todo, sin mucha bulla, pero eso ya vino a ser como cinco o seis años después del toque, porque estuvimos años sin podernos movilizar ¡años! Y volvimos a trabajar ahí, porque el año '73, estaba trabajando ahí pal' golpe militar y después volvieron a abrir el local y volvimos a ir con la orquesta y en ese tiempo ya estaba Pachuco.

Volvimos a estar un par de años más ahí. No digamos un par de años, fueron tres, cuatro años más, y salimos de ahí y nos vinimos a Los Adobes de Argomedo. Cuando estábamos en Los Adobes de Argomedo vino Buddy Richard de Estados Unidos y me llama y me dice "Adelqui, sabí' que yo traigo un tema que a lo mejor les va a servir a ustedes" y ahí venía "El africano" y "Abusadora". Me dice "¿tení' un casete ahí?, ¿casetera?" Y me pasa el disco. Me dijo: "Adelqui, ándate y llámate a Pachuco y traten de grabarlo lo antes que puedan porque este va a ser un *boom*, acuérdate, va a ser un *boom*". *Mami qué será lo que quiere el negro* [cantado "El africano"], "¡que se vaya Pinochet!". Y fue un éxito y lo grabamos. Al otro año estábamos en el Festival de Viña, ¡pero fue *boom*!

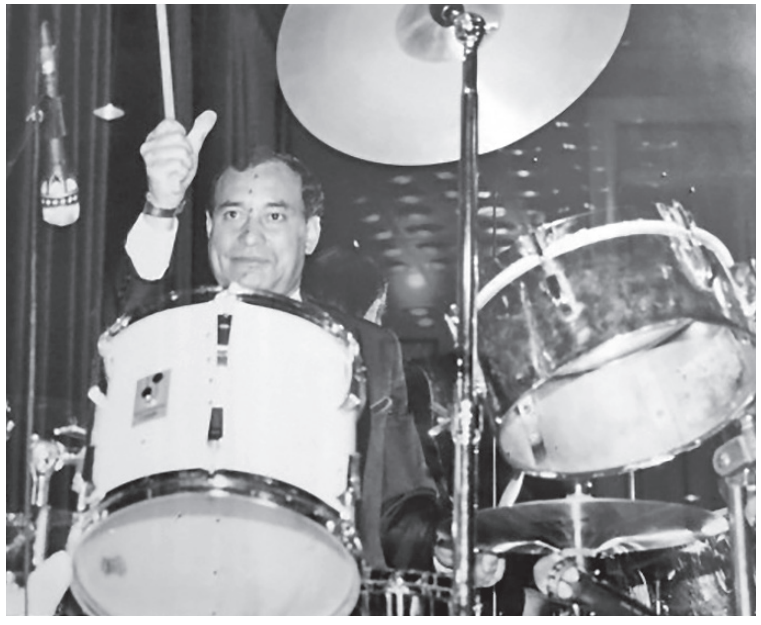
Él lo trajo de allá, de Miami. Él trajo el casete y dijo "grábenlo ustedes". Fue cierto que Buddy nos dijo "graben esto y acuérdense de mí". Él me dijo: "mira va a haber aquí algo, algo referente a los negros". Porque el negro, qué le pasa al negro. "Acuérdate que algo va a traer, alguna cosa va a traer", pero no quiso decir nunca de qué se trataba, si no que fue la gente misma cuando uno tocaba, ellos contestaron. Porque estábamos justo en el gobierno, que ya querían que se fuera el caballero. Entonces ahí empezaron ya las protestas y todo el cuento. Así que le achuntamos. Fuimos tres veces al Festival de Viña. Sacamos gaviota. Fue maravilloso. Muy asustadísimos estábamos, porque después de que había venido una orquesta grande, la de Johnny Ventura[87], era difícil y todas las tallas que nos habían echado. En ese tiempo estaba Yolanda Montecinos[88] –que en paz descanse– que era una señora que siempre decía que el Festival de Viña se iba a transformar en una quinta de recreo llevando orquestas así. Cuando ella se dio cuenta del éxito que había tenido Pachuco, quería entrevistarnos y nosotros no íbamos a las entrevistas. No fuimos más porque ella fue la primera que nos dio así [haciendo gesto de un golpe]. Es que era de derecha y sabían que con el éxito de "El africano", cuando estábamos en el gobierno militar, la gente iba a contestar eso. El único que habló muy bien de nosotros, nos grabó un casete y habló del "pachucazo" fue Julio Martínez, el periodista deportivo que sabía de todos los temas. Él habló del éxito que habíamos tenido en el Festival de Viña en el año '86. Hacía una entrevista en la mañana en la Radio Cooperativa y dijo: "Hay un gordo simpático que no juega fútbol, pero lo que hizo anoche en el Festival de Viña, lindo, que la gente se volvió loca y se transformó en un pachucazo". Y salió en los diarios así.

86 Personaje de programas de humor interpretado por el actor y comediante Cristián García-Huidobro, el que hacía la sátira de una persona que nunca entendía los chistes.

87 Juan de Dios Ventura Soriano (1940) es un compositor y cantante caribeño, reconocido en la escena latinoamericana como el "Caballo Mayor". Junto al Combo Caribe de Luis Pérez, popularizó "La agarradera", destacando desde entonces como el principal cultor comercial de merengue dominicano.

88 Yolanda Montecinos (1927-2007), fue una escritora y periodista curalinagüina de espectáculos, recordada por calificar de "rasca" los espacios y ambientes masivos de entretención nacional.

Pachuco y la Cubanacán en la segunda noche del Festival de Viña de 1986.
Aparecen: Adelqui Silva (batería), Alejandro Álamos (trompeta), Humberto "Chuchi" Cepeda (saxo alto), Óscar González (saxo tenor), Roberto "Pachuco" Fonseca (voz). Archivo: Jaime Fredes y Adelqui Silva



Adelqui Silva tocando en Melbourne, Australia, el año del plebiscito en Chile, 1988.
Archivo: Adelqui Silva

Incluso nos trataron de cortar y Pachuco hizo una reunión con nosotros: "Vámonos" dijo, "si nos cortan el tema, no actuamos", "¿nos vamos?", "nos vamos nomás, care' palo", "presta el contrato" le dije, "y les dices que no, le poní' una firma abajo que rendimos contrato si no nos dejan tocar el tema como es". Nos querían ir a cortar esa parte, pero la tocamos igual. Y lo hicimos un pedacito y ahí nos cortaron, cortaron la emisión pa' fuera, pero no pa' dentro.

Fue un golpe. Nosotros pasamos muchas pruebas de fuego con el gobierno ese, porque el rechazo que había hacia nosotros era tremendo, por este puro tema. Si nosotros cuando fuimos a Australia –varias veces fuimos a Australia–, tocábamos ante 150 mil personas este mismo tema y todos esos australianos y canadienses que habían –después fuimos a Canadá también– se habían ido del país pal' Golpe Militar. Así es que cuando estábamos afuera llenamos un estadio, fue pero, ¡igual que artistas en Hollywood! Con policía a los lados, con cordones para poder pasar. Como los Beatles, ¡así como Marc Anthony[89]!, una cuestión así, una cosa impresionante que ni nosotros la queríamos creer ¡Cómo habíamos llegado a esa gente! Porque esa gente había sufrido todos estos problemas del gobierno militar. Si nos tomaban las manos, nos tocaban y decían "cuando vuelvan tráiganos un poquito de tierra". Querían que les lleváramos tierra, lentejas o porotos. Era impresionante. "Tráeme una botellita de pisco, tráeme algo de allá". Así es que nosotros llenábamos bolsitas con tierra, bien bonitas, en bolsitas plásticas y las llevábamos para allá. Y nos abrazaban. Una abuelita besaba su tierra porque no podía volver. ¡Si creían que no iban a volver nunca! Bueno, y otros que ya no volvieron nunca más, que fallecieron allá. Eso fue. Nosotros estábamos en Australia cuando salió el "No."

Fue una fiesta allá, un carnaval. Justo estábamos allá. Llenamos el estadio con unas 250 mil personas, un estadio olímpico. Lo llenamos porque "¡que vaya Pachuco, Pachuco!", ya teníamos que venirnos porque teníamos las visas listas. No sé cómo fue que una de las autoridades chilenas allá nos dio una noche más para que estuviéramos, pero, ¡lloraba la gente! Un carnaval cuando salió el "No" aquí. Ellos sabían, se contactaban porque veían la televisión allá. Estaban al tanto por los teléfonos, llamando de aquí de Santiago para allá, que había salido el "No", pero fue apoteósico esto, y nosotros felices también porque al salir el "No" ya tenía que cambiar el país, ya tenía que irse este caballero de nuevo a morir tranquilo por ahí.

---

89 Marco Antonio Muñiz Rivera (1968) es un cantante estadounidense de origen puertorriqueño, reconocido en la escena internacional de la salsa, el pop, la balada y el bolero, por fusionar y estilizar dichos lenguajes en una salsa romántica y modernizada. Entre sus éxitos destacan "Ahora Quién" y "Vivir lo nuestro", grabada junto a Jennifer López, así como versiones tropicales a baladas románticas de artistas tales como Marco Antonio Solís, Laura Pausini, José Luis Perales, Alejandro Fernández y Ricardo Montaner. Su puesta en escena ha inspirado a uno de los más destacados cultores cumbiancheros contemporáneos en Chile: Américo.

Con Pachuco la cumbia se metió también para arriba. A nosotros nos ofrecieron pegas buenas pal' barrio alto, poquito antes de los ochenta. Nosotros tocamos en la casa de Carlos Bombal[90] que en ese tiempo era el acalde de aquí de Santiago. Tocamos en la casa de Pinochet para un año nuevo y tocamos hartas cosas, claro que no "El africano" [riendo], pero tocábamos hartas cosas, tocábamos cumbias de las que teníamos grabadas con la orquesta. No, si se había metido. Pachuco metió el ritmo para allá, para el barrio alto, pasao' la Plaza Italia para allá. Le gustaba a los rubiecitos de ojos azules y a los morenitos de acá. Se hizo harto cototo para que entrara la música pal' barrio alto. Ahora no, ahora comúnmente, con los grupos nuevos que hay, modernos, ¿quién no conoce? La Noche toca en cualquier parte. Ahora tocó en una disco allá arriba que se llama Amanda, pura gente *high* po'.

Hicimos mucha televisión en Canal 13. El '86, '87, '88, '89, '90. Siempre estábamos en la televisión, siempre. Nosotros inauguramos un programa que se llamaba el Festival de la Una, con Enrique Maluenda. Íbamos a un programa que fue muy famoso aquí. Canal 9 que pertenecía en ese tiempo a la Universidad de Chile y el director había estudiado conmigo en el Barros Borgoño, se llama Toño Freire, un gran periodista que hay actualmente, dueño de una academia, y se llamaba Sábado en el [Canal] 9. Íbamos todos los sábados. Éramos como la orquesta de planta, y después en el Canal 13 también. Íbamos casi todos los sábados al programa Sábados Gigantes. Estuvimos muchos años en televisión. Si fuimos famosos, yo fui famoso. ¿Ustedes no me creen?, "¿será cierto lo que dice este viejo?". Pero ya pasó la fama. No, bueno, todavía uno es conocido.

¿Hay alguna otra canción con una anécdota como en "El africano"?

No meta las manos, aaah no meta las manos, no meta las manos ahí [cantando "No meta las manos"]. ¿Han visto la propaganda? Hicieron una música de Transantiago[91] y también hicimos un comercial de Tapsín: *turut, me duele la cabecita, me duele* [cantando], ¿lo han escuchado? ese también lo hicimos nosotros con la Cubanacán. Pero de la música de "No meta las manos" no sé quién es el autor, porque tendría que estar ganando su billetito ese caballero por autoría. "No meta las manos" lo están ocupando en el Transantiago, pero ese lo grabamos nosotros con Pachuco. Ahí yo imito la voz de una mujer.

Y ya en los noventa, ¿qué estaba pasando con la cumbia en Chile?

Está Chico Trujillo tocando cumbia y tantos grupos que están ahí, que uno no los conoce, que están en los locales nocturnos, en las discotecas, en las salsotecas, en los restoranes, que trabajan y que realmente uno no los conoce. Hay un grupo, ¿cómo se llama?, que toca allá en el Golden Music en Irarrázaval, Semilla Orquesta [en referencia a Banda Semilla], los hermanos González, ¡Contacto! El grupo Contacto. Esos cabros llevan años trabajando ahí.

En las discotecas se toca mucha cumbia, incluso me contaba mi misma nieta que a veces tocan los temas de Pachuco ahí en las discos, "El africano" y "Abusadora", dice que lo tocan, pero con la orquesta de Pachuco ¿sabes lo que pasa? Es que son clásicos. No son temas que pasan por pasar. Los tocan y la gente los reconoce aunque sean jóvenes. Les llega porque "El africano" llega, "mami, ¿qué será lo que quiere el negro?". Bueno ¡la Sonora de Tommy Rey! Famosos los chiquillos y ahora, hay una sonora que se llama "Tomo como Rey".

Entonces, ¿en qué situación diría que se encuentra la cumbia en Chile actualmente?

Bien, en buen pie, es que hay buenos representantes de la cumbia aquí. Está Tommy Rey, ahora La Noche, Américo, éxitos totales, "Que levante la mano". No, es que es éxito, los cabros le pegaron el palo. Hay muchos grupos así, ¿sabías tú? Lo que pasa es que es lo mismo que nos sucedió a nosotros. Nosotros grabamos cualquier cantidad de CDs y después de que grabamos "El africano" y "La abusadora" nunca pegamos con ningún otro tema porque es el palo, le pegái' y listo.

En el Festival de Viña vienen cantantes que han grabado un puro tema que ha pegado y no graban más. Mira, ¿sabes?, me acuerdo el grupo que grabó el "Mambo *number* 5". El único tema que había grabado que conocíamos, porque le pegan el palo y resulta que no tienen otra cosa, porque tú siempre grabas una que suena. La Noche le achuntó porque del CD que hizo tenía temas buenos y Américo "El embrujo", "Que levante la mano" le pegó, pero tienes que tener un cuidado único para poder grabar.

90 Abogado y político chileno quien en 1981 fue designado alcalde de Santiago por Augusto Pinochet, cargo que desempeñó hasta 1987. Fue uno de los fundadores de la Unión Demócrata Independiente (UDI). En los años noventa, dejó entrever su cercanía con Colonia Dignidad y el escabroso caso de Paul Schäfer. Su proximidad con Carlos Délano y Carlos Lavín lo llevó a ser formalizado por evasión tributaria y emisión de boletas falsas en el bullado Caso PENTA, que salió a la luz pública durante el año 2014.

91 Sistema Público de Transporte de la ciudad de Santiago, inaugurado en febrero de 2006, junto con el inicio del primer período presidencial de Michelle Bachelet. Inspirado en los modelos español y colombiano (donde es conocido como Transmilenio), el Transantiago ha sido desde su inicio un dolor de cabeza para sus usuarios y responsables, por tratarse de un sistema mal planificado, de baja participación ciudadana en su diseño e implementación, ampliamente desconocido por sus usuarios efectivos y potenciales, y por sus elevadas inversiones en maquinarias e infraestructura vial, las que generalmente resultan inacabadas o de mala calidad.

Cuando graban los grandes, como te nombro, Marc Anthony, Frank Sinatra[92], Paul Anka[93], ellos se demoran hasta un año en sacar una producción porque eligen los temas para que todos tengan que sonar, no uno. Frank Sinatra cuando grababa todo el *long play* era bueno. Whitney Houston[94], todos los temas eran buenos, no era uno solo, "El Guardaespaldas", "I have nothing" y otros, todos eran súper buenos, entonces, en eso tienen que tener cuidado. Cuando tocas techo con la popularidad, tienes que tener la suficiente precaución de grabar temas que gusten todos, no que sea uno solo, y para eso hay que incursionar, investigar, buscar autores que uno dice "con este le vamos a pegar". No es cosa de grabar nomás.

¿Y cuál cree que es la particularidad de la cumbia chilena?

Nosotros tenemos que tocar la cumbia simple, por tradición, tenemos que tocar la cumbia simple. No podemos exagerar en cosas fuera de la simpleza. Hablo de la cumbia a la chilena. Tiene que ser simple. ¿Por qué ha costado que entre la salsa aquí? Porque la salsa tiene mucha síncopa, tiene muchos cambios de ritmo, entonces la gente que no baila muy bien queda como cojeando. La salsa es dificilísima pa' tocarla, por eso es que aquí hay pocos grupos salseros. Se necesita saber mucha música y se necesita saber mucha síncopa, además los ritmos. El bajista tiene que ser muy bueno, el pianista bueno, el timbalero bueno y el tumbador bueno, porque esa es la base fundamental de la salsa. ¿Por qué los salseros traen sus orquestas de afuera? ¿Te has dado cuenta de eso? Marc Anthony trae todos sus músicos, ¡cómo tocan esos tambores! Aquí hay grupos de salsa, hay grupos buenos. Aquí hay una orquesta grande también que se llama la Santiago All Stars[95], que los arreglos se los hizo el pianista de Marc Anthony, Ricky González. Son cuatro trombones, muy bueno, pero están metidos todo el día en la salsa, se especializan en eso. La cumbia pa' ellos es como hablarles del demonio.

92 Francis Albert Sinatra (1915-1998), fue un crooner y actor estadounidense, reconocido internacionalmente por su estampa, destreza técnica y peculiar entonación barítona. Fue apodado "La voz" por lograr fusionar con elegancia y originalidad los lenguajes del jazz y el pop, mixtura inmortalizada en la canción "Singing in the rain" ("Cantando bajo la lluvia"), del largometraje musical homónimo.

93 Paul Anka es un compositor, cantante y actor canadiense de origen libanés, reconocido por nutrir el repertorio de la balada anglo y el estilo del crooner inaugurado por Sinatra. Entre sus canciones más famosas, se cuentan "Lonely boy" ("Muchacho solitario") y "Put your head on my shoulder" ("Tu cabeza en mi hombro"), entre otras. Su repertorio fue hispanizado y versionado por cultores mexicanos y latinoamericanos.

94 Whitney Houston (1963-2012) fue una actriz y cantante afroestadounidense de soul, gospel, blues y pop, quien logró fama internacional tras la filmación de la película "El Guardaespaldas" en 1992, junto a Kevin Costner. A partir de entonces, se desempeñó también como productora, empresaria y modelo.

95 Santiago All Stars es una grupación chilena de salsa fundada en 2001 por Jorge Hasbun (tumbador) y Héctor "Parquímetro" Briceño (trombonista), que acuña el estilo salsero de Nueva York y Puerto Rico de la década del setenta.

Aquí lo más rasca de la música tropical es la cumbia, para ellos. Es que es comercial, pero si uno tiene que tocar… Hay un dicho que decía un viejito que tenía un negocio por aquí, que llevaba a una orquestita chica: "las cumbias son las que dejan", y era verdad. Llevaba a puros grupos que tocaban cumbia y se le llenaba el negocio porque es popular. Estamos hablando como de Colo-Colo. No podi' tocar ritmos extraños. Hay unos grupos que se llaman Cañandonga[96] o NegroSon[97], que son muy buenos también. Los cabros tienen que tocar en eventos y hasta por ahí, porque llega el final y la gente se aburre con la salsa, fuera de que los temas de salsa son requetelargos. Hay que hacer cuello pa' bailar salsa y no todos bailan salsa, entonces los compadres que bailan salsa se van a una salsoteca y hasta que los dejan intoxicados a los cabros con salsa, pero grabada. Llevan grupos que tocan un par de salidas, una o dos salidas, pero lo demás son puro disco, porque es mucho y son largos los temas y hay que moverse pa' la salsa, si la cosa no es na' como la cumbia que podi' estar parado ahí una hora haciendo esto… [bailando con aleteo de brazos]. La salsa son pasos, hay que hacer pasos.

Entonces, pa' los cumbiamberos "¡vamos a bailar cumbia, hay un grupo re bueno!" y los salseros tienen su otra cuestión, donde van a bailar pura salsa. Ahí cada uno baila mejor que el otro. Nosotros hemos tocado ahí en los grupos salseros. Nosotros tocamos lo de nosotros, pero también lo bailan porque saben que hay una diferencia, nosotros tocamos la música antigua y ellos son salseros. Y la cumbia es… es que es popular, y la cumbia chilena es popularísima: ¿quién no baila con Tommy Rey? Todas las cumbias que tiene Tommy Rey son encachadas. La Palacios es la pionera. Después vino Giolito, el Julio Palacios, el señor de la cumbia.

La cumbia chilena me gusta, porque soy chileno, pero para mí la música de afuera me gusta mucho. Por tradición tengo que respetar a la música, a la cumbia chilena, porque está hecha por chilenos, por autores chilenos y siempre uno tiene que preferir lo nacional. Me gusta.

¿Algunas palabras para ir cerrando?

Lo único que deseo yo como músico de tantos años, de haberme casado realmente con la música, es que las nuevas generaciones pudieran seguir el ejemplo de todos los músicos viejos, responsables y dedicados, con amor, con cariño, con una entrega total. La música es vida. Que la juventud aprenda de los maestros que aún viven. Tú sabes que hace poco le hicieron un homenaje a Lucho Córdova, de

96 Orquesta colombiana de salsa y cumbia, radicada en Chile desde los 2000. En la actualidad, es dirigida por el maestro Rafael Castillo León.

97 NegroSon Orquesta es una agrupación fundada en 2009 y dirigida desde entonces por el quillotano Juan Rivadeneira. Su repertorio suena en ritmo de salsa, cumbia y merengue, como puede apreciarse en su producción independiente de 2012 A mi tierra, disco en el que incluyen sus primeras composiciones.

94 años, baterista de la Huambaly, a Carmelo Bustos, primer saxo de la Huambaly. Esos son verdaderos ejemplos. Ya tengo más de 60 años dedicados completamente a la música, de lo que vivo. Entonces estas cosas que sean ejemplos para la juventud. Más que nada, que la juventud actual tenga una simpleza como el antiguo. El músico antiguo es muy caritativo, es muy entregado a dar lo que sabe, porque fuera de saber música también hay que tener algo de inteligencia para poder crear y tener gusto, sentir lo que estás haciendo, que te llegue al corazón. A veces económicamente no nos sirve, pero es lindo tocar. Querer lo que uno hace.

Adelqui Silva en concierto de los Rumberos del 900 en la Casa de la Cultura de Ñuñoa, Enero de 2012. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

Héctor "Tito" Rojas

Cantante y tumbador de Los Quarrell's, Los Cumaná y Makalunga

Héctor Rojas su casa de Coquimbo. Febrero de 2014.
Archivo de Música Tropical Chilena

Los Cumaná influenciaron a varias agrupaciones tropicales del norte del país. Por ello, quisimos conocer un poco más sobre la historia y trayectoria de su primer vocalista, Héctor "Tito" Rojas, quien también formó la agrupación que dio vida a la famosa canción "Un año más", Makalunga. En su casa de la población San Juan de Coquimbo, el día 12 de febrero de 2014, los amigos del Archivo de Música Tropical Chilena conversaron largamente sobre sus inicios como cantante, su trayectoria en Los Cumaná, la formación del grupo Makalunga y sus influencias salseras.

Así, en un recorrido que atravesó referentes musicales, viajes y otros sones del mundo del tropical, don "Tito" nos fue explicando además la difícil situación que enfrentaban los músicos de provincia en los años setenta, cuando Chile cambiaba su historia de golpe.

Esta entrevista fue validada en forma y contenido por "Tito" Rojas junto a la Colectiva durante el mes de agosto de 2014 vía carta y teléfono, a la antigua.

Generalmente acá en provincia se es autodidacta. En ese tiempo aquí no había ni escuela de música ni conservatorio, no había nada. Entonces yo me inicié cantando en la Escuela Industrial, en el tiempo del neofolclor. Como se efectuaban festivales de todos los colegios, la Escuela decidió formar un grupo de la Escuela Industrial, en el cual yo pasé a ser la primera voz de ese Festival. Era un festival, que creo que lo organizaba el Liceo de Ovalle, y participaban puros alumnos de las escuelas y liceos. Era un festival bien bueno; para esos años era lo único que había. Bueno, salimos terceros [riendo]. Después de eso yo seguí cantando folclor a pedido de los mismos profesores, para representar cuando pedían algún número de otra parte, yo salía, con dos integrantes más, así en la onda como lo hacía Pedro Messone. Hasta que egresé de la Escuela Industrial e ingresé a la Universidad Técnica y con la suerte de que acá, al ingresar a la Universidad Técnica del Estado de La Serena, tuve la sorpresa de encontrarme con… bueno, no sabía, de un hermano del que era en esos años bajista del grupo Los Quarrell's[98], que era un conjunto instrumental. Y el bajista era nada menos que el hermano del "Lucho" Tirado [Hugo Tirado], el que pasó a ser director y pianista de Los Cumaná. Entonces, este, el hermano que se llama Hugo Tirado, siempre en las horas libres que había en la UTE, todos los alumnos participaban en algo, y yo como era medio corto de genio. Hasta que un día me hicieron cantar po', y desde ese día ahí que no paré. Animaba esos ratos libres, y ahí me vio Hugo Tirado y le contó al hermano, "Lucho" muchas veces creo que me mandó a buscar. Me decía "el 'Lucho' dice cuándo vas a ir, cuándo vas a ir", si vivíamos cerca acá en Coquimbo, pero por esa timidez yo no iba. Hasta que un día fui. Y en ese tiempo, me acuerdo, estaba de moda Sandro[99], y yo empiezo a cantar unos temas de Sandro, "Después de la guerra", "Una muchacha y una guitarra", y el "Lucho" me dice "¿no sabes cumbias?". Y, efectivamente, en esos años ya se escuchaba Los 5 del Ritmo, cantaba "El caminante" y esas cosas de música tropical, lo que había en esos años. Me integré a ese conjunto Los Quarrell's el año '67, por ahí, porque ellos no tenían cantante, y hacíamos música de Los Iracundos[100], de Sandro, y también incursionábamos un poco en el lado tropical, pero muy poco. Andábamos mucho en los *shows* que existían en los colegios –porque en ese tiempo había muchos colegios–, los famosos malones, tocábamos en bailes, cosas así. Eso duró como un año. Después yo me fui a estudiar a Santiago, y al regreso, se formaron Los Cumaná, siendo los primeros integrantes: "Lucho" Tirado, pianista; Eduardo Poblete, bajista; Ricardo Íter, el primer timbalero que tuvimos, y yo, que cantaba y tocaba tumbadora.

Después de ahí pasamos a ser Los Cumaná. Me acuerdo que ganamos el Primer Festival de Bomberos de Ovalle, hay un diploma y todo. Llegamos a grabar, se grabó, y de ahí empezó la cumbia. De ahí vinieron muchos conjuntos que empezaron a seguirnos. Ahí cuando se grabó ya no estaba Ricardo Íter, estaba Juan García. Éramos cuatro. Se cambió el timbalero porque Juan García cantaba, hacía la voz de contralto o el falsete, entonces era una voz más. En cambio Ricardo, siendo un extraordinario timbalero, no cantaba, y a nosotros nos interesaba hacer algunas cositas en la armonización.

Los Cumaná tocando en Coquimbo, 1970. De izquierda a derecha: Juan García, Héctor "Tito" Rojas, Eduardo "Mico" Poblete y Luis Tirado. Archivo: Luis Tirado Picarte.

La gente nos iba a ver. Era un grupo diferente, de smoking, porque en esos años no ganábamos plata pero nos vestíamos bien, íbamos a Santiago a donde Danton Lafferte –que le hacía las tenidas a Los Ángeles Negros[101] y a Los Galos–, íbamos para allá, desde el zapato al calcetín, todo era… Salíamos de gira con una maleta

98 Agrupación coquimbana surgida en la década del setenta que siguió la tendencia de Los Ángeles Negros. Dentro de su repertorio incluyeron composiciones de Sergio Garriga, conocido en la escena local como Pedro Alfredo, con éxitos tales como "Sentir tu pasión junto al mar", grabado en 1971 con la característica voz del ovallino "Pollo" Gallardo.

99 Roberto Sánchez (1945-2010) fue un prolífico compositor y cantautor argentino de los más variados estilos musicales, siendo recordado más notoriamente por su influencia en el rock latinoamericano. Fue también actor, participando en más de 15 películas.

100 Agrupación que nace en 1958 en Uruguay influidos por la oleada rock and rollera del momento, bajo el nombre de Blue Kings. Su rebautizo como Iracundos sucede con su ingreso en RCA Víctor en 1961. Entre sus éxitos destacan el popular himno sureño "Puerto Montt", compuesto por Eduardo Franco y "Cacho" Valdés, "La lluvia caerá", y "Chiquilina", entre otros.

101 Conjunto musical chileno oriundo de San Carlos, formado a finales de los años sesenta. Su repertorio fusionó los lenguajes de la balada, el bolero, el rock y el pop, logrando amplio reconocimiento internacional, de la mano de su primer cantante, Oscar Germain de la Fuente Maureira. Algunas de sus principales canciones son "Cómo quisiera decirte", "Y volveré", "A tu recuerdo", entre otras.

Samsonite, el James Bond, era otra cosa, era un respeto, con las camisas en Windsor, en Ahumada o en Estado donde estaba. No, si era otra cosa.

Y ahí Los Cumaná empiezan a marcar dentro de la música en el norte un estilo, y también muchos seguidores. Habían muchos grupos, que se ven acá todavía, que después que salimos nosotros hicieron voces, no tenían piano sí, porque en ese tiempo conseguir un pianista era como, no sé, sacarse el loto. Y otra cosa, lo peor de todo, que no habían pianos. Yo me recuerdo que la Sonora Palacios tenía unos pianos Hohner, los Banana, y nosotros. Eran los únicos pianistas que se veían. Después empezaron a aparecer muchos grupos: Largo Camino, Los Kumankú, Los Vikings 5; y para el norte un grupo extraordinario, Los Vampiros, Los Bucaneros, y así…

En el tercer *long play* de Los Cumaná ingresamos una guitarra, entró Carlos Rojas, para hacernos un poco más completos, porque nosotros éramos seguidores de Los 5 del Ritmo, uno de los grandes grupos argentinos –como hablar de Los Wawancó–, para nosotros es lo máximo. Entonces todo lo que pasó. Anduvimos de gira, fuimos a Perú, a Estados Unidos, recorrimos Chile en esos Show 007 que había antes del Óscar Arriagada, con Luisín Landáez, "Lucho" Barrios, Los Moros[102], la Fresia Soto. Actuamos con Los Ángeles Negros, con la Sonora Palacios, y bueno, después cada uno partió por su lado y yo hice los Makalunga con dos integrantes: Juan García, que era el timbalero y Eduardo Poblete que era el bajista, con el bajo grande que era típico, el único que había por acá. Y nos estaba yendo bastante bien, pero nosotros, desgraciadamente, caímos justo en los años en que acá desapareció todo lo que era los bailables que se hacían, los carnavales, las fiestas primaverales, y no había vida nocturna. En tiempos del régimen militar se acabó todo.

Con Los Cumaná regresamos justo el 10 de septiembre del '73. Ingresamos por Tacna a Arica. Me acuerdo que no teníamos locomoción, no había nada y tuvimos que contratar dos autos para poder llegar a nuestras casas. Nos costó salir al extranjero, porque de ahí nos habían visto para ir a Estados Unidos y nos costó bastante, pero lo logramos. Hacíamos temporadas en Arica, en universidades, en la Pampilla, en todos los bailes habidos y por haber que habían en el norte. Entonces de ahí salió la posibilidad de ir a Perú, donde íbamos por 15 días y estuvimos dos meses en el Hotel Bolívar, y ahí nos vio una persona norteamericana y nos llevó a Estados Unidos.

Cuando fuimos a Estados Unidos con Los Cumaná, nos encontramos con que los instrumentos nuestros eran prácticamente pasados de moda, y se obtuvo todo de primer nivel. Actuamos en New Port Richey, actuamos en la gran fiesta de Gasparilla donde se celebra la captura de un pirata en la Bahía de Tampa, y así varias otras actuaciones.

102 Agrupación chilena nacida a partir de un encuentro de inquietudes entre el compositor quilpueíno Andrés Rivanera y el cultor tradicional, poeta popular y militante santiaguino Jorge Yáñez. Estuvo vigente desde mediados de la década del sesenta hasta avanzados los años setenta.

Pienso que tuvimos mala suerte con la persona que nos llevó, porque nosotros podíamos haber sido otra cosa. Pero el destino es el destino y nadie lo puede cambiar. Y al regreso, como digo, "Lucho" me invitó a que siguiera. Yo no quise porque ya no existía la confianza. Pienso que él es uno de los músicos más honrados para trabajar y como pianista, pienso que en Chile "Lucho" Tirado es un tropical extraordinario; puede que sea lo máximo, porque conocí a "Bencho" Sepúlveda de los Banana, Carlos Rodríguez, pero "Lucho" está a esa altura o más alto.

Después, yo me separé de Los Cumaná en Estados Unidos. Regresamos, hicimos Makalunga, integramos un pianista, que era Darío Godoy, un guitarrista que era de Ovalle, Pedro Vargas, que era rockero, y el percusionista Jaime García. En ese tiempo habíamos visto salseros cuando aquí la salsa era totalmente desconocida. La única salsa que se producía aquí era la Sabrosalsa[103], que tenían en el Festival de la Una, entonces de ahí, nosotros empezamos a incursionar en esas cosas.

Como estaba tan malo a mí me salió un trabajo que me tuve que ir al extranjero y ahí los Makalunga quedaron a la deriva sin la persona que los identificaba, porque generalmente el cantante es el que identifica al grupo y el "Tito" Rojas era como el líder. Soy bien conocido, entonces hicimos algunas cosas, temas originales, por ahí hablé con Hernán Gallardo porque era el compositor de Los Cumaná.

La gran gracia que tenía Los Cumaná era que en un *long play* tenía cinco, seis temas originales. Nosotros no copiábamos mucho, a lo mejor un poco el estilo de los grupos. Estábamos basados más o menos en Los Wawancó y Los 5 del Ritmo, pero la gracia nuestra era que la mayoría de los temas eran arreglos nuestros donde participábamos todos. Por ejemplo: uno de los éxitos de Cumaná era "El cartero del amor", y se basó en que el timbalero en esos años que estudiaba en la U era cartero, era cartero grado siete, en ese tiempo el correo era lo único que había. Él decía con mucha honra "yo soy cartero grado siete", y fue donde Hernán y le dijo que a él muchas veces que las niñas le preguntaban "oiga carterito, ¿y me ha traído la carta?", niñas que esperaban, salían a esperarlo. Entonces por eso *esperando una carta* [cantando "Cartero del amor"]. Hay un tema de Tongoy que se llama "Yo nací junto al mar", porque yo hablé con el Hernán –aunque nunca fui pescador ni tuve mucho que ver con el mar–, pero yo era de Tongoy y quería que algo saliera de ahí, entonces todos éramos partícipes. "Canción norteña", un día llegó él y nos pasó, pero era muy… como dijera, era muy básico. Me acuerdo que Hernán hacía las letras en esas tarjetas que había antes de computación, de perforación, ¿te acuerdas que eran medias amarillentas?, entonces él ponía "Canción norteña", le daba el tono y después le iba poniendo la nota solamente, entonces él las cantaba y eso era.

103 Salsa de tomates envasada, cuya marca era auspiciadora del programa televisivo Festival de la Una, que tanto el animador (Enrique Malueda) como las modelos que participaban del programa probaban en vivo y en directo.

Cuando en un período, más o menos después de Makalunga, quería unos temas originales, me dijo: "tengo unos temas". Nos juntamos un 20 de julio, me acuerdo perfectamente, en el Club Social, donde había un piano acústico de cola grande, y nos juntamos el pianista que tenía yo que era Darío Godoy, muy buen pianista, y me pasó una balada, porque Hernán Gallardo era para tocar solo, él no era un pianista que pudiera acompañar, él era como un fantasista, no sé si a ustedes les dijeron eso. Entonces cuando él me dijo: "tengo una balada". La había hecho cuando su padre murió y él cayó en una depresión. Pero era para cumpleaños, nunca fue para año nuevo; si el tema nunca dice año nuevo, nunca. Y me acuerdo que cuando fuimos con el pianista y nos dijo que tenía 'Un año más'", y me dio otro tema que se llama "Qué más", que para mí era mejor que "Un año más". Y ese tema, como estábamos en esa onda de la salsa, salíamos de la cumbia básica, le poníamos salseado, partes, unos ataques. "Qué más" es del Hernán Gallardo también. Es como un cumbión, es una especie de cumbia más rápida, pero en unas partes incorporamos unos ataques como salseros. Por eso marcó la diferencia: los arreglos los hacíamos nosotros, Hernán nos pasaba una cosa, por eso que todos los temas de Los Cumaná dice: "Hernán Gallardo y 'Lucho' Tirado", pero no solo "Lucho" Tirado participaba, pero no nos importaba. Igual que todos los derechos se los dieron a Hernán, nosotros nunca fuimos queriendo hacer nada, porque en realidad el mérito era de él.

Me junté, después con los años, cuando había dejado de participar en grupos, con Hernán Gallardo y me acordaba de temas. Diez años atrás lo encuentro y le digo: "Oye, Hernán, tengo un tema, pero me falta una parte", "¿cómo?", me dice, le digo "espérate: *callecita solitaria… solitaria como yo, callecita solitaria*" [cantando "Callecita solitaria"], era un tema que él había hecho a la calle Aldunate, la calle principal donde él caminaba. "Oye" me dice, "que está lindo el tema, ¿lo hiciste tú?", "sí" le digo, "pero me falta una parte", porque yo no me la recordaba la segunda parte y me dice, "está bueno", "oye Hernán" le digo, "ese tema me lo pasaste a mí hace como 30 años". Si ni él mismo sabía lo que tenía.

Y así fueron las cosas. Pienso que Makalunga fue un grupazo dentro de la música acá de Coquimbo. Éramos diferentes. El otro día me encontré con el [Eduardo] Macuada, guitarrista, y nos pusimos a conversar, y salió a la luz el tema de "Un año más", y conversando con él me dice "oye, 'Tito', tú eras de Makalunga y tienes que ser orgulloso de ser de Makalunga, yo los iba a ver a ustedes", porque en ese tiempo nosotros teníamos un guitarrista rockero también, como era él.

¿Y con los Makalunga se mantenía el estilo formal en el vestuario?

No, teníamos tenidas formales, pero como tocábamos salsa… En ese tiempo estudiaba un niño ecuatoriano acá en la Universidad y nos prestaba guayaberas, entonces le dimos un toque más tropical, pero también nos vestíamos formales, todos con pantalón y zapato igual, y la guayabera sí, diferente. Eso era lo bonito, colorido, pero eran otros tiempos.

Y yo me acuerdo que había una salsa cuando nosotros estuvimos en Florida, Estados Unidos, en Tampa, había una orquesta que se llamaba La Universal y que tocaba "Macalunga" y que decía: *ay Macalunga, como te gusta la rumba, una vez se enamoró de una viejita mandunga y después la besó la llevó a bailar la rumba* [cantando], era un "macalunga", entonces eso era. Un macalunga es un tipo que le gusta la jarana, claro que macalunga es con "c" y nosotros para diferenciarlo lo poníamos con "k": Makalunga.

¿Fue en ese viaje que conocieron la salsa?

Exacto. El problema fue cuando nosotros nos separamos con Los Cumaná y nos quedamos más tiempo allá, en Tampa, los tres, con Eduardo Poblete y Juan García. La persona donde nos quedábamos era músico también, y nos llevó a conocer mucho, muchos grupos salseros, él mismo también era un pianista extraordinario, don Gabriel Sequeira, entonces por eso que a mí toda la vida me gustó más la salsa. Después, cuando yo salí, tuve la gran oportunidad de conocer a la Fania[104], a Héctor Lavoe; que para mí Héctor Lavoe me cambió la forma de mirar la música, y "Un año más" está basado en uno de los primeros temas que hizo, que se llamaba "Barrunto", con Willie Colón. Claro, entonces basados en eso nosotros hicimos "Un año más".

Esto era lo diferente: lo grupal, cambiábamos el ritmo, lo salseábamos. De todos esos grupos nadie lo hacía, por eso que nosotros estábamos como un paso adelante. Sale de lo monótono.

¿Pero no lo grabaron como un disco?

No, no. En ese tiempo era complicado grabar porque estábamos en un régimen militar donde no se podía vivir de la música, la escasez de instrumentos y todo. Grabar estas cosas en provincia era complicado, porque teníamos que conseguirnos un piano, subirlo arriba de un camión, era todo un *show* lo que había que hacer.

Además uno tenía familia y yo tuve que salir a trabajar al extranjero. Después volvimos a juntarnos nuevamente con los Makalunga. Makalunga duró mucho más;

104 Fania All Stars es una orquesta de salsa fundada en 1968 en Nueva York, producida por el sello Fania Records. Como proyecto de la industria musical, ha logrado congregar a buena parte de las principales figuras del género, destacando Héctor Lavoe, Willie Colón, Celia Cruz, Rubén Blades, Ray Barreto, Tito Puente, Cheo Feliciano, Jhonny Pacheco, y Eddie Palmieri, entre otros.

es que seguimos tocando igual, pero después hacíamos música variada porque los bailes no era solo tocar cumbia toda la noche: ya pedían boleros, hacían pasodoble. Pero la intención nuestra al grabar era solo hacer lo tropical, no meter otras cosas. Imaginémonos ir a una disco que toda la noche para una gente mayor le pongan reggaetón, no va a faltar "oye, ¿por qué no toca un vals?, ¿por qué no toca un bolero?", entonces eso era lo que pasaba. Pero el fuerte era el tropical. Con los mismos Cumaná a veces tocábamos temas de [Armando] Manzanero[105], siempre nos gustó mucho Manzanero, boleros de Los Panchos[106], cosas así, y con Makalunga también, temas de Sandro, todo ese tipo de cosas.

¿Y no les daba por ponerle ritmo tropical a esos temas?

No, porque pienso que en la música uno tiene que tener un respeto, si no va a hacer algo bueno, entonces mejor no, porque yo escucho a diario lo que se hace y me da pena y a veces hasta vergüenza. Yo pienso que un tema de Raphael, un tema de Roberto Carlos[107], no podemos degradarlo, entonces es mejor dejarlo como es. El problema de ahora es lo comercial; antes uno cuidaba mucho eso, teníamos un respeto, si íbamos a tocar un tema de Los Wawancó, que fuera algo que ellos se sintieran orgullosos de lo que uno le hacía. Uno en esos años guardaba un respeto. Nosotros hacíamos temas de Los Wawancó, muchos temas de los Banana 5 también.

Los Banana 5 fue un grupo extraordinario, un excelente grupo, un grupo más de espectáculo. Nosotros no: nosotros andábamos en colegios, en fiestas primaverales, éramos jóvenes, conjunto juvenil tropical. Me acuerdo de los Banana cuando vieron a Los Cumaná y los invitamos, venían de una gira con Libertad Lamarque[108] ¡Imagínese los gallos con Libertad Lamarque! Entonces los llevamos a una parte para que nos vieran y nos invitaron en la noche y hablaron que al conjunto no lo habían visto nunca aquí en Chile. Luego de cuando ellos dijeron eso, a los cuatro meses

105 Armando Manzanero (1935) es un cantante, autor y pianista mexicano que ha destacado en el género del bolero, grabando innumerables discos difundidos por todo el continente americano.

106 Trio mexicano de boleros que nace en 1944 en Nueva York, cuyos primeros integrantes fueron los mexicanos "Chucho" Navarro y Alfredo Gil, y el puertorriqueño Hernando Aviles Negrón. Dentro de su repertorio destacan canciones fundamentales del cancionero latinoamericano, tales como "Sin ti", "Reloj" y "Noche de ronda".

107 Roberto Carlos Braga es un cantante y compositor brasileño de amplio reconocimiento internacional. Destacado por su carismática voz y figura, entre sus grandes éxitos pueden mencionarse "Si el amor se va", "Ese tipo soy yo", "Un millón de amigos" y "Tú eres mi amigo del alma".

108 Libertad Lamarque (1908-2000) fue una actriz y cantante argentina, nacionalizada mexicana, cuya larga trayectoria cinematográfica y musical, que incluye el contacto directo con artistas de la talla de Jorge Negrete, Pedro Infante y el director de cine Luis Buñuel, le valió el título de "La novia de América". Cultora de tangos, boleros, milongas y valses entre otros géneros populares latinoamericanos, también fue bautizada como la "Reina del tango", destacando por su exquisita interpretación vocal.

ya teníamos el primer disco. Era extraordinario, por ejemplo, nosotros hacíamos esa "De Coquimbo soy", ese es un tema de ellos, se llama "Canto a Colombia": *de Colombia soy, quiero a Bogotá, quiero a Medellín* [cantando]. Nosotros lo hacíamos igual y no sabíamos si eran los Banana o Los Cumaná, solo que ellos tenían saxo, esa era la diferencia, eran muy buenos también. Era otro tipo de música tropical, eran muy buenos sí, eran para escucharlos.

Y usted cuando se fue por trabajo de los Makalunga, ¿se fue a tocar?

No, no, no. Ir a tocar afuera es difícil. Tuve oportunidades de haberme quedado como solista en un grupo en Costa Rica, pero no era mi intención ya. Uno no sabe nunca lo que hay allá afuera. No, yo me fui embarcado, trabajé años en el barco, llegué a ser primer mecánico de un barco de nacionalidad griega. Donde iba bajaba a un puerto, viajaba mucho en el Caribe. Yo me conozco todas las islas del Caribe, toda Centroamérica y Estados Unidos, entonces yo salía a ver espectáculos, miraba y ahí me daba cuenta que estábamos atrasados. Cuando volvía me juntaba con los niños y cantaba, donde iban los iba a ver y subía al escenario y armábamos unos temas y yo los cantaba. Siempre me gustó. Hasta el día de hoy yo hago eventos, o sea, me llaman para eventos pero con pistas, otra cosa que mató a la música: porque ahora uno sale con las pistas, pero ya salgo haciendo boleros, salsa, ese tipo de música.

Ya no se puede vivir de la música, no, yo creo que no hay nadie que pueda vivir de la música, no creo. Además, en el tiempo de nosotros no existía la televisión. Lo otro, la tecnología, uno va a ver espectáculo donde suenan y está todo secuenciado, no están tocando en vivo. Nosotros tocábamos en La Pampilla con 200 *watts* de potencia, ¡200 *watts*!, ahora en La Pampilla tocan 20 mil *watts* con retorno, sub-*whoofer*. Si ahora ya no hay que cantar ya po', si uno por ahí le ofrece un CD que venden los artistas que uno conoce y después lo va a ver en persona, "¡pero si este no es pues!". Con Los Cumaná recorrimos todo el norte. Fue muy corta nuestra carrera, fue demasiado corta para lo que era.

¿Y usted cree que si en vez de haber estado aquí en Coquimbo hubieran estado en Santiago hubiera sido distinta la historia de Los Cumaná?

Siempre el provinciano tiene las de perder. En esos años éramos respetados. Yo me acuerdo que cuando íbamos a Santiago y los músicos se juntaban en la Plaza de Armas antigua, yo me acuerdo que las últimas veces –ya no estaba ni cantando yo– me encuentro con un músico que era de Arica, pianista, él era cantante, "¡oh 'Tito', Los Cumaná!", me dice. Fuimos cuando nos hicieron entrega del Disco de Plata en el Estadio Chile, en el Víctor Jara. Si nosotros nos hubiésemos ido a Santiago, otro hubiese sido nuestro destino, o si en Estados Unidos hubiésemos tenido otra

persona que hubiese sabido lo que llevaba, nosotros hubiésemos sido famosos. Igual los Makalunga.

La escuela de aquí fueron Los Cumaná y aquí marcaron el inicio, de aquí al norte. Apareció un grupo que se llamó Los Kumankú, para que la gente los confundiera. Y era onda Vikings; después salió Coquimbo Tropical, Albacora, después apareció la onda sound, pero cada vez se fue degenerando la cumbia porque se acabó lo bonito que era una cumbia cadenciosa, con un contenido. Los que trataban de hacer algo parecido a nosotros era Largo Camino, que hacían armonizaciones, eran buenos.

En ese tiempo era complicado tener… Aquí una de las tallas buenas fue que cuando Largo Camino, se llamaban Toque de Queda. No sé si se saben esa historia. En el año '73, pasadito de septiembre, había un estudio fotográfico que se llamaba Patricio, era el fotógrafo de ellos, y se van a tomar unas fotos aquí a esta planta de la Esso, la Shell o la Copec que está aquí en Guayacán, ¿ha visto unos tambores? Se suben arriba de los tambores y llega la policía militar y han pasado meses presos. Bueno, ellos tuvieron que cambiarse el nombre y ahí se llamaron Largo Camino. Pero ninguno era político, nadie. ¿Quién era político de nosotros? Nadie. Si hasta nosotros estuvimos allá arriba en el regimiento por haber trabajado para la oficina regional de turismo. Entonces a nosotros nos mandaba el gobierno de Allende, pero nosotros hacíamos música tropical, no hacíamos música protesta, nada. Y otra anécdota: nosotros –esto es gracias a Dios que no lo hicimos–, ustedes a lo mejor no lo han escuchado, pero un trombonista muy famoso, "Tito" Reyes, cuando estábamos en Santiago, nos ofrecían grabar un *jingle* para la campaña política de Allende que decía *de ti depende* –era una cumbia– *de ti depende, que el presidente sea Allende, Allende, que te comprenda, que te defien*… [cantando el *jingle* "De ti depende"]. Nosotros no la grabamos y la grabó Humberto Lozán. Y a Humberto Lozán lo vetaron para siempre, si yo a Humberto Lozán lo vine a ver después cuando vino con la orquesta de Juan Azúa.

Andaba una cantante muy buena de tango que había. Venía Humberto Lozán, venía este, [José Luis] Arce, un cantante que cantaba como Frank Sinatra, porque era variado, venía el Rudy Ávalos. Rudy Ávalos era el cantante de Giolito y yo me fui a verlo a la plaza, una orquestaza como esa, habíamos como 50 personas, y yo estaba con un batería ahí, que toca en una banda retro y estaba el Rudy ahí, y me acerqué a conversar con él. Empezamos a hablar de música, yo sabía quién era él, lo había visto una vez en la Pampilla cuando vino con la Huambaly y después de un cuarto de hora me dice "bueno, ¿quién eres tú?". Entonces viene el otro: "Él es el 'Tito' Rojas, el cantante de Los Cumaná", "¡no!" le dijo, "no te puedo creer" y fue y me abrazó, "pero si nosotros a Los Cumaná le hemos rendido homenaje, le hemos hecho, lo que se dice ahora, un tributo". Y viene y llama, antes que falleciera, a Juan Azúa. Le dijo "¿tú te acuerdas del cantante?", "¡ah!" dijo, "pero si estos eran los regalones de Roberto Inglez. Mira, te voy a decir más. Ellos eran seguidores pero al pie de la letra de Los 5 del Ritmo". Y ahí me empezó a hablar de Los 5 del Ritmo, él era muy amigo de Los 5 del Ritmo, cuando iba a hacer orquestaciones a Argentina, esa es la cosa.

Nosotros hacíamos temas originales: "Canción norteña", "Quién te ha dicho que" [refiriéndose a "¡Quién!"], "Cartero del amor", "Cumbia, cumbia" [refiriéndose a "Cumbia triste"], *Cuando tú*… [cantando "Cuando tú ya te marches"], todos temas originales.

¿Habían temas que los hacía Eddy Roa?

Claro, Eddy Roa fue el timbalero. Este niño era de Concepción. Él era músico, y andaba por ahí, y un día se nos fue el timbalero Juan [García], hacía el falsete arriba en los primeros *long play*, esa voz como de mujer. Entonces se nos fue por unas giras que hicieron Los Mascott[109], un grupo tipo Ángeles Negros, con Norman Ponce. Se nos fue y metimos a Eddy Roa, lo buscó "Lucho" [Tirado] y él tenía varios temas, por ser: *Río Maravilla que orgulloso va* [cantando "Río Maravilla"]. La otra *mariposa verde, verde de esperanza* [cantando "Mariposa verde"], la otra *magnolia, magnolia, magnolia* [cantando "Magnolia"]. Y *un ranchito para… un ranchito para mi amada, le compraré* [cantando "Mi ranchito"], esa también era de él, tiene como seis temas. Y a Los Vikings le pasó un tema que siempre me da risa, es de esas cosas así, *el chanchito de mi tía, de mi tía* [cantando "El chanchito de mi tía"], porque nosotros no le aguantábamos. Esa "Río maravilla"… nosotros grabábamos con un gringo, con Roberto Inglez en RCA que estaba ahí en Catedral, entonces él, cuando nosotros llegamos, ese tema se llamaba "Río Bio Bío", y como él era de Concepción, entonces el gringo dijo "No, no, no. Esto se va a escuchar en todo Chile, cómo se va a llamar Río Bio Bío sino es para los de allá del sur, así que qué nombre, hay que ponerle 'Río Maravilla'". Así que se lo cambió. Hay otro tema del Hernán Gallardo muy lindo también ese *va partiendo el tren, va partiendo el tren y no tengo quien me diga un adiós, ya se va el navegante* [cantando "En el tren me voy"].

109 Agrupación de balada romántica, tropical y rock and roll. Entre sus integrantes se cuentan el músico y gestor cultural Wilson Cuturrufo, el compositor Hernán Gallardo Pavéz, el músico Eduardo Yáñez y el cantante Norman Ponce. En los años setenta y ochenta, su repertorio incluyó composiciones propias, así como también del destacado creador Pedro Alfredo. En la actualidad, la banda ofrece tributo a su agrupación referente: Los Ángeles Negros.

¿Seguiría con Los Cumaná?

A mí me dicen muchas veces: "Oye, 'Tito', por qué no se reúnen, si están todos acá", y qué sé yo, yo les digo, "mejor que nos recuerden como éramos, ya no los viejos que somos ahora". Yo no puedo tocar: uno tiene una familia, tengo compromisos, yo no vivo de la música, me gustaría haber seguido viviendo de… Pero antes era más sano todo el ambiente, todo era otra cosa. Nunca me gustó mucho las trasnochadas. Voy siempre a espectáculos, el fin de semana voy a Vicuña solo. Pasado mañana estoy en Serena, voy a salir haciendo unos boleros, van a hacer un *boulevard* en la noche ahí, va un cantante de tango y tres personas acompañan que es un acordeón, un piano y un guitarrista, son cosas así. Para allá aprovecho y llevo a la familia, voy con mi señora, mi nieta. Algunas veces me piden algún beneficio ""Tito', ¿puede…?", "encantado, dígame cuándo tengo que estar allá y voy", siempre obrando de buena fe. Yo de la música, desgraciadamente, no he vivido. Entonces, esa es la vida de "Tito" Rojas.

Edson Núñez, Ángel Núñez, Franco Cortés, Eduardo Macuada y Pedro Barraza

Integrantes actuales de Los Vikings 5

Los Vikings 5. Santiago, agosto de 2015. Aparecen: Franco Cortés (teclado), Elder Núñez (tumbadoras), Javier León (güiro), Juan Donaire (timbales), Ángel Núñez (animación), Eduardo Macuada (guitarra), Edson Núñez (bajo) y Pedro Barraza (voz). Archivo: Franco Cortés

Tomamos rumbo a la ciudad puerto de Coquimbo para entrevistar a una de las agrupaciones más emblemáticas del repertorio cumbianchero local. Fundada por los hermanos Juan y Onofre "Chagua" Núñez, inspirados en los sonidos de Los Fénix, y con más de 40 años de trayectoria, Los Vikings 5 son hoy un legado que mantiene vivo su propia generación de recambio.

La noche del sábado 28 de agosto de 2010 algunos de los actuales Vikings nos recibieron en su Club Vikingo de Coquimbo: Edson Núñez (co-director y bajista, además hijo del "Chagua" y sobrino de Juan Núñez), Ángel Núñez (su hermano y co-director), Franco Cortés (tecladista) y Pedro Barraza (cantante). Tras bambalinas, mientras se preparaban para hacer bailar a su fiel público coquimbano, la conversación nos fue ilustrando parte de su historia, música y mirada sobre la cumbia en Chile. Se trataba de un ejercicio de reconstrucción colectiva de su historia cumbianchera, en el que un par de cartulinas y plumones sirvieron para que fuesen dialogando, consensuando y anotando los principales años, locales y repertorios de Los Vikings 5.

Edson Núñez: Mi papá con mi tío y tres músicos más de ahí –que no eran músicos, eran niños que tocaban guitarra de caja–, empiezan, como todos, como un juego, a entretenerse. También eran de bajos recursos; ellos en esa época no tenían como para comprar trompetas ni nada, sino que guitarras nomás, y ahí empiezan a crear el grupo. Después hay un hito muy importante que es que traen guitarras eléctricas y viajan al norte y de allá traen una, una, ¿cómo es?

Franco Cortés: Una cámara de eco, que era un efecto.

Edson Núñez: Que era como la novedad, un efecto que repetía el sonido de las cuerdas de la guitarra que hacía los punteos y melodías y de ahí viene el sonido que hoy es nuestro estilo: el sonido único de Los Vikings. Creo que se compró al azar, y como son norteños, crearon sus canciones y ahí viene todo el fenómeno Vikings 5.

¿Y empezaron a tocar inspirados en qué?

Edson Núñez: Inspirados en, bueno, un poco en el sonido de Los Fénix.

Franco Cortés: Los Fénix de Calama.

Edson Núñez: Pero ellos eran pura música. Claro, ellos tocaban música instrumental y alguna que otra canción con coros.

Franco Cortés: De salón, por decirte, de banda militar, y el sonido de la guitarra es un poco la inspiración del sonido de Los Vikings.

Edson Núñez: Y los Vikings ahí dentro de la cumbia hacían sus éxitos, sus canciones propias: "Qué buena está tu hermana", "Linda provinciana" "La suegra" [refiriéndose a "Enamorado de mi suegra"].

Franco Cortés: "El minero".

Ángel Núñez: Mmm… a ver. Nace como una mezcla inconsciente de varias formas de música. La infancia de Juan y Chagua Núñez fue marcada por canciones mexicanas, que a mi papá, de chiquitito, mis abuelos lo hacían cantar como agradecimiento a los mineros que almorzaban como pensionistas en su casa de la Salitrera de Pedro de Valdivia. Además estaban cerquita de Perú, y las canciones peruanas en ese género eran todas con guitarras; de hecho fue Perú quien introdujo la guitarra eléctrica a la cumbia. Pero ya más crecido eran fanáticos de The Beatles y los sonidos de las guitarras de este grupo siempre les llamó la atención. En el norte se escuchaban Los Fénix, Punto 6[110], y las grandes orquestas tropicales de salsa, merengue y cumbias colombianas y argentinas que llegaban a Coquimbo por intermedio de los embarcados que se iban por trabajo a recorrer los mares, y de regreso llegaban con esta música tropical que no era tocada por las radios. Bueno, mi tío Juan trataba de imitar el sonido de los timbales y campanas de esos discos, pero como no tenía ningún profe salía cualquier cosa menos salsa [riendo] y muy lejos de la cumbia colombiana. Gracias a esa situación nace el otro componente del estilo único de Los Vikings 5: la timbaleta con el sonido del *titico-titico.* Sí, porque la timbaleta vikinga es única en la forma que se toca, especial para el ritmo del bailarín chileno. La otra clave fue la voz, que no era la típica voz acartonada de pronunciación perfecta, era más dulce, pero muy potente. Esos tres componentes: guitarras rockeras para la época, timbales únicos y voz romántica pero potente; se mezclan y nace este sonido único que le cantaba a los personajes del pueblo chileno. Nace un nuevo estilo de cumbia chilena sin emular a ninguna sonora centroamericana o colombiana, sonido de una cumbia casi rockera. Es importante señalar que Los Vikings 5 fuimos los primeros en llevar a la cumbia las vivencias chilenas, como la gente que necesitaba ir a ganarse la vida a Santiago, así nace "La provinciana" [refiriéndose a "Linda provinciana"], o los esforzados chilenos que trabajan en las entrañas de la tierra, los mineros; también le cantamos al pescador, a las suegras y hermanas. Antes las cumbias hablaban de tabaco, de ron, de canoas o piraguas, una realidad que no era nuestra.

Edson Núñez: "El minero", que es la primera cumbia y ahora está tan en boga, de los años setenta, claro, tiene estilo propio. Eso fue creado por ellos, canciones originales. La primera canción de los años setenta. Bueno, en esos años tocaban en La Martafala –que era un restorán del pueblo, popular, tipo fuente de soda de aquí de la parte alta–, no está ya po', en Las Totoras, en distintos lugares, y el salto más importante en esos años fue que los llevan a la Carpa Gigante de la Pampilla. Entonces ahí ya tocaron masivamente pa' la gente. En esos años empezaron a compartir con la Sonora Palacios, que ellos eran el grupo fuerte que venía de Santiago y compartían con Los Vikings. Porque aquí en la zona gustaron mucho en ese tiempo. También, obviamente, en la radio. Ahí grabaron la primera muestra para llevarla a Santiago y grabarla allá en forma masiva, en una radio, cuyo nombre no recuerdo, pero sí el técnico en sonido, el señor Alejandro González. Fue el primer grupo en EMI-Odeón, en los setenta. Y ahí se llevó esa muestra y en el año setenta se llevaron por un lado el "Linda Provinciana", y por otro lado el "Papá en tu día", una canción a los papás. Los papás de Los Vikings eran mineros. Lo escribió Guillermo Montero en ese año, que era el primera guitarra, ya no está ya, porque él dejó al grupo el año '77, porque se dedicó a su profesión de ingeniero en minas, entonces no era compatible la música con la pega. Autor importante, también. Y don Hernán Gallardo Pavéz, él creaba canciones a distintos grupos.

110 Grupo que nace en Santiago y que se populariza a inicios de los setenta. Su estilo mezclaba el tropical con el jazz, el rock y la balada, como puede apreciarse en su primer LP titulado A descuadrarse con las cumbias del enano maldito (Odeón 1971). Sus integrantes fueron: Arturo Muñoz (cantante), Carlos Baeza (primera guitarra y compositor), Luis Pino (bajo), Patricio Romero (saxo tenor) y José Lisboa (baterista y director).

¿Qué canciones tocan de él?

Edson Núñez: Bueno, tenemos muchas, pero obviamente "Un año más" es la más importante, y esa era una balada. Los Vikings anteriormente le grababan cumbias a él. Claro, y ahí le gustó la balada "Un año más", y Los Vikings la hicieron cumbia.

Ángel Núñez: Existen varias versiones de cómo llegó la canción, pero según me contaba mi papá, la canción se paseó por varios grupos musicales de Coquimbo, pero a ninguno le llamó la atención, pues era un balada lenta muy triste. No nació como cumbia ni menos como una canción de año nuevo, sino como un bolero. Pero los hermanos Núñez la llevan a uno de sus ensayos realizando algunos arreglos para transformarla en cumbia, sin pensar jamás que sería un éxito tan, tan grande: ¡la cumbia chilena más importante!

Franco Cortés: El año '77. Fue el primer grupo que la grabó como cumbia en EMI-Odeón.

Ángel Núñez: Fue grabada tal cual tú la escuchas, la misma letra, mismo cuerpo cantado, el coro está igual. Solo sufrió cambios en la intro con punteo para vientos: la versión original es con guitarra eléctrica.

Edson Núñez: Y ese año tocan en la Pampilla, comparten escenario con la Sonora Palacios, y ahí la escuchó la Sonora Palacios por Los Vikings 5, y la grabaron en Santiago también, dos años después, obviamente el fenómeno fue por ellos. Por ellos fue el éxito nacional, pero el mérito de Los Vikings es que la sacaron del anonimato, sino no existe. El mismo suceso ocurrió también el año '77 con "El negro José" [refiriéndose a "Candombe para José"].

Franco Cortés: '76.

¿Cómo fue esa historia?

Edson Núñez: "El negro José" es un huaynito, uruguayo.

Pedro Barraza: Un candombe, un candombe…Y lo grabó el grupo Illapu, con la autoría de allá de Argentina.

Edson Núñez: Illapu la graba primero, pero Los Vikings 5 la hicieron cumbia y obviamente la cumbia tiene más cercanía con el pueblo.

¿Cómo la conocieron ustedes, por Illapu?

Ángel Núñez: ¡No! "El negro José" se conoció a través de un chofer de camiones que molestaba a mi papá y a mi tío, cada vez que se topaba con ellos, para que la grabaran, les decía que estaba pintada para ustedes. Pero creo que, si no me equivoco, este chofer tenía o había escuchado la versión original con voz y guitarra de Roberto Ternán, su autor… ¡Ah!, como dato curioso, ese año el disco LP que se iba a grabar ya estaba listo, tenía listas las 12 canciones ya aprobadas por el sello, pero por la insistencia, se incluye casi sin ser ensayada porque se decidió a última hora grabarla, se le pone el estilo vikingo, se transforma en cumbia y también se graba antes que cualquier otro grupo cumbiero, con el exitazo que hoy se conoce.

Franco Cortés.: Illapu la grabó como el '75, y a Los Vikings les gustó, la mezclaron y la hicieron cumbia.

Edson Núñez: Y esos fueron los primeros cinco Discos de Plata, 70 mil copias vendieron con "El negro José".

Ángel Núñez: Con esa cantidad de discos vendidos en tres semanas, para un grupo de cumbia, fue una locura. Hoy en día sería Disco Doble Platino, ya que antes para entregar oro o platino las ventas de discos se medían con los altísimos estándares de Estados Unidos, que no era nuestra realidad. Pero a la gente le gustó, y creo que con "El negro José" la cumbia pudo ocupar espacios radiales y televisivos importantísimos, pues se hizo muy masiva. La canción era tocada en todos los espacios musicales, "El negro José" es clave en la cumbia chilena para convertirse en lo que hoy en día es este ritmo.

Edson Núñez: Fue un éxito pero muy grande que nos llevó a una gira por Argentina, el año '78. El primer éxito de Los Vikings 5 con el "Negro José".

¿Y esa fue la primera gira?

Franco Cortés: Claro, la primera gira.

¿Cuántos eran en ese entonces?

Edson Núñez: Cinco solamente. Guitarra, bajo, segunda guitarra, timbaletas o batería y el cantante que además de cantar tocaba congas, güiro.

¿Y cómo les fue?

Edson Núñez: Bien pues, bien. Ahí también se grabaron varios éxitos buenos, como "El barco en la bahía" [refiriéndose a "Plena española"], "Qué buena está tu hermana", todos esos temas se grabaron. Entonces pegó tanto que nos quisieron llevar a México.

Ángel Núñez: ¿Sabías que son poquísimas las cumbias íconos de autores chilenos? Creo que te las puedo nombrar con los dedos de una mano… la más famosa y las más tocada: "Un año más" nació aquí en Coquimbo, autor Hernán Gallardo, y creada en cumbia por Los Vikings 5. La cumbia ícono de los mineros chilenos: "El minero", autor Guillermo Montero, primera guitarra de Los Vikings 5. Después, las demás cumbias famosas como "La peineta" [refiriéndose a "Los domingos"],

"El galeón" [refiriéndose a "El galeón español"], "El negro José", "La piragua", "Don Goyo" [refiriéndose a "Ese muerto no lo cargo yo"], "Me voy pa' Macondo", "Que te mate el tren", "La secretaria", "Abusadora"… ¡ninguna es chilena! Por eso somos orgullosos de "Linda provinciana", "La suegra" [refiriéndose a "Enamorado de mi suegra"], "Tu hermana", "Un año más", "El minero", éxitos chilenos de Los Vikings 5.

¿Cuándo fue la primera vez que fueron a la tele en Santiago?

Edson Núñez: A Dingolondango en el año '77 a raíz de "El negro José". Es que en ese tiempo la cumbia no era como es ahora, que tiene mucha difusión, no po'; ahí la cumbia era como rasquita, no tenía mucha influencia, era pa' puro bailar, no la escuchaban.

Ángel Núñez: Recuerdo que el primer programa de televisión en que mi papá apareció con Los Vikings 5, es decir, la primera vez que los llamaron para ir a la tele, fue el Tugar, Tugar Salir a Bailar de Juanito la Rivera, ¡en blanco y negro! [riendo]. Coquimbo y el norte se revolucionó para ver por primera vez a un grupo nortino de cumbia en la tele. Después vino Dingolondango con Enrique Maluenda y más adelante se convierten en los regalones del Festival de la Una. Pero fue el Tugar, Tugar que puso por primera vez en la pantalla chica para todo Chile las cumbias y presencia de Los Vikings. En Dingolondango, ahí se promocionó "Qué buena está tu hermana". Es que siempre Los Vikings han grabado primero los temas y después en Santiago los graban otros grupos; ha ocurrido con "El negro José", con "Un año más", con "Se va la vida", con "Tus besos son" [refiriéndose a "Boquita de caramelo"], con muchas canciones que las han grabado Los Vikings y pegaron allá bien populares con orquestas. Después fue grababa por Chico Trujillo, que hizo una versión muy buena, cuando tocamos con ellos en Santiago.

Edson Núñez: Mira, la orquesta nunca se ha dedicado cien por ciento a ser músicos, eso es lo que a lo mejor le ha jugado en contra. Porque nunca hemos abandonado Coquimbo, somos una orquesta que está radicada acá y no quiere irse a Santiago como todas las demás. Nosotros fuimos criados con ese concepto también, de Coquimbo hemos ido a Europa, de aquí de Coquimbo a Australia, a distintas partes, nunca en Santiago.

Ángel Núñez: En esa época ni pensar que tocaran cumbias en radios FM, hubiera sido una locura proponer a un grupo de cumbia para un programa estelar de televisión. Si uno le preguntaba a las personas si les gustaba la cumbia la mayoría decían que no, pero los fines de semana le metían cumbia toda la noche [riendo]. Las fiestas comenzaban con canciones de la época de influencia extranjera pero todos terminaban bailando cumbias, y si no se tocaba la misma gente comenzaba a pedir cumbia a viva voz.

¿Antes de Los Vikings, quién tocaba?

Edson Núñez: Acá tocaba Los Cumaná, ¿quién más había?… en los años cincuenta, La Orquesta Huambaly, Los Peniques…

Ángel Núñez: Lejos el grupo más tradicional antes que tocaran Los Vikings 5, mucho antes, eran los queridos Añañucas[111]. Eran tres o más, no lo recuerdo, ellos subían el escenario de su propia ramada en la mañana y no paraban hasta la madrugada; almorzaban arriba del escenario y tocaban de todo a su estilo. Siempre tenían mucho público. Piso de tierra, a las seis de la tarde era todo polvo, la gente quedaba llena de tierra, con hileras de ampolletas sobre el escenario, corrían las jabas de cerveza, el pipeño y las empanadas, las caldúas diablas, así les decían. Era impresionante como siempre estaba lleno de gente, tanto adentro como afuera. Sí, porque la gente se paraba a mirar cómo la gente bailaba y se divertía mientras Los Añañucas tocaban a todo ritmo... una auténtica tradición, la ramada de Los Añañucas. Yo, con unos amigos, tocamos con ellos en su ramada… ahora a la distancia me llena de orgullo haber participado en el escenario popular más tradicional de esa época.

Pedro Barraza: Yo me acuerdo que tenía como cuatro años, cinco años, y mi papá era cantante de Los Chelines[112] y Los Mascott. Y en esos años se formaron Los Mascott.

Ángel Núñez: Los Mascott era un grupo coquimbano esencialmente de ritmo romántico que igual tocaba de todo, era la dupla perfecta para las fiestas: mientras ellos hacían un repertorio más internacional, Los Vikings 5 le ponían la pachanga… Era una época linda, muy familiar, los papás llevaban a sus hijos chicos a las fondas, les hacían camas improvisadas sobre las sillas para que durmieran mientras ellos se divertían… Buena época, alegre época donde la diversión era lo que importaba.

Edson Núñez: Acá había un cahuín muy famoso en esos años, en los años cincuenta, ¿cómo se llamaba? El Tropicana. Ahí venían grupos cubanos, y ahí influenciaban a los coquimbanos acá…

Franco Cortés: El Tropicana… esos locales siempre traían grupos de Santiago, de Perú, de Cuba, había mucha gente de élite.

---

111 Agrupación coquimbana formada por los hermanos Díaz, cuyo repertorio atravesaba ampliamente los géneros bailables del rock, el tropical y el folclor, con el formato rockero en boga de la época, cuyo énfasis estaba en las guitarras eléctricas. Tocaron en varias oportunidades en el escenario de La Pampilla y su popularidad los llevó a fundar, con su mismo nombre, un espacio festivo de gran popularidad en la región.

112 Orquesta nortina de música tropical entre cuyos integrantes pueden destacarse el crooner chileno de música tropical Juan "Chocolate" Rodríguez, y los hermanos Wilson, Alicia, Mireya y José Cuturrufo.

¿Y por qué el nombre Los Vikings 5, del grupo y la mueblería? ¿Hay una conexión con los vikingos?

Edson Núñez: Ah no, la mueblería, porque mi papá es mueblista y el nombre Vikings 5 porque había que grabar en Santiago.

Franco Cortés: No tenían nombre.

Edson Núñez: ¡No tenían nombre! Entonces tenían que ponerse un nombre que el sello había pedido, qué mejor. Fue muy rápido pa' ellos todo. Entonces entre todos dijeron, echen un papelito…

Franco Cortés: en una bolsita, en una bolsita.

Edson Núñez: Y el que sale, ese nombre le ponemos, y justo salió Los Vikings 5. ¿Por qué? Porque había un barco que encalló acá, que era el Viking 1, y fue famoso en esos años porque estaba pintado ahí. Y cuando llegaron allá y se lo quisieron cambiar porque era muy rockero –los vikingos nada que ver con cumbias po'–, y mi tío dice "no po', no se cambia". En Suecia hay cualquier grupo que se llama Los Vikings, y son rockeros, hay unos con unos aritos, y nosotros que fuimos a tocar cumbias… pero no partió por eso, partió por el barco.

¿Y qué otros nombres tenían por ahí?

Edson Núñez: En ese tiempo aquí había una fábrica –bueno, todavía está–, la Camelio, que faena pescados, tiene un olor ¡hediondo! Y cuando ellos partieron eran muy malos, porque mi tío, el que tocaba timbaletas, no sabía tocar po'. Claro, y en ese tiempo no tenían instrumentos, ponían guitarra, hacían cosas ahí con unos tarros, tocaban y eran hediondos de malos, y ahí Los Camelios les decían, ¡porque eran hediondos de malos! [riendo].

Ángel Núñez: Estaban recién comenzando, sin imaginar que algún sello se interesaría tan rápido por su música y que la grabación sería tan rápida. En esa época grabar era como ganarse el Loto. Era difícil estar en un sello, más para un grupo provinciano, pero la EMI-Odeón, al escuchar la muestra, les responde con un telegrama para que viajaran urgente a Santiago a grabar. Se podrían haber llamado Los Centauros, Marea Brava, etcétera. Habían varias ideas, pero todo sale al azar por ese papelito se decide el nombre Vikings y ahí se le agrega Los y el 5: Los Vikings 5.

¿Y los trajes?

Ángel Núñez: Este es un buen punto, en sus inicios se vestían así: beatle amarillo, pantalón negro, botas beatles negras y un collar al cuello, con melenas largas. Además de ser transgresores con la música también lo fueron con su apariencia. Lo del cuello y corbata nace por respeto a la importancia de grabar en Santiago, pero aun así el terno que usaban era moderno, de vanguardia, imitando una vez más a Los Beatles, nada que ver con la vestimenta tropical de la época. Mi tío era extremadamente preocupado de la vestimenta, se informaba por revistas de las modas y siempre para los años nuevos y fiestas patrias se mandaban a fabricar ropa de acuerdo a las modas.

Edson Núñez: Este me lo hizo mi tío [mostrando traje rojo brillante que tiene puesto]. Mi papá con mi tío. Mi papá murió el año 2001 de cáncer.

Ángel Núñez: Mi papá fue cantante fundador que grabó todos los éxitos del grupo, cantó desde el año 1969 hasta que no pudo más, y el cáncer lo sacó del escenario en el año 2000. Al principio fue tremendamente tímido: se escondía atrás de los letreros a cantar, pues él había visto grandes orquestas tropicales y le daba vergüenza la pobreza de instrumento con la que ellos tocaban… pero el cariño y aplausos del público poco a poco le dieron confianza para transformarse en un carismático líder del grupo.

Edson Núñez: Él lo buscó en vida cuando le dio cáncer, y dijo "el único cantante que me puede reemplazar es el Pedro Barraza", fue a buscarlo. Era tanto el cariño que siguió cantando con cáncer, pero él cantaba y él estaba al lado ahí, y la gente no notó el cambio. Y después ya mi papá murió y a mi tío un año después le dio una cosa, ¿cómo se llama lo que le dio a mi tío?

Franco Cortés: Una trombosis.

¿Pero eso fue ya en el 2000?

Edson Núñez: Sí. De aquí saltamos ya al año… [anotando en la línea de tiempo en la cartulina], cuando hubo un problema entre Los Vikings. Se fueron dos integrantes, ahí hubo un roce. Claro, ¿por qué? Porque ellos prefirieron la parte del estudio, entonces de ahí, hasta el año ochenta, llegó el primera guitarra –que todavía está–, el '77, todavía está con nosotros, don Eduardo Macuada, entró mi tío Ricky [Ricardo Núñez] en el año '82.

Ángel Núñez: Además con el ingreso de Edson el bajo se convierte en una atracción, ya no es el simple bajista típico de monótonos acompañamientos; este nuevo bajista, influenciado por la salsa dura, introduce pasajes sabrosos a las melodías de las cumbias que le dan a las canciones un nuevo movimiento tropical, se enriquece un poquito más al oído, le pone una forma nueva en la que el bajo llevaría la cumbia. Nunca antes nadie se había atrevido a interpretar el bajo de esa forma.

Edson Núñez: Claro. Y justo cuando entramos salieron las giras pa' afuera. Salimos el año '88, tres meses fuimos a Europa, a la colonia chilena, estuvimos en 12 países de Europa el año '88.

Los Vikings 5 en entrevista con la Colectiva. Club Vikingo, agosto de 2010. De izquierda a derecha: Pedro Barraza, Franco Cortés, Edson Núñez y Elder Muñoz. Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

¿Y el Festival de Viña?

Edson Núñez: Siempre hemos estado a punto, pero a última hora no nos llevan. La última vez estábamos con el Giolito y con Tommy Rey, pero esa vez llevaron a Giolito, a la Sonora Barón y a Juana Fe, y nosotros tenemos que seguir esperando. Gracias a Dios que sin ir a Viña hemos recorrido todo lo que te hemos mencionado, de Arica a Punta Arenas, hemos estado en Isla de Pascua, en Australia, en muchas partes.

Franco Cortés: Somos el grupo tropical de Chile que más ha recorrido el mundo, en serio.

Edson Núñez: No, y mi tío, que era de antigua escuela, a él no le gustaba la… la pomá' se llamaba, iba y tocaba, su plata, andaban en muchas partes y no tomaban fotos; pero yo con mi hermano salimos más, uno ya crece, salimos más a tomar fotos.

Pedro Barraza: El único grupo tropical chileno que ha tocado cumbia en Alemania.

Edson Núñez: Claro, cuando fuimos a Alemania nos habían dicho que primera vez que llevamos un grupo de cumbia a tocar a Alemania.

¿Qué año fue eso?

Franco Cortés: El '88.

Edson Núñez: Habían ido Los Huasos Quincheros antes, y nosotros teníamos miedo porque los sacaron cascando a los Quincheros, los pifiaron, porque mucha política, no los dejaron actuar, los sacaron nomás. Y ahí, en ese mismo lugar tocamos nosotros, y nos imaginábamos que iba a ser igual, pero como uno no arrastra un ideal político, no po': la gente lo pasó bien y ahí nos informaron que nunca habían tocado cumbia allá. De hecho, la Sonora Palacios ha ido muchas veces, pero todavía no lograban llevarlos a Alemania, no por mérito sino que porque no los contrataban. Bueno, hemos tenido muchas anécdotas. En Alemania nos llevaron a dormir a un departamento, y llevábamos un montón de casetes pa' vender, que llevábamos de aquí. Y estábamos durmiendo y de repente echan abajo la puerta. Y lleno de policías alemanes, todos presos. Nos llevaron a todos presos, porque, bueno, según unos vecinos de allá, alemanes, vieron unos cabezas negras –porque así nos llaman a nosotros–, con abrigos y con bolsos, que éramos extremistas, y todos presos. Nos revisaron los bolsos y vieron que eran casetes y ahí se dieron cuenta que no éramos terroristas ni nada, pero la pasamos mal, los medios alemanes, ahí asustados.

Chuta, ¿y cómo bailan los alemanes?

Pedro Barraza: Bailan muy lindo, hacen un curso para aprender a bailar.

Edson Núñez: Bien, no, es que allá son muy metódicos. Ellos entran a cursos y bailan a veces mejor que ustedes, porque saben bailar po'.

¿Les enseñaron a bailar cumbia chilena?

Edson Núñez: No, ellos usan orquesta tropical. Fuimos como mejor orquesta tropical; no usan cumbia ellos, nos engloban en una cosa que es tropical, merengue, bachata, cumbia.

¿Y ustedes qué ritmos tocan?

Edson Núñez: Nosotros tocamos cumbia, cumbia viking.

Franco Cortés: Cumbión.

Ángel Núñez: Nuestro ritmo se puede enmarcar en tropical, parecido a la cumbia o cumbión, pero no es lo uno ni lo otro: es cumbia vikinga, un ritmo único que rompe con los esquemas. Es cumbia chilena, eso, cumbia vikinga chilena. En Chile existen dos escuelas para tocar cumbia, que son la escuela Palacios y la escuela Vikinga.

Edson Núñez: Ahora la orquesta está dirigida por mí y mi hermano. Este local fue el sueño de mi papá, siempre quiso tener uno. Cuando murió el viejo, nosotros con mi hermano dijimos, "ya, hagamos el Club Vikingo", y nos ha ido bastante bien, gracias a Dios. Y aquí han estado muchos grupos, La Noche, Américo, claro. La Noche pedía por favor que los dejaran tocar acá y nosotros éramos los *fans*. Bueno, hablamos de ellos por el fenómeno muy grande que tuvieron, y ellos se

acercaban, igual que ustedes, con cámaras a entrevistarnos a Los Vikings, porque eran fanáticos, sus papás.

¿Cómo es la relación con otras agrupaciones cumbiancheras?

Edson Núñez: Hay muy buena relación. ¡Muy buena! Nosotros con Tommy Rey somos excelentes amigos, de todo el grupo.

Franco Cortés: Nosotros no tenemos competencia, Los Vikings, porque nosotros somos otro estilo, somos guitarreros. En general los grupos en Chile son sonoras, orquestas con bronces, los Palacios, los Jr., La Noche, todos tienen trompetas. Nosotros hacemos las melodías con guitarra, y no hay otro grupo de música tropical, así nosotros tenemos un estilo único.

¿Cuál es la relevancia de Coquimbo para la cumbia en Chile?

Edson Núñez: Es importante Coquimbo, porque el fenómeno de Amerikan Sound también partió aquí. Ellos eran de Iquique, aquí en la Pampilla gustaron. Adrián y Los Dados Negros[113], igual, todo un fenómeno, porque aquí, ya, gustaron altiro, y de aquí saltaron a la Pampilla.

Franco Cortés: Y la Pampilla es como un trampolín muy grande, hay mucha gente.

Edson Núñez: Como que aquí la gente siente el pulso de los grupos buenos, ha ocurrido con Garras de Amor[114]…

Franco Cortés: Como dicen aquí, Coquimbo es cuna de grandes músicos, se escucha mucha música.

¿Solo cumbiancheros, o también de otros estilos?

Edson Núñez: No, acá hay un montón. Acá hay un niño de jazz, a nivel mundial, el niño [Christian] Cuturrufo. De haber estado acá lo habríamos sacado, hemos tocado con él abajo. Nosotros tenemos buena relación con todas las orquestas. De hecho mi papá era fanático de la Sonora Palacios, eran sus ídolos.

---

113 Adrián y Los Dados Negros es una agrupación argentina de música tropical andina nacida en Jujuy a mediados de los noventa, que se hizo popular en Chile después de una gira por Calama y el norte del país. Su carismático cantante tarijeño, Adrián César Cheuque, inmortalizó éxitos tales como "Tarjetita de invitación", "Por qué me siguen las mujeres" y "Chica vacilona", entre otras.

114 Agrupación argentina de música tropical y romántica que surge en Mendoza el año 1998. Fue fundada por los hermanos Diego, Cristián y Juan Rodríguez. Entre sus filas contó con el destacado tecladista y acordeonero Alex "Alexítico" Morales, quien posteriormente será parte del grupo chileno de cumbia balada La Noche.

¿Cómo nace "De Coquimbo soy"?

Edson Núñez: Nosotros le cambiamos la letra, porque Los Vikings siempre hemos sido localistas de profesión; como somos de un pueblo medio olvidado, un puerto que no es principal, porque el principal es Valparaíso. Coquimbo Unido, el equipo es malo, a punto de irse a Segunda, y lleva a más gente que todos los otros equipos de Chile, te lo prometo, lleno. Hay una pasión muy fuerte por Coquimbo y nosotros igual, cuando andábamos en Europa, con la camiseta de Coquimbo tomándonos fotitos.

Franco Cortés.: *De Colombia soy* [cantando "Canto a Colombia"]… es muy parecida. Como buenos chilenos, avispados, le cambiaron la letra. Todo a quien le preguntas, en todos lados, la gente de Coquimbo, ah, "De Coquimbo soy", Vikings 5

Ángel Núñez: Fue el Chagua que tuvo la idea y él mismo le cambió algunas partes de letra para transformarla y que hablara de Coquimbo y de la cuarta región, fue como homenaje a esta zona. Pero hoy en día al lugar que llevemos nuestro *show*, a la ciudad que sea, la gente la corea sin importar si son o no son de Coquimbo, y en el extranjero identifica a todos los chilenos que están lejos de su patria, cantándola con lágrimas en los ojos, es muy emocionante. Pero todos estos éxitos nacen de la casualidad. Mi papá, el Chagua, siempre decía: "Los artistas tienen que nacer y ser tocados con la varita mágica".

¿Alguna vez tuvieron algún prejuicio con el tema de la cumbia?

Ángel Núñez: Jamás. Siempre los líderes fundadores, Chagua y Juan Núñez, se sintieron orgullosos de su cumbia, a pesar de que en algunos círculos la cumbia no era bien mirada en el sentido musical, como género fácil, poco serio. Aún así se mantuvieron fieles a su música, luchando contra todas las oleadas de modas que amenazaban con mandarlos al retiro. Pero el orgullo de ser cumbiancheros vive en cada Vikings 5, ya que ellos con el ejemplo fueron capaces de traspasar ese orgullo.

Edson Núñez: Solamente momentos, cuando hubo la época sound ahí, bueno, con el axé, también. Los Vikings 5 tienen un estilo… y ahora el reggaetón. Son modas, en algún momento van a pasar.

Ángel Núñez: Mi papá tenía un refrán para esos momentos, él decía "las modas pasan, los estilos quedan". Él lo sabía mejor que nadie, ya que fue un sobreviviente de un montón de ritmos que llegaron con mucha gloria y se fueron en silencio. esa es nuestra gran arma: el estilo, la forma y sonido.

Franco Cortés: Hemos tratado de marcar un estilo acá en Coquimbo, hemos tratado todos los años de cambiar el *show*, pero no, imposible. No se puede. Tú querís tocar canciones nuevas, pero la gente qué es lo que quiere escuchar, que "El

minero", que "De Coquimbo soy", ¡oye, si nosotros no les tocamos el "De Coquimbo soy" se enojan! Un año no lo tocamos, y nos criticaron: "¿Pero por qué no tocaron 'De Coquimbo soy'?", en serio. Es muy localista la gente. Además es como, nosotros decimos, es como el Himno Nacional de Coquimbo; por ejemplo, la gente no se sabe el himno de Coquimbo propiamente tal, pero la gente se sabe "De Coquimbo soy".

¿Les afectó mucho a Los Vikings los cambios políticos en el país, de Allende, la UP, la dictadura?

Edson Núñez: No, nada… Apolíticos, nada.

Ángel Núñez: Creo que el cambio afectó a la bohemia chilena. No la mató, pero la mandó en un coma inducido. Fue en el año 1973 la única vez que no se hizo Pampilla, las personas cambiaron los horarios de las fiestas. Recuerdo que mi papá tocaba a veces en las tardes y a las seis estaba en casa; la gente aprendió a divertirse de otra forma, estabas casi obligada a disfrutar de la música bailable en el interior de las casas. Se hicieron más comunes las fiestas familiares, de ahí a los recuerdos muy marcados de las fiestas de cumpleaños, bautizos, bodas, santos. Todo era pretexto para celebrar… escuchando a Los Vikings 5 [riendo] y a todos los grupos que ayudaban a alegrar la vida. Tienes que saber que nuestra única política es alegrar a la gente, es llevarle música y diversión.

Edson Núñez: Ah, en esos años sí po'. Cuando estaba el tiempo del toque de queda. Ahí sufrimos, mi papá sufrió harto porque no se tocaba. Estuvieron como seis meses sin tocar, porque había toque de queda. Ahí a ellos los afectó, no solo a ellos, a toda la bohemia, ahí murió la bohemia, con la entrada de Pinochet, que toque de queda y todo eso. Pero Los Vikings solamente –porque siempre nos enseñaron que teníamos que ser apolíticos–, no abanderizarnos.

¿Y han tocado para alguna campaña de algún político alguna vez?

Edson Núñez: Para todas.

Franco Cortés: Para todos.

Edson Núñez: Hemos tocado para el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en Europa. Cuando estábamos, cuando llegamos nosotros de Chile, atrás lleno de banderas, cuando juntaban platita para la dictadura, echaban colectas para luchar contra la… Y ahí tocábamos. Y cuando llegábamos acá tocábamos pal' Sí o pal' No, pa' quien…

¿Pal' que ponga las lucas?

Edson Núñez: Exactamente. Y eso lo piensan todas las orquestas.

Ángel Núñez: Va más allá de cobrar o ganar plata, creemos que la música, nuestras cumbias, no son solo para que las bailen o escuchen el público de un color político o un tipo de chileno según su pensamiento. Nuestra música es para todos los chilenos y la puede disfrutar tanto un socialista, como un democratacristiano o de cualquier otro partido… para todos los chilenos. Nosotros no tocamos como profesión, tocamos porque nos gusta… ahora, si te pagan, genial [riendo].

¿Quieren cerrar con alguna idea de lo que es la cumbia para ustedes?

Ángel Núñez: La cumbia es una forma de vida. Es todo y lo mejor que sabemos hacer. Es un puente entre la tristeza y la diversión que nosotros somos capaces de hacer funcionar, entregando a todas las personas que necesitan olvidarse un poco y decir adiós a las penas mientras asisten a nuestros *shows*: la orden es dejar las penas afuera. La cumbia es nuestro mundo en el que viven nuestros recuerdos, alegrías y esperanzas.

Edson Núñez: Bueno niñas, tenemos que tocar. Hay que trabajar, pa' que nos paguen…

Franco Cortés, tecladista y Eduardo Macuada, guitarrista

Integrantes actuales de Los Vikings 5

Eduardo Macuada y Franco Cortés en escena, luego de ser entrevistados por la Colectiva en el Club Vikingo de Coquimbo, 2010. De izquierda a derecha: Eduardo Macuada (guitarra), Edson Núñez (bajo), Elder Núñez (tumbadoras) y Franco Cortés (teclado). Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros.

Después de casi cuatro años volvimos donde Los Vikings 5 para corroborar algunos datos y actualizar la conversación que habíamos tenido en 2010 en el Club Vikingo. Esta vez nos recibieron Eduardo "Lalo" Macuada (primera guitarra) y Franco Cortés (teclados), en el estudio de este último, donde actualmente Los Vikings 5 hacen sus grabaciones. La conversación duró varias horas, aprovechando la tremenda memoria de Franco y la gran trayectoria de "Lalo", entregándonos un cálido y musical domingo.

Escuchamos cumbias que han sido referentes para Los Vikings 5, al igual que algunas de sus grabaciones más importantes, mientras nos comentaban su primera experiencia en el Festival de Viña del Mar que los reconoce después de más de 40 años de trayectoria.

La entrevista fue realizada por nuestros amigos del Archivo de Música Tropical Chilena el 23 de mayo de 2014, y validada por la Colectiva durante el mes de agosto de ese año.

Franco Cortés: ¿Cómo llegamos? Chiquititos, bien joven…

Lalo Macuada: Yo me acuerdo de esa época... En ese tiempo había dos orquestas básicas de las que todos siempre tocaban canciones: la Sonora Palacios y los Banana 5, que eran los grupos de moda. Y acá, bueno, Los Vikings no se tocaban mucho en realidad, incluso, mira, de esa época que hay una cuestión así como de rivalidad, no sé qué onda. Los Largo Camino, que existían en esa época, tocaban canciones de cualquiera, menos de Los Vikings ni de La Palacios, de nada. Los Cumaná hacían su propia música de Hernán Gallardo, que siempre les aportaba temas, también del Eddy Roa en ese tiempo…

Franco Cortés: Claro, y él aportó harto, hartas canciones. Los Vikings grababan lo que no les gustaba a Los Cumaná…

Lalo Macuada: Claro, lo que tiraban al basurero, Los Vikings lo grababan [riendo]. Yo en ese tiempo estaba en un grupo que se llamaba Matorral[115], que me acuerdo era en el año '76 más o menos, por ahí, '76, '77, y también tocábamos esa "De Colombia soy" [refiriéndose a "Canto a Colombia"]. Entonces cuando la graban Los Vikings "De Coquimbo soy" no la tocó nunca nadie más. Nadie más. El "Chagua" le cambió la letra... Era tan fácil, de Colombia, de Coquimbo… todo empezaba con Co… Pero fíjate que nadie la cantaba así "De Coquimbo", no la cantaron más. No la tocaron más los otros grupos que la tocaban... no, nada más.

Franco Cortés: Aquí; es la foto más joven que tengo de cuando entré a Los Vikings 5. Yo venía de otro grupo. Según el Chagua, me habían sondeao' cuando yo andaba con la Sonora Andacollo, pero yo estaba muy chico ahí, de una vez que tocamos juntos en el Club Social. Ahí les llamó la atención; tocamos juntos y yo tocaba en una sonora que éramos de Andacollo y… ahí "oye, el cabro chico", si hablaban así, "¡oh!, el cabro chico".

Lalo Macuada: Sí. Es que de verdad era un cabro chico.

Franco Cortés: Sí, tenía cuánto, 15 años. 14, 15 años... Les llamó la atención "¡oh!, el cabro chico", ¡y tocaba el "Agüita" [Carrasset] ahí con ustedes!

Lalo Macuada: Claro. Sí po', el "Agüita", ahí estuvo un tiempo con nosotros. Poco, meses, creo, tal vez un año. Él entró me parece que…

Franco Cortés: Después de "Lucho" Tirado.

Lalo Macuada: El "Agüita" estuvo con nosotros el año ochenta y…

115 Agrupación contemporánea a los Viking's 5, influida por la corriente de la música tropical en formato de rock and roll, con énfasis en el uso de la guitarra, de la que formó parte Eduardo Macuada en sus inicios. Entre sus filas, se cuenta también al cantante Pedro Barraza, quien tras la muerte del popular "Chagua" Núñez, se transforma en la voz principal de los Viking's hasta nuestros días.

Franco Cortés: Entre el 86 y el 87.

Lalo Macuada: Claro, por ahí fue. Sí, "La suegra" [refiriéndose a "Enamorado de mi suegra"] quedó ahí y "El avión".

Franco Cortés: "El avión" y "María". Según cuenta la historia él pasó los tres temas: "Niños, grábenme unos temas… estos tres temitas y se dejan uno pa' ustedes". Los Vikings se dejaron pa' ellos "La suegra". Por eso dice autor: Los Vikings 5. Después entró el [Patricio] Flaquiel.

Lalo Macuada: Claro, él estuvo más tiempo. El Flaquiel entró como en el ochenta y… el '87, por ahí más o menos, y estuvo hasta como el año '90. El "Vas con suerte" le decía el "Chagua", porque ese día entró y altiro le salió grabación, fue pa' Europa…

Franco Cortés: Yo tuve que esperar como 15 años pa' ir a Europa. Y el último viaje me lo chingué: cuando entré, habían llegado hace tres meses de Europa. Tres meses antes habría estado en París, pero bueno, así es la vida. El Lalito ha estado desde el '78.

Lalo Macuada: Desde el '78 que estoy. Yo tocaba en otro grupo que se llamaba Matorral, éramos como teloneros de Los Vikings, así que tocamos en varias oportunidades con ellos. Prácticamente me sabía las canciones. Entonces cuando se fue Montero yo era más amigo del Mario García, que tocaba el bajo, entonces él les dijo: "Oye, hay un cabro que toca y se parece…" y así todo el cuento, y así fui a un ensayo. Juan Núñez me llamó, que era el director... bueno en ese tiempo, digo yo, me atajó –porque no había teléfono–, en el centro. En el centro de Coquimbo, se usaba mucho ir al centro, la plaza era un punto de reunión. Entonces me dice así: "Oye, el Montero se fue" y si podía entrar… dije, "el sueño del pibe", o sea, era un cabro, en ese tiempo tenía 15 años. Así que claro, ni un problema. Y me citaron a un ensayo. Fuimos a ensayar y "¿te sabí' esta? Ah, no, está bien, ¿y la otra?, ah, no, está bien, ah ya, listo". Mira, no creo que haya ensayado más de 20 minutos, no creo. Todos decían "ah, se las sabe todas".

Franco Cortés: Cuando yo entré también hicimos un ensayo pa' probarme, ¿te acordái'? Y yo creía que íbamos a ensayar todos los temas, y no po', un par de canciones y ya listo, "estái' listo".

Lalo Macuada: Claro, si es la misma prueba que me hicieron a mí, "no, si estái' bien. Ya, toma, ahí está el terno y el sábado nos juntamos a tocar" [riendo]. No, si de verdad.

Franco Cortés: Sí, de verdad llegabai' y: "Ya, ahí está la ropa".

Lalo Macuada: Era en un local que se llamaba El Fogón, que era en la entrada norte de Coquimbo. Yo conversé con los cabros con que tocaba en mi grupo, "no" me dijeron, "esta es tu oportunidad"... Éramos jóvenes, éramos todos jóvenes; Los Vikings eran un poco más adultos. Me acuerdo, el Chagua tenía en ese entonces unos 33 años, el hermano, Juan Núñez, tendría como 31. Igual eran jóvenes, pero yo tenía 15 años menos. Esa fue la forma en que llegué, así que de ahí empecé a tocar hasta la fecha. Montero, por su profesión, se fue a trabajar al [Mineral de] Teniente de ese entonces, así que ahí quedé. La verdad es que no me costó mucho adaptarme: me sabía las canciones, sabía más o menos cómo era todo el ambiente. Yo empecé a tocar de muy niño, empecé a los 13 años, algo así. Tocábamos de todo un poco, pero básicamente aquí siempre en Coquimbo el que no tocaba cumbia no… no sabía, ¡uh!

¿Y en tu caso? ¿También era cumbia o más bien tropical lo que venías haciendo antes?

Franco Cortés: Sí, era una sonora –estilo Sonora Palacios–, la Sonora Andacollo. En 1983 se formó. Ahí estaba más cabro. Esa Sonora marcó harto cuando salimos nosotros en ese rato, porque fue novedad. Éramos puros estudiantes de 13 años. Y fuimos a grabar a Santiago, nos llevaron pa' su casa, me acuerdo. ¿Te acordái'? Ahí el sello Start Sound nos pescó y grabamos "La lambada". Nosotros fuimos los primeros en grabar "La lambada" aquí en Chile, el año '86. Imagínate, esa cuestión después se hizo famosa con Los Kaoma[116], el '90. Esa Sonora sonó harto, como te digo. Hicimos dos discos y después de los dos discos yo ahí salté a otro grupo, que eran los Albacora. Eran cinco ellos y quedaron los cuatro… y me reclutaron a mí y yo me aprendí altiro las canciones. El Willy [Carrasset] se llevó la marca. Igual hicimos varias tocatas por el norte, por todos lados, como Albacora, y al final los demás se llamaron Coquimbo Tropical. Y ahí estuve como un año ocho meses y me llamó Juan Núñez, y dijo: "Este es Colo-Colo, tiene que estar con los mejores", ¿te acordái' que decía? Y me llamó y me dijo igual, si yo siempre iba a verlos donde tocaban ahí, donde es el Club Vikingo antes se llamaba… ¿cómo era? ¿La Rueda? Ahí los iba a ver yo, iba haciendo un poco campaña. Yo soy una persona que cuando me propongo algo… y he cumplido todos los sueños que cualquier músico yo creo, a nivel de todo Chile, quisiera tener. Yo he cumplido todas mis metas. He estado en los mejores escenarios, he recorrido el mundo, conozco todo Chile, no le puedo pedir más a la vida, me puedo morir tranquilo, ¿cachai?… y siempre iba, porque yo sabía que era más que el pianista que tenían po', y esperaba sentadito, los iba a ver, y al "Chagua" le gustaba. El "Chagua" me iba a ver a mí cuando tocaba con los Coquimbo Tropical y le gustaban unos toques que yo hacía en el piano "ya po', hazte *tiririri*". Era bien peculiar pa' sus gestos, ¿cierto?

116 Agrupación franco-brasileña que se hizo conocida con la canción "Lambada" (1989) , sin concitar éxitos similares posteriormente.

Lalo Macuada: Claro, era bien histriónico pa' todas sus cosas.

Franco Cortés: Y yo le hacía los toques que le gustaban a él. Me aplaudía. Toco de los 11 años piano. Aprendí con un profesor de Andacollo. Soy coquimbano, sí, a los 10 años migré de acá, por razones de trabajo de mi papá, y de ahí nos fuimos a Andacollo. Y ahí aprendí a tocar con el caballero que tocaba el órgano de la iglesia. Y después estudiando música en una academia... he tocado, toco hartos instrumentos, toco corno… ¡Tocaba corno yo! [riendo]. Tocaba corno en Fa más encima. Es súper difícil el corno en Fa. Toqué como dos años corno, y de ahí no me gustó, me aburrió, porque era muy feo, lo hallaba muy feo, muy poco pintoso, y como uno era medio "mino", me cambié a la lira. Así que dije "no, me cambio a la lira", que era lo mismo que el piano, yo ya tocaba piano ya. El cantante se llevaba todas las minas, los trompeta…

Ahí tengo 11 [señalando la fotografía], ese fue el primer teclado. Y de ahí, después estudiando toqué en bandas instrumentales, y después, como te decía, los Andacollo, tocando piano. Ahí me hice medio conocido. Conocí a los productores, conocí a "Leo" Núñez, él fue el productor del primer disco de la Sonora. A nosotros nos llevó Óscar Arriagada de acá, él era productor del sello y venía a buscar artistas.

Franco Cortés a los 11 años de edad, en la casa de sus abuelos en Andacollo. Navidad de 1981.
Archivo: Franco Cortés

¿Quiénes han sido sus principales referentes?

Lalo Macuada: Bueno, yo, cuando empecé, había en ese entonces dos guitarristas de origen latino: uno era Ricardo Pérez, que era chileno, de Los Fénix, y el otro era Carlos Santana[117], mexicano. Entonces eran los que mandaban en esa época; todos querían sonar como Santana o como Ricardo Pérez. En mi caso yo como que fusioné los dos y por ahí se fue formando un estilo. En ese tiempo lo que más se escuchaba acá eran Los Pakines[118]. Ese era un grupo que tocaba *covers* básicamente de cumbias famosas, colombianas, ecuatorianas, lo que fuera, y ellos recopilaban todo eso y lo hacían con su estilo particular, también con guitarras. Bueno, otros grupos que había eran más antiguos, Los Yungas[119], Los Hijos del Sol[120], grupos peruanos de esa época que eran bastante buenos. Todos con guitarra. Y que falleció hace unos años, Enrique Delgado de Los Destellos, que era el que partió con todo este movimiento de la cumbia en guitarra. Con otro estilo sí, ellos nunca ocuparon mucho el eco, digamos, en ese entonces eran las cámaras de eco las que daban… se usaban, era un poquito y era como más lento el rebote del eco. Acá en Chile se empezó a hacer más rápido, se hacían un poquito más rápido: básicamente el sonido de la guitarra era bien característico. Acá se usaba mucho la guitarra de tres cambios. Por decir, un circuito Gibson, y se usaban las dos cápsulas, la del brazo con la del puente, juntas. Y los peruanos no, siempre usaron la mezcla del brazo, siempre usaban la cápsula de arriba pa' tocar, siempre ese sonido más clásico. Enrique Delgado impuso ese sonido, y acá Ricardo Pérez con Los Fénix impuso el otro, y

117 Carlos Santana (1947) es un destacado guitarrista mexicano que a mediados de los cincuenta se traslada con su familia a vivir a Estados Unidos. Ha sido considerado como uno de los mejores músicos de todos los tiempos por la revista Rolling Stone. Con la Santana Blues Band se presentó en el emblemático Festival de Woodstock en 1969. Destacan sus solos melódicos cercanos al jazz, el rock, la psicodelia, y la llamada "música latina", que lo han hecho merecedor de un reconocimiento particular, ya que rompe la dicotomía rock-música popular, fusionando estilos, ritmos e intérpretes.

118 Agrupación peruana que surge en 1972 de la mano de los hermanos Alejandro "Pakín" Torres (director y percusionista) y José "Pepe" Torres (guitarra eléctrica). Su "sonido elegante" mezcla el rock y el tropical, haciéndolos reconocidos ampliamente por su calidad musical.

119 Grupo tropical –principalmente cumbianchero– formado en Perú durante la década del setenta. Entre sus integrantes se cuentan Óscar Hidalgo (voz) y los hermanos Casahuamán, Homero (director) y Max (compositor). Entre sus principales éxitos pueden mencionarse "Los pobres también somos felices" y "Quiero que amanezca".

120 Grupo peruano de la década del setenta, cuyos músicos integrantes han sido de amplia relevancia para el desarrollo de la cumbia y el tropical. Entre estos destacamos al cantante Edson Bordaes, al guitarrista José Carballo (quien posteriormente pasó a integrar la agrupación Chacalón y la Nueva Crema), y al compositor Ángel Aníbal Rosado, autor de la emblemática canción "Cariñito", entre muchos otros éxitos.

de ahí parte todo, en realidad. Había otro grupo también que se llamaban Norte 6[121] acá en Chile. También de esa misma época. Popularizaron también dos canciones que sonaron bastante: una era "Cartagenera", y la otra "Juan el Pescador", no sé si se llamaba realmente así, pero eso decía el coro. Norte 6 era de Antofagasta. Son de la época de Los Fénix. Básicamente entró por el norte, claro, claro, y viajó hasta acá, justamente. De aquí de Santiago pa' allá era solamente trompeta. Son un estilo muy parecido a lo que serían Los Vikings después.

Eduardo Macuada con 17 años de edad tocando junto a los Vikings 5 en el Club Social de Coquimbo, 1979. Archivo: Eduardo Macuada

Franco Cortés: Los Vikings al principio, ¡uy! Hoy en día la banda –yo lo digo con autoridad–, la base musical que tenemos nosotros es buena. Musicalmente. No deja de ser el fiato que llevamos al menos los tres más viejos que vamos quedando, que es el Lalo, el bajista y yo. Llevamos casi 24 años juntos. Edson entra el '87, cuando graban "Ojitos hechiceros". Por eso digo, la misma base, más tres años más del Edson contigo, 27 años. Pongámosle, es una base de 25 años juntos tocando, ¿no cierto, Lalo? Es una mirada, se equivocan los otros y altiro sabemos lo que tenemos que hacer. Y es lo que te digo, se ha formado una base sólida. El fiato… cuando vienen los ataques, los matices, todas esas cosas. En comparación a estos Vikings que tocaban más porque les gustaba nomás, ¿cachai? Nosotros hemos tratado con los años de tocar manteniendo la esencia Viking pero tipo 2.0, una cosa así. Yo creo que lo hemos hecho bien, porque se ha visto reflejado en todos los conciertos que hemos dado y todas las cosas buenas que nos han pasado a nivel de grupo.

Lalo Macuada: Así como resumiendo, si de alguna parte vienen los Vikings es de Juan Núñez. O sea, eso está más que claro. Los Vikings 5 es una creación de Juan Núñez, netamente. Hasta en el sonido, porque él como era el líder de todo, siempre quería lo mejor. Entonces "¿qué es lo que suena lo mejor?, ¿cuál es el mejor equipo?", "este", "eso hay que comprar", y lo compraba. "¿Cuál es la guitarra?", "esa es la guitarra que hay que comprar", "¿cuál el efecto ese?", "esa es la cámara de eco", "ese hay que comprar", entonces él creó en el fondo el sonido. Si Los Vikings no tenían nada, todo era de él. Y él hacía sus solitos, claro, y el estilo muy particular. Era un poco lento de muñeca, le costaba tocar el cencerro con una mano, entonces, usaba las dos.

Franco Cortés: Para hacer el *ti ti tó titi tó* [imitando el sonido de un cencerro haciendo la clave base de la salsa], en una hacía el *títi* y en la otra el *tó*. Y la mayoría de los bateristas con una pura mano hacían todo.

Lalo Macuada: Todo con una mano nomás y él se cansaba mucho con eso. Fácil, con una hago el *titi* con la otra el *tó*. Botó el bombo y toda la cuestión y puso unas timbaletas. Entonces creó realmente el sonido de Los Vikings 5. Es verdad, porque si tú cambias a un timbalero, le cambias el estilo de tocar, entonces la cosa no se parece en nada a Los Vikings. El "Chagua" también se incorpora después. Él también lo fue a buscar: "Tengo un hermano que canta, lo voy a ir a buscar" [imitando a Juan Núñez]. El "Chagua" estaba acostumbrado, como había vivido mucho años allá en María Elena, en Pedro de Valdivia, específicamente. Entonces siempre habían buenos grupos, buenas bandas que llegaban, y como habían empresas gringas, traían buenas bandas, entonces traía más o menos el concepto alto de lo que… entonces cuando llegó y vio como tocaban Los Vikings, se quería puro ir.

Franco Cortés: Por eso te decía yo: al escuchar a Los Vikings eran más pobres musicalmente, pero son los principios. Buscando, buscando, buscando… buscando el encanto.

¿Ustedes estuvieron harto tiempo con el "Chagua", compartieron harto con él?

Franco Cortés: Bueno, el "Lalo" más que yo. Yo toqué con el "Cabezón" [refiriéndose a Onofre Núñez] 11 años. Más de una década. Y con el "Guatón" [refiriéndose a Juan Núñez] 13, hasta que se retiró. Estuvimos, gracias a Dios, harto

121 Agrupación antofagastina de la comuna de María Elena de gran relevancia en el circuito bohemio asociado a la minería del Norte Grande de Chile y el sur del Perú. En la voz del recordado Nelson Rivera, su sonido logró auge entre las décadas del sesenta y el setenta.

tiempo compartiendo con el "Cabezón", muchas anécdotas. El "Cabezón" era un personaje, ¿cierto? Todo lo hacía chiste. Se reía de sí mismo, de los dedos: él tenía este dedo de esta mano lo tenía cortado ahí. Estábamos grabando –como teníamos una máquina de ritmo nosotros–, estábamos grabando con unos botones unas tumbadoras, en ese tiempo se usaba así. Y le decía al sonidista, "*chis*, mira, yo tocaba esa hueá' y mira como me quedó el dedo". Era así, ¿te acordái'? Le decía al sonidista, y muerto de la risa. Si era así, se reía de sí mismo. Las caras que ponía, era bueno pa' hacer muecas. ¡Y cuando se enojaba!, siempre se enojaban con el hermano, el "Guatón", el Juan Núñez, se enojaban harto. Cuando grababa el "Guatón", plantaba los platillazos fuertes, las bandejas, igual que las bandejas de los garzones, se caía *psshhh* [imitando un platillazo] "oye, ¡tanto platillazo!" le decía. ¡Cuando grabamos el *medley*! Grabamos un *medley* de 20 minutos casi, y estaba calentando porque le tocaba grabar a él. Y llegó allá y empezó "un garzón" *psshhh*, "dos garzones" *psshhh*, "tres garzones" *psshhh*, ¡ah, como cincuenta garzones! Le gritaba pa' adentro al "Guatón" que estaba allá adentro grabando puros platillazos.

Lalo Macuada: Siempre peleaban los hermanos, típico. ¡Hasta en el escenario!

Franco Cortés: Tocaban canciones que no le gustaban.

Lalo Macuada: El Juan. El "Guatón" fue siempre el director, entonces él decía "oye, vamos a hacer esta, esta y esta canción", y tocaba puras canciones que al "Chagua" no le gustaban. Y él sabía que no le gustaban, las odiaba. Y como en ese tiempo tocaba la conga él y el güiro, entonces venía la parte del punteo, y venía la parte de la voz, y no entraba. No entraba nomás, miraba nomás y seguía. Si eran como cabros chicos [riendo].

Franco: Y como no le hacía caso, el otro *¡paaaa!*, pegaba unos platillazos. Y nosotros na' po', si qué. Es que igual uno lo respetaba al "Guatón"…

Lalo Macuada: Tenía pasta de líder. Liderazgo, así, pero total.

Franco Cortés: Y cuando desarmaba la orquesta, ¿te acordái'?, todos los años nuevos: "el primero de enero desarmo la orquesta, ¿con quién te vái' vo'?"

Lalo Macuada: Y se corrían con el hermano, se echaban de la orquesta. Después lo mandaba a llamar de nuevo, pero nosotros sabíamos que era así siempre.

Franco Cortés: Este [mostrando el disco *La leyenda continúa,* Calypso Records 1998] fue el último que grabó el Chagua, porque después no grabamos más, noventa y algo. Oye, que nos hemos reído.

Y cuando hicieron "Un año más", ¿ustedes no estaban todavía?

Franco Cortés: No, lo hicieron en el '77 ese.

Lalo Macuada: Claro, lo que el Hernán Gallardo compuso primero era un bolero. Era un bolero. Y Makalunga le hizo el arreglo.

Franco Cortés: *Tu ta ta ti, tura tití* [tarareando la introducción de Makalunga para "Un año más" salseada].

Lalo Macuada: Marty Palacios le hizo esos arreglos, esa es la versión con que popularizó "Un año más", si es la verdad. Claro, es una versión comercial y bonita, sencilla.

Franco Cortés: Bonita. Nosotros la última versión que hicimos en el disco en vivo, le hicimos al principio el punteo Palacios, por decirlo así, y en el medio el punteo Vikings.

Lalo Macuada: Claro, si no puedes contra el enemigo, únete a ellos [riendo].

Franco Cortés: Si tocái' así "Un año más" *tí turoritĺ tí turiritá* [tarareando la introducción de la versión salseada].

Lalo Macuada: Nadie la conoce.

Franco Cortés: Pero *param papá parampa pápa* [tarareando la introducción de la Sonora Palacios], ah, la gente altiro po'.

Lalo Macuada: Claro, está diciendo, entonces había que puro asumirlo.

Franco Cortés: Lo mismo que al "El galeón español" le hiciera yo otro punteo.

Lalo Macuada: No po', lo matái', si está así la cosa.

Y cuándo han ido a tocar a Europa, ¿cómo ha sido? ¿Quiénes han sido sus públicos?

Lalo Macuada: La primera vez que fuimos eran básicamente chilenos. Yo fui el año '88 la primera vez y no, eran chilenos, la mayoría eran chilenos. Tú sabí' que había mucha gente exiliada, asilados políticos. Entonces la mayoría era gente que se le paró el tiempo por ahí entre el '73, el setenta y tanto, y lo único que querían era ver algo de Chile. Así que fue una época en que fueron varios grupos pa' allá, la Sonora Palacios, los Banana 5 en ese entonces, y faltaban Los Vikings. Así que el año '88 fuimos por primera vez. Primero fuimos a Suecia, y de ahí de Suecia hicimos una gira por Francia, por Suiza, tocamos en año nuevo en Suiza y Alemania. Hasta ese entonces era la primera vez que un grupo de cumbia tocaba en Alemania: tocamos en Hamburgo, no había tocado nunca un grupo de cumbia ahí. Igual esa vez me acuerdo que había hartos alemanes. Era poca la gente que tocaba por ahí, en Suecia un poquito más, por el tiempo que llevaban los chilenos ahí, entonces habían un poquito más de suecos. En otras partes no, eran básicamente todos chilenos. Después, la última gira que hicimos, en 2006, ahí la cosa había cambiado un poco. Ya estaba más integrado el europeo con el chileno, en general mucho latino.

Franco Cortés: Mucho latino por allá. E inclusive harto sueco, ¿te acordái' los suecos?

Lalo Macuada: ¿Y te acordái' cuando tocamos en Dinamarca? Me llamó harto la atención porque, la verdad, la vez anterior nunca tocamos en Dinamarca –pasamos por ahí nomás–, y ahora tocamos ahí y habían más daneses que chilenos. En una

disco habían más daneses que chilenos, si es verdad. Así que ahí la cosa cambió un poco, porque antes la verdad es que no. Antiguamente eran solamente los chilenos los que estaban en la fiesta. Claro, no tienen a lo mejor la chispa del latino pa' bailar obviamente, pero son muy entusiastas. De hecho, cuando ellos quieren hacer algo lo hacen como debe ser. Como la salsa está de moda allá, ellos toman clases de salsa, antes de ir a cualquier lugar, toman clases. Si son muy ordenados, es muy cuadrada esa gente. Entonces no van a hacer el tonto como el chileno que sale a bailar cualquier cuestión po', todo lo bailan igual, si tenís' que bailar salsa se baila po'.

Franco Cortés: Es así el chileno, todo lo baila igual ¿o no? No hay diferencia entre la salsa, la cumbia…

Lalo Macuada: Hace algunos años vino por primera vez acá Armando Hernández con su orquesta, entonces cuando le preguntaron qué le había parecido el público chileno, dijo: "Sí, me parece un público muy alegre, entretenido... pero sentaditos, sentaditos nomás se ven mejor". Aquí nosotros bailamos cualquier cuestión.

¿Y el Festival de Viña?, ¿cómo fue esa experiencia?

Franco Cortés: Bonita, bonita.

Lalo Macuada: El Festival de Viña, como todas las cosas en la vida, dicen que llegan cuando uno menos la espera. Fue terrible, porque la verdad es que siempre que llegaba el momento, que se empezaba a acercar, las contrataciones, hablábamos con uno, con otro, productores de acá, gente de la televisión.

Franco Cortés: Estuvimos dos veces a punto de ir.

Lalo Macuada: Cuando nos cambiaron por el Florcita Motuda…

Franco Cortés: ¿Te acordái'?, ahí estuvimos a punto, a punto. Estábamos tocando en Diaguita[122], me acuerdo, nos subimos cinco minutos al escenario y era una cuestión que estábamos listos. Y por una cuestión política nos cambiaron, así de simple. Florcita Motuda. Por ese fue el número que nos cambiaron, así de simple. Iban Los Vikings y nos cambiaron.

Lalo Macuada: No quiere decir que tengamos nada en contra del Flor Motuda.

Franco Cortés: No, si somos amigos.

Lalo Macuada: Porque cuando uno estaba ahí, en ese cuento, era como un juego de fútbol, el que gana, hay que ganarlo; si la cuestión es así, aunque seamos amigos, hay que ganar el partido. Ya había ido Pachuco. Él fue el que dio el puntapié, pero igual, como sea, el medio en que hayamos llegado, ya se vio que el tropical chileno funcionaba.

122 Localidad ubicada en la región de Coquimbo.

Franco Cortés: Nosotros siempre habíamos sido un mito, "¿se podrá? No, sí"… unos decían "sí, vamos", otros decían "no, yo no iría", ¿cachai? Por esto y por esto, y nos dimos cuenta que se podría esa vez que fuimos a la fiesta de la música, ¿te acordái'? Una fiesta que hizo la SCD, el Día de la Música, lo hizo en la Quinta Vergara. Y estaba lleno, o sea, arriba no tanta gente pero abajo estaba lleno, aparte que la acústica.

Lalo Macuada: Nos sirvió mucho eso la verdad, porque nos dimos cuenta de ese detalle importante de lo que es la acústica, no teníamos idea que era tan horrible.

Franco Cortés: Prácticamente de memoria estuvimos tocando ahí.

Lalo Macuada: Entonces todas esas cosas nos sirvieron mucho. Y vimos que sí se podía.

Franco Cortés: Entonces ahí empezamos a tocar unos temas, teníamos un *show* más o menos, afiatadísimo, que se hacía en todo Chile, con juegos, haciendo participar a la gente, y tocamos y nos fue la raja. La gente participaba, y ¡ya, puh! Después llegaron de la SCD "lo mejor del día" ¿te acordái'?, puras felicitaciones, puras flores, que habíamos sido lo mejor de todos los artistas que estuvieron. Habíamos prendido a la gente, y nosotros ahí decíamos "se puede, se puede, si es la misma gente ahí que el Festival de Viña, es lo mismo, se puede", y se pudo, sí se pudo.

Lalo Macuada: Pero no se trata de comparar si Los Vikings es "mejor que" o no, es diferente, es el resultado del *show*, de si la gente prendió nomás con el *show*, y eso a la larga a los productores les interesa mucho. Aunque seas muy espectacular en lo musical, pero si no se logra prender al público, si no se consigue ese efecto, no.

Franco Cortés: Eso era lo importante de lograr el fenómeno, de marcar, y que los mismos organizadores te digan eso.

Lalo Macuada: Fue el año anterior si no me equivoco.

Franco Cortés: Claro, el anterior, nosotros fuimos a Viña, el 2011, y esto fue en noviembre del 2010, para Santa Cecilia, noviembre 2010. Y después en febrero nosotros supimos que íbamos a Viña, ni siquiera enero, los primeros días de febrero supimos, en el Festival tocamos el día 26, si no me equivoco.

Lalo Macuada: Yo creo que cuando las cosas se dan, cuando son para ti, definitivamente. Teníamos que ir los dos grupos, o sea, el representante que tenía armado todo este cuento era de la idea de presentar a los dos grupos, porque él manejaba a Villa Cariño[123]. Él tenía el nexo y la posibilidad del contacto, entonces presentó el proyecto y a la gente les gustó. Entonces, bueno, nosotros igual obviamente queríamos hacer un *show* solos, pero cuando te dicen "oye, existe la posibilidad de estar en Viña", nosotros "bueno, aprovechemos". Al principio íbamos

123 Agrupación chilena formada en 2008, que hace parte de la llamada Nueva Cumbia Chilena.

a estar todos juntos, y nosotros dijimos hacer una parte, después Villa Cariño y al final nos juntamos. Así que ahí ya llegamos a un consenso y así se hizo. Pero en un principio la idea era hacerlo los dos grupos, todos pararse arriba del escenario. Bueno, y ahí logramos algo. El Festival de Viña obviamente es como que te sube de rango en el fondo, eso es en el fondo.

Tóquense una canción, la que ustedes quieran…

Franco Cortés: "Caminito serrano" puede ser, que es instrumental, pa' que suene más bonito. Este tema no está grabado con *delay,* tan avikinzado. [Tocan y cantan al piano "Caminito serrano"].

Lalo Macuada: Para mi nieto es su canción de cuna, tiene un año. Se queda dormido con esa canción. Ese repertorio es de Enrique Delgado, "Caminito serrano" de Los Destellos. Y fíjate, yo no sé de dónde salió la letra, porque es un tema instrumental.

Franco Cortés: La letra que hicieron Los Vikings 5 no la he encontrado en ningún lado. ¡Y yo soy un hueón' buscador! De hecho, la versión de Los Vikings antigua es súper rápida. Del '76 es el "Caminito serrano" original, que grabaron Los Vikings. La grabaron rápida, la otra es más cadenciosa. Y quedó súper alta además.

Lalo Macuada: Pasó que cuando llegaron al estudio, empezaron a afinar al piano… *Tu nu nu nu nu* [imitando una escala ascendente en piano] y se fue un tono pa' arriba y ya estaba grabada, así que la grabaron así. No se dieron cuenta de ese detalle y cuando el "Chagua" fue a cantar "oye, ¿pero este cómo va a cantar?". Ya estaba grabada. Y "espérate" dijo, "cuando vengan los coros".

Franco Cortés: Sí, es verdad, sí se nota la cantada.

Lalo Macuada: También hicimos algo ahora hace poquito, le cambiamos un poco la letra a la canción y se la dedicamos a Coquimbo.

Franco Cortés: Este tema es bonito. "A mi Coquimbo llegué".

Lalo Macuada: Es una de Los Wawancó.

Franco Cortés: "A mi pueblito llegué".

Lalo Macuada: Juan Núñez era fanático de Los Wawancó. Y aquí el hombre lo reemplaza.

Franco Cortés: Yo soy fanático de Los Wawancó. Y a la vez coleccionista. Tengo casi toda su discografía. A veces hablo con ellos, con Mario Castellón, que es el director, y sé harto de ellos, los músicos que han pasado. Tengo varios discos LP, tengo casi toda la colección. Y con el Mario Castellón también hablo. Oye, habla igual como anima el viejito, es que él hace todos los gritos, él es centroamericano, tiene esa chispa. Es que el viejo habla igual como anima. Una vez estábamos en Buenos Aires y lo llamé yo, y estaban todos escuchando al teléfono como hablaba. Oye, mira, nosotros también hicimos ¿no cierto Lalo?, cuando nos dio la locura con Los Wawancó, hicimos unos temas que van...

Lalo Macuada: Ah, en la onda más romántica.

Franco Cortés: Nos dio la onda por hacer temas así medios románticos. O sea, fue por gusto más de nosotros, musicalmente, porque tenían muchos arreglos; hay canciones que tienen arreglos muy bonitos. Los hicimos tipo Wawancó pero con guitarra acústica. Y son mortales, ¿cierto, Lalo?

Lalo Macuada: Y suenan bien.

Franco Cortés: Hicimos un disco, pero nunca lo sacamos así, sino que en cada disco íbamos metiendo dos temitas.

Lalo Macuada: A ver qué pasaba. No pasó mucho en realidad [riendo].

Franco Cortés: Grabamos uno con el Diego Rodríguez, de Garras de Amor. ¡Oye, si tengo unas cosas! Desde el 2005 que graban los Vikings conmigo. De ahí se manda el máster.

Lalo Macuada: Hace unos años atrás hicimos una grabación en Santiago.

Franco Cortés: Ah, sí po', a nadie le gustó

Lalo Macuada: Quedó horrible.

Franco Cortés: Es que no tienen el concepto. Yo que estoy siempre pegado, a mí siempre me ha gustado esto. En todos los grupos en que he estado siempre hago esto. Y uno sabe cómo suenan Los Vikings. Y al Lalo, si no le gusta algo, después viene y ahí mismo lo arreglamos, ¿me entendí'?

Lalo Macuada: Claro. Es fundamental el sonido del disco, ese es uno de los motivos por los cuales a veces te tocan. Cuando el disco suena mal, aunque sean muy buenas las canciones, no te ponen. Aunque sean fomes las canciones, si el disco suena mortal, sobre todo pa' los programadores.

Franco Cortés: Por eso me gustan Los Vikings. Es un sello más propio. No le copiaron a nadie. Fueron haciendo el sonido de a poco.

Lalo Macuada: Por eso digo, el "Chagua" siempre decía una cosa: "En Chile hay dos estilos: Palacios y Vikings 5. Nadie más". Yo diría que Los Vikings es más original, aún más que los mismos Palacios, porque a Los Vikings sí que no hay nadie que se parezca.

William "Agüita" Carrasset

Tecladista, compositor y director musical de Albacora

William Aguita Carrasset en entrevista en Coquimbo el 29 de agosto de 2010.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

William Carrasset es uno de los referentes de la cumbia coquimbana. Por ya casi 30 años, cada fin de semana es el encargado de animar y musicalizar la fiesta en Los Pilares de Margaret, el Club Vikingo y otras fiestas locales de la región puerto de los piratas. Es reconocido en las calles tanto por su trayectoria musical como por su amabilidad y sencillez. Nos contó que cada vez que sale a trabajar en su colectivo o va de compras, tarda mucho más del tiempo presupuestado pues se queda conversando y recibiendo el cariño de la gente.

Nos recibió en su casa el 29 de agosto de 2010, con varias delicias del puerto, y viajamos por su historia músical, donde nos compartió de su amor por el tropical. Nos contó de las adversidades de vivir en un país centralista, pero también de los sueños, de las ideas llevadas a cabo y de las que se proyectan junto al grupo.

La validación de esta entrevista la realizamos en agosto de 2014, ocasión en la que nos volvió a manifestar su amabilidad y disposición, presentándonos sus más recientes composiciones, inéditas a la fecha: "Déjame en paz", "Déjame libre", "Amorcito enojón" y "Atado a tu recuerdo". Un romántico del tropical, de tomo y lomo.

Yo soy autodidacta, pero mi mamá cuando tenía nueve años me puso en una escuela sinfónica en Ovalle. Yo era re flojo, como era jovencito quería tocar guitarra, por las niñas, no el acordeón porque era pa' los viejos. Toco acordeón, toco guitarra, bajo, me gusta mucho. Yo pienso que la música es lo más grande para mí.

Cuando uno es sano, es encachao' porque uno entra con la gente. La gente misma, nuestros admiradores, nos enseñaron a diferenciar. Si yo no hubiese tenido la música, hubiese sido picarón. En todo caso, yo venía de afuera, yo me fui, estuve como 18, 20 años fuera, y cuando volví a Chile empecé a ver grupos, a mirar y a buscar talentos. Y en eso vi a Juan Carlos Pizarro, que era uno de los buenos timbaleros, después de otro lado saqué un niño, de otro lado saqué a otro niño y formamos lo que es el grupo Albacora. Nosotros el año '87 nos formamos.

Eran puros niños especializados. Yo creo que lo hicimos un mes antes del dieciocho de septiembre: formamos el grupo y la primera tocata en vivo fue ante seis mil personas en la Carpa Gigante del Club de Leones [de la Pampilla], que no lo queríamos creer. Y, ¿qué pasó?, que mi experiencia me avalaba, pa' la tranquilidad arriba del escenario. Y, ¿qué les dije yo para que no estuvieran nerviosos? Cuando los llevé antes de que armaran la carpa donde se subieron –ya han pasado 18 años–: "ya, la carpa está lista. Niños, vamos para allá primero". Y fuimos el día anterior con una cervecita y subieron al escenario y ya lo conocían.

Yo estuve en muchos grupos afuera, en el extranjero. Estuve con la Silvana Di Lorenzo[124], Pepito Pérez[125], ese que cantaba *De quién es esa boquita, tuyita, tuyita* [cantando "El mimoso"], fue fuerte en Argentina. Con Palito Ortega[126] compartí escenario. Con Mercedes Sosa[127], el '76, '77. No nacían a lo mejor ustedes. Con la Mercedes Sosa no compartí escenario pero toqué con ella en casa, así como un amigo. Son experiencias bonitas, pero el tropical es lo que me gusta.

---

124 Reconocida cantante y actriz argentina (1954) que creció en Italia, empapada desde muy pequeña de la cultura napolitana. Alcanzó reconocimiento primero como cantante y luego como actriz de cine y televisión, convirtiéndose en uno de los máximos referentes de la música italiana en Argentina.

125 Cantante argentino, quien hizo eco en la escena local con su versión de "El mimoso" (1968), ranchera compuesta por Coco Díaz y Carlos Carabajal.

126 Ramón Bautista Ortega es un polifacético artista y político argentino nacido en la Provincia de Tucumán, que ha incursionado como cantautor, actor, productor artístico y director de cine. Sus primeros pasos en la música como baterista y guitarrista fueron dados en Carlinhos y su Bandita. En 1963 se vincula con RCA Víctor, comenzando a componer sus propias canciones como Palito Ortega.

127 Haydée Mercedes Sosa (1935-2009), "La Negra", fue una cantante argentina muy popular y querida en toda América Latina. Figura central del nuevo cancionero argentino, incluyó en su repertorio diversas canciones populares y de raíz compuestas por cultores de la región, como es el caso de Violeta Parra. Es recordada por sus potentes y entrañables interpretaciones de "Alfonsina y el mar", "Todo cambia", "Gracias a la vida", y "Zamba para olvidar", entre muchas otras.

Albacora en 1987. Portada del disco "VIVA" la Cumbia con... (Star Sound).
De izquierda a derecha: Juan Carlos Pizarro (timbaletas), Marcelo Remenb (bajo); Eladio Díaz (guitarra)
y Williams Carrasset (piano y dirección). Archivo: William Carrasset

Si me hubiese quedado, habría tenido que haber estado abstenido a lo que es el gobierno, a estar con ellos. Yo hice bien mi carrera, mi carrera digna. Acá los muchachos son todos dignos. Sufrí mucho. Mi papá, mi mamá que sufrió harto, pero no quiero acordarme. Él se sentía orgulloso de su hijo, el único músico, pero él no alcanzó a ver las partes donde yo llegué arriba.

Siempre he sido un tipo tropical, me ha gustado toda mi vida. Hice mis 14 años de estudio, llegué hasta la mitad; empecé arquitectura, pero siempre me gustó el arte, la música. Yo soy el tecladista del grupo. Yo fui uno de los precursores de la cumbia acá, con Los Vikings.

El tropical me mueve la sangre. Me conmueve total, no sé, es como darle un beso a un hijo que no ves hace tiempo y abrazarlo y tenerlo; a tu mujer, qué se yo. Siento que eso te mueve el cuerpo. Bueno, la música en general, pero el tropical es lo que me llena. Dice mi esposa que cuando llego como a las cuatro de la mañana, de gira y de lejos, apenas me quedo dormido estoy: [hace la imitación de sí mismo roncando] y el pie: *pum pum pum* [marcando el pulso]. Es que me encanta, me gusta, me gusta lo que hacemos, lo siento. Me da miedo saber que ya tengo casi 60 años, que se me acaba el tiempo, y lo que yo quería está llegando tarde. No llegó cuando luché, luché y luché, ¿cómo te dijera yo? Pienso que no es porque ustedes estén ahí, pero pienso que Santiago es el centro. Piensan que los grandes músicos están ahí y no recorren afuera. Chile musicalmente no es Santiago, Chile es Chile. Y esto sirve ¿para qué? Hay gente que quiere proyectarse y no tiene medios y a veces tiene medios y no tiene contactos. Yo ya no espero nada. Pero los que vengan, que no pasen lo que pasé yo: que valoricen que haya gente de estudio, que los gobiernos pongan en cada uno en sus ramas culturales, tecnológicas, gente especializada, donde la gente especializada le demuestre al gobierno que esta es la gente que sabe, y así seríamos todos grandes.

Nosotros, en la parte de la cumbia, hemos luchado mucho. Igual con los niños: me fui porque no había campo y después vino el Golpe Militar. Aquí trabajaron tres o cuatro grupos que estaban con el Golpe Militar y se arreglaban ellos y nosotros quedamos solos. Yo no te voy a hablar de marginaciones, pero te voy a hablar de los que estaban. En ese tiempo no estaba el Tommy, sino que era la Sonora Palacios que estaba con el Marty Palacios, estaban Los Vikings 5 y, en Chuqui Los Fénix; incluso hay un primo mío en la banda, el Ricardo Pérez. Y en Santiago estaban los Beat Combo. *Tú lo que quieres es que me coma el tigre, que me coma el tigre, que me coma el tigre* [cantando "Que me coma el tigre"], ¿no la has escuchado? *Así comenzaron papá y mamá, tirándose piedritas en la quebrá*' [cantando "Así comenzaron papá y mamá"]. Son historias bonitas. Esas fueron personas que quedaron y todos quedaron marginados. Se les decía "vengan a tocar" y tenían que tocar gratis, tenían que estar en todas partes. Entonces nosotros salimos afuera y volvíamos otra vez. En ese tiempo, la parte musical de uno de los grupos más grandes de la cuarta región, eminencia de lo tropical, es el grupo Los Cumaná, los creadores.

Los Cumaná fue lo más grande, con "Lucho" Tirado, una de las cosas más grandes que hubo. Los Cumaná… ¡Se llenaban los locales con uno o dos grupos!, no como ahora que hay treinta o cuarenta grupos que están saliendo. Su director era y es todavía Luis Tirado, "Lucho" Tirado, que es un excelente pianista que admiro mucho y aprendí muchas cosas de él. Estaba el timbalero "Juanito" García, en el bajo "Mico" Poblete, eminencias que hay ahora. Han tocado conmigo, han venido a buscarme, me dicen que toquemos un poquito, hacemos algunas cositas, porque Albacora para mí es único.

En los setenta tenía a los Black Diamond, que era un grupo que formé con "Willy" Montero, que era el primera guitarra de Los Vikings 5. "Willy" Montero estaba como baterista del grupo, estaba "Pocho" Molina… Grandes cabros, buenos músicos, que dejan todo y siempre se van a recordar acá. Son nombres que van a sonar, van a ser eternos, son leyendas. En ese tiempo se usaban mucho las bandas en los cumpleaños, los bautizos. Era un furor.

No fue mi idea venir a formar un grupo. Quería venir a quedarme y estabilizarme, seguir en lo mío –que es el dibujo técnico–, y cuando llegué después de 16 o 17 años la gente se acordaba y me conocían. Si tanto fue así, que el primer día que llegué me fueron a buscar Los Vikings. No tenían pianista y "vamos a tocar", y salimos a

tocar y yo estaba feliz, "vamos a ir al sur". En esos tiempos –eran tiempos buenos–, fuimos a Salvador, Potrerillo e hicimos esa gira, me pagaron. Yo traía mi plata del extranjero y quería estabilizarme, tratar de ver mis cositas, y me picó el bichito otra vez. Dije: "Yo sirvo para esto". El talento, yo tengo mi talento, si es lo mejor que sé hacer, ¿por qué no volver a hacerlo? Y empecé a pensar que ya tenía 33 años, la edad de Cristo; y ahí empecé, y formamos Albacora con Juan Carlos [Pizarro]. El primer grupo Albacora éramos cinco, duramos como cuatro años o tres, y en el grupo de ahora estoy con los hijos de mis ex compañeros. Si son todos nuevos, yo soy el único que envejecí joven, el único de edad.

El tropical siempre me gustó, el originario chileno. Porque todo esto, tú sabes, que está basado en Centroamérica y todos estos países tropicales, sobre todo Colombia, Venezuela, que gustan tanto; Puerto Rico. Pero en el tiempo en que salimos nosotros era muy difícil conseguir lo que yo quería: un trombón, un trompeta y un saxo. Y los que habían tenían más años que nosotros y pa' viejo estaba yo. Opté por comprar piano; y uno le pegaba al piano abajo y en otro se hacían las trompetas y los trombones. Venía Juan Carlos en las timbaletas; teníamos una primera guitarra que era lo que hacían las trompetas, hacía la primera y yo lo apoyaba; y el bajo y el cantante tenía que estar adelante con sus tumbadoras, bien elegante. Y a los dos lados dos chicas bailando, pero nada de degeneración, de pantalón corto.

Lo primero que teníamos que hacer era darle una dulzura a la guitarra. Tiene que concordar la dulzura con el compás, con el ritmo. El piano que hacía los violines tenía que entrar en esa dulzura. Después hicimos el peso con las timbaletas y el bombo, y faltaba lo máximo, que era una voz, que para estar en el grupo tenía que hacer melodías bonitas, y una letra bonita y convincente. La voz tiene que ser celestial, alguien que te llame. Y costó. Y cuando lo tuve, le di, le di y le di y no paramos.

Para hacer los temas yo me inspiraba en lo que me contaban. Fue una inspiración, los relatos. Decían "¡qué lindo! Yo los vengo a ver, a mi hija le gusta"; nosotros salíamos y me llevaban a una mesa y me hablaban, y el parlante fuerte siempre, y yo andaba escribiendo. Después volvíamos entre tres o cuatro meses más a Copiapó, a donde estaba esta persona y decíamos: "Este tema se lo quiero dedicar a un amigo" y dicen "¡oh, me escribiste una canción!", "si po', para usted compadre" y se lo grito. Entonces son cosas espontáneas.

En el piano estoy componiendo siempre. El tema de los mineros [los 33] también lo tengo listo, pero no quiero hacer el tema como para que le den más realce. Me refiero al pensamiento que tienen ellos debajo de la mina. Generalizándote, que diga que al minero lo veo sentado en una esquina y que diga *que daría yo por ver una estrella, que daría por ver el sol*, y al minero le dicen: *bueno, te damos la estrella y el sol o tus hijos*, y él dice, *déjame en esta tiniebla, pero mis hijos al lado* [recitando "El hombre de las cumbres"]; es bonito, escribo cosas lindas.

Descripción: Carátula del casete Playa, Sol y... Cumbias con, del grupo Albacora (Star Sound 1990). De izquierda a derecha (de pie): Jaime Villagra (voz), Claudio Muñoz (guitarra), Víctor Muñoz (percusiones). Sentados: William Carrasset (teclado y dirección) y Enrique Carmona (bajo y contrabajo). Archivo: William Carrasset

Lo que me gusta de mi grupo es que tocamos tan bonito y tan sencillo. Hay un contenido, no hay apaleo, no hay fuerza, sino que hay un convencimiento para una persona que existe, un sonido tropical que te hace bailar. No había una técnica como ahora, y al no haber una técnica como ahora que le da peso y fuerza, los músicos tenían que ser buenos; tenían que ser completos, porque te gusta, por la sabrosura del compás. Y a mí me gusta.

Nosotros somos terapistas, somos mejor que un médico. Una vez lo conversaba con un terapeuta: "¿Estái' enferma? Sale a bailar con amigos y la pasái' la raja toda la noche, y llegái' contenta a la casa y te vái' en el colectivo y entrái' a la cuadra en que vives y empieza la amargura", "¿qué van a decir?, ¿qué me van a contar?", pero vas lavaíta de cerebro y al otro día andái' pensando: "Que la pasé lindo" y "vamos a volver a ir". Es una terapia, no es un médico; es una medicina, es algo natural. Ni de hierbas: es natural. La cumbia tiene que ser porque… Me encanta cuando la mujer mueve su cintura y mueve los hombros, y la sonrisa no se le va nunca; y ahí le pego más fuerte al piano y todos alegres porque esa mujer que está bailando ahí no tiene nada que ver con lo exterior, está ahí y se acabó y se va contenta. Cuando entran los coros –cuando tocái'–, yo le miro los labios a las mujeres y a los hombres, y están cantando la misma canción que nosotros, –que no lo escuchái' porque estás lejos–,

pero que la gente va con las palmas arriba igual. Pero hay un detalle que no has visto y es que la gente está bailando y está cantando y está coreando el tema, y quiere decir que te conocen, quiere decir que vino porque le gustabas.

A mí me gusta cuando viajamos a Santiago, a Puerto Montt, Punta Arenas. Viajamos para el sur y tú no tení' idea de que hay gente que te conoce, grandes artistas. Aparte de la emoción de que te hablen bonito, ¿sabes lo más lindo?: es que te digan que cómo podemos hacer sonar las cosas así, y empiezan a mirar todos los cables. Y somos directos, tocamos en vivo, somos uno de los pocos grupos que quedamos, nosotros, los Hechizo también están quedando en lo mismo. Ellos no tocan con bases. En la cuarta región los dos grupos que tocan así son los Hechizo y Los RAM[128]. Nunca grabaron, pero son coveristas a morir. Entonces tú le dices "yo quiero que toquen este tema de Elvis Presley[129] o Leo Dan[130]" y te transforman los instrumentos y los vas a escuchar y suenan lo mismo. Son coveristas, son buenos músicos, son cosas que no se conocen. Entonces, a eso te digo yo que tienen que darlos a conocer, la televisión, el gobierno y todas esas cosas.

La cumbia norteña es picaíta', es caliente. Caliente en el hecho que te hace vibrar, cuando un grupo salta al escenario y tiene mil, dos mil o tres mil personas. Conoces altiro cuando tu grupo está pegando y apenas te nombran, como hormigas a la miel: van todos ahí altiro. La pista vacía y de pronto "¡Albacooora compadrito!" y todos a bailar. Y uno baila solo, mi pareja es el piano.

Albacora toca regularmente en Los pilares de Margaret. Nos quieren re mucho. Yo vengo para acá, con Juan Carlos, con los niños… él es súper conocido. Juan Carlos es el "Pescado Frito" y yo "Willy" Carrasett o el "Agüita".

Tenemos 17 CD en el mercado nacional e internacional. Eso te empuja la gente, tu gente. Saber de que "¡ay, que es lo mismo!, hay que sacar uno nuevo", y cuando estái' ahí, ya estái' pensando en el otro. El grupo Albacora cuenta con tres discos de platino y siete discos de oro, son los logros de 23 años de carrera artística. Tuvimos mucho apoyo del primer grupo, fue el que da peso porque, por ejemplo, nosotros vamos con los temas nuevos y "¿qué pasa con los viejitos?".

---

128 Conformados a inicios de los años setenta en el puerto de Coquimbo, interpretan música andina y desde 1983 se especializan en la interpretación de ritmos cumbiancheros y tropicales.

129 Elvis Aaron Presley (1935–1975), fue el intérprete blanco más relevante de la historia del rock and roll. Sus enérgicas presentaciones y provocador estilo hicieron icónica su controversial figura, valiéndole el inmortal apodo de "El Rey del Rock and Roll". En 1973 protagoniza el primer concierto transmitido por televisión vía satélite, Aloha From Hawai, visto por más de mil millones de personas.

130 Leopoldo Dante Tévez (1942) es un cantante, compositor y actor argentino, nacido en Santiago del Estero en 1942. Desde la década del sesenta ha grabado discos reconocidos internacionalmente, donde incluye y fusiona diversos estilos, tales como la balada, la cumbia, el rock, el vallenato, la ranchera y la cumbia.

Es común como cualquier grupo: cuando nos entregaron el primer disco de oro, en Estación Central, 20 mil personas, fue lindo, nunca lo olvido, mi niña estaba chiquitita. La gente no nos conocía, pero tocamos bonito; no somos excelentes músicos, pero tocamos bonito. Lo preciso y lo justo, y me encanta, porque llevo la cumbia. Y cuando tocamos nosotros y los sonidos que les damos, es como que vamos caminando por las nubes: yo cierro los ojos un ratito y despertái' cuando llega alguien al lado y te dice: "Hola compadre, gracias", a los niños "hola, ¿cómo están?" y ya despertái'. Pero nosotros queríamos ser populares, pero no tanto; "vamos al centro a comernos un completito", la caja de las hamburguesas con mi hijo. Apenas entro y "hola" y tú, en todos los *wurlitzer* del centro está Albacora, en todo Chile.

Estuvimos donde está el sound primero, después Calypso Records, y ahí nos agarramos a los sellos, pero malos. Malos sellos porque no nos hicieron promoción, querían ganar plata con nosotros. Nunca llegaron los mil afiches, no llegaron las salidas en televisión, todo lo firmado. Lo bueno es que nos distribuyó en todo el mundo. Donde tú llegas estamos, pero en las colonias chilenas residentes: en Canadá hay mucho, en Suecia, Bélgica, en la parte de Europa, Alemania, Holanda.

Con los niños ahora tuvimos una oportunidad de ir para el dieciocho a Suecia, a Estocolmo, estábamos listos pero el presupuesto era poco. Tenía tres presentaciones en Estocolmo y tres en… ya no me acuerdo, en la onda Santiago-Viña. Los residentes que nos piden.

Si hubiésemos ido a Suecia hubiese sido bonito, entonces allá te pagan los 12 millones, como cuando nosotros pactamos en ese tiempo, y cuando llega acá van por cuatro, se pierden ocho. El tipo que llama de aquí para allá se lleva un millón, el de allá que llama por teléfono otro millón, y ahí llaman a Copenhague otro millón, de ahí a Chile otro millón y al final te entregan cuatro millones de pesos. Y si estái' ganando tres y medio, cuatro millones acá en Copiapó, mejor nos quedamos acá. Claro, que sirve como paseo para los niños. Ahora, yo te acepto los cuatro millones de pesos siempre y cuando no sea el aguinaldo de los músicos, que es Navidad, año nuevo o dieciocho de septiembre, nada más. Y después quedamos funcionando los que venden nomás po'. Es como el heladero. Salió el sol y cárgame el carro altiro.

Te llaman, "queremos que usted venga a Argentina el día 17 y 18 y quiero que hagan una presentación en la zona de Cuyo, San Juan, Mendoza y San Luis, viernes, sábado y domingo y tantos dólares y listo". No es ningún problema. "¿Puede venir usted a Argentina?", "No, viaje usted para acá". Él viaja y "¿cuánto es?". "Por todo esto son 10 millones de pesos" y te lo pagan, pero en dólares. Ya hecho el contrato, déjeme la mitad. Entonces ahí tú cuentas el día en que tienes que estar, un día antes preparado, llegar.

Nos gustan más las instituciones porque las instituciones te solventan el presupuesto, pero casamientos también vamos y nos gusta. Porque hay gente que no puede ir a donde estamos nosotros, ni al [Club] Vikingo ni a donde estamos ahora, porque sale 24, 25 mil pesos, porque la ponchera vale 24, 25 mil pesos. Claro, no puedes parar ni una ponchera: son dos, una pareja y cuatro combinados; el colectivo; después salir a comer. Sale caro. La fiesta, por ejemplo, de la Pampilla, pagái' la entrada y está Marco Antonio Solís, Raphael[131], es una cosa hermosa. Entonces, la gente tiene esa oportunidad cuando hay *show*.

La Municipalidad hace una licitación y llama. Nosotros tenemos al Jorge Torres Producciones, más conocido como el "Cartulina", nunca supe por qué le decían el "Cartulina". "Tenemos aniversario", "¿el viernes o el sábado?", "no, el domingo", "ya, hagámoslo nomás", "¿cuánto piden?", "la movilización nomás y atiéndannos bien". Nos sirven unos pollitos, su picadito, su ponchecito, su bebida. Los niños toman bebida y nos ponemos a tocar; pero se desbanda, los hacemos subir arriba. Los niños son sencillos. Donde te ven, un abrazo, un beso.

Yo estoy contento de tocar en Chile y me gustan mucho las chilenas, los chilenos. Me gusta cuando nosotros íbamos con el Juan Carlos a los barrios, a los pueblos alejados, y la gente nos recibía. La primera vez ¿te acordái?, "llegó el grupo Albacora" y afuera escrito –son anécdotas– "Grupo Albacora" y nos decían "¡Albacora, Albacora!". Y cuando llegamos, la gente con platos, querían pedazos de albacora [riendo].

¿Y por qué se pusieron "Albacora", a quién se le ocurrió?

A mí, porque estamos al lado del mar y la fonética a mí no me gustaba u, ni i, ni e. La fonética, me gustan las vocales gruesas. Una vez pensamos Bucaramanga. La primera vez "no, ya, Albacora". Somos de puerto... Cuando sale Albacora, cobran caro. Ahí convencemos a la gente, pero en las partes, ¿cómo te dijera?, donde está la parte de la agricultura o la ganadería, cuando llegábamos nosotros, ¡paf!, cabezazo y cordero colgando al palo, dos, tres corderos.

Cuando íbamos a Ovalle –cacha que en Ovalle no había conjuntos–, y llegábamos a los pueblos en los que la gente no conocía a los músicos y cuando llegaba uno, ¡olvídate!, se volvían locas.

Tengo muchas vivencias. La música me ha dado todo: me ha dado amigos, me ha dado compañeros. Te facilita mucho con los contactos sociales, facilita muchas cosas. No ganamos mucha plata, no es mucho; pero los contactos, las facilidades

131 Miguel Raphael Martos Sánchez (1943) es un reconocido cantante y actor español, y uno de los pioneros en el género de la balada romántica hispana. Ya en los años sesenta popularizaba el repertorio que le daría reconocimiento internacional en las décadas siguientes, con canciones tales como "Mi gran noche", "Digan lo que digan" y "La llorona", del cancionero español y mexicano.

para tener las cosas. Uno quisiera, antes de retirarme, llegamos a las seis mil, seis mil quinientas personas ¡diez mil!, en un parque grande y que la gente salte y cante. Ya te vas y no quieres más. Tomo a mi señora, mis pianos se cuelgan, nunca más. Mi hijo y mis nietos al lado, mi hija. Nunca más. Y olvídate de "Agüita", de ahí para adelante soy un ciudadano más nomás, ¿qué vamos a hacer? No sé. Al colectivo nomás, pero me gustaría. Esos son mis sueños, para que ustedes sepan.

Lo pasamos lindo, todavía. Yo como que no tuviera 60 años, no siento 60 años… ¡80! No, porque esto te ayuda a mantenerte, a pensar y a creerte el cuento. Como que no, pero igual vienen los dolores. Como que pongo el oído en la boca "aguanta, aguanta", si yo he carreteado. Lo más lindo es que llegué a partes que pensé que nunca iba a conocer y a veces "¿qué pasa que estái' con lágrimas en los ojos?", solito me pongo los domingos ahí. Y escucho la música de los sesenta y soy tan sentimental, soy muy sensible y me acuerdo: "¿Estará esa persona allá, estará o no estará?, ¿qué pensarán?, a lo mejor del grupo Albacora ya ni se acuerdan", de la gente que nos recibió. Te hablo de las cazuelas con chuchoca, como dicen en el campo, "aguárdame amigo, que quema la jeta". Entonces me acuerdo de esa persona y lo que me duele es que ahora estamos modernizados, en la parte de la tecnología, pero lo peor es que se piense que uno no se acuerda de ellos. Yo me acuerdo de esas personas, me gustaría volver a verlas. Siempre hemos vuelto a los bailes ahí mismo, pero "¿por dónde me fui? ¿Por qué calle fui?". Llegamos a las mismas ciudades, pero… y digo, ahora voy a verlo, y uno está con la esperanza.

¿Cómo es eso de la cumbia con "Agüita"?

Yo antes tenía un grupo folclórico que se llamaba Los del Alero[132], que eran guarachitas *tatarata tata papararapapa* [tarareando], que llegaron y yo toqué un tiempo con los niños. E incluso me vieron los niños y conversaron ahí conmigo: "no, si no quiero ir a tocar, no, estoy mal, no, cómo voy a hacer el acordeón, tái' loco", "vamos nomás", una ducha y nos fuimos. Y llegamos ahí y de repente me van a servir copetito y "¿cómo sigo tomando?, no, no quiero", "pero hagamos otra cosa ¿qué podemos hacer?". Echamos agüita en una botella de vino blanco y me echaban vinito en la copa; y así me decían "salud, salud" y no sabían que yo tenía agua en la copa, y me decían "salud, salud", y yo "con agüiiiiiiita, compadre", y ahí quedó. Después le conté a un amigo y nos juntamos y cuando pasaba con el auto y me decía "¿Cómo estamos ahora?", "con agüita, compadrito". Y ahí quedó, en todas. Es como una identificación.

132 Agrupación coquimbana de música tropical en la que "Agüita" tocaba el acordeón. Es en esta etapa que compone la guaracha "A mi Guayacán", que más tarde sería versionada en ritmo de cumbia junto a Albacora.

Albacora en el balneario La Herradura de Coquimbo. Imagen incluida en la portada del disco Que siga la cumbia! (Calypso Records 1988). De izquierda a derecha: Juan Carlos Pizarro (timbales), Eladio Díaz (primera guitarra), Santiago Santamaría (voz y bajo), William Carrasset (teclado), Nelson Villarroel (percusiones). Archivo: William Carrasset

¿Cómo se llevan con los otros grupos?

Prefiero los emergentes porque te escuchan, te piden consejo. Tú dices "yo tengo que enseñarles a ellos lo que yo me equivoqué para que no pasen porque todo lo demás…". Los errores que aprendí fue al principio no pedir el 50% de los contratos por adelantado y no haberlo hecho con un escribano. Eso te solidifica más el contrato. Lo otro que aprendí es no hacer contratos con algo en la cabeza. No mezclar –y ser duro de corazón–, la amistad con los negocios.

El aporte que el grupo Albacora podría dejar a las generaciones que vienen y que comprenden la música es el estilo, y yo sé que muchos lo van a imitar. Y yo sé que nosotros nos vamos a ir y muchos nos van a imitar el mismo estilo: los golpes en las timbaletas, el bajo es diferente, nada que ver con Vikings 5 ni Cumaná ni nada. Somos tres estilos diferentes. Cumaná es excelente grupo, yo los admiro mucho, uno de los más grandes. Ojalá que hablen así de nosotros después. Yo creo ni vaya a estar acá, mis hijos, los hijos del Juan Carlos o de mis compañeros, o los nietos, van a escuchar eso, pero siempre llegan tarde, y los homenajes siempre son cuando uno ya no está, pero dejamos un buen legado, un buen trabajo, y los que tienen que catalogar el trabajo son los músicos: ellos son los que entienden, especialistas en la materia, ellos van a decir "este grupo me gusta, no es bueno pero me gusta, es bonito, me gusta como tocan". Porque esa es la melodía que te transporta en el oído y te mantiene, no es brusca, si es una cumbia tan… no sé, las letras de los temas. Hay tantas cosas que tú tienes que aprender de la música, no solamente "oh, qué fome esa melodía", "pero ¿no hái' cachao' la letra?", le dice la otra. Hay complementación. Me gusta lo que hago, me encanta, y qué bueno que sepan algo de Albacora, por lo menos tenemos admiradoras.

¿Qué lo motiva a seguir tocando?

Mi amor, es el amor de mi vida. Me da pena nomás cuando amanece y voy al espejo y me veo viejo ya. Antes entraba por el oído, ahora entra por el oído y la vista, pero igual te queda un legado. Hay un camino que tú tienes que hacer y dentro del trayecto todo cambia y hay cosas que hay; que ya no es amor por la música, la plata manda. Yo quisiera tener plata, harta plata, siempre ha sido mi sueño sacarme la Pollagol y llamar de Arica a Punta Arenas a todas las instituciones que me den fechas y toquemos gratis y ponemos un bus grande y a tocarle a toda esa gente que nunca ha tenido orquestas, clubes deportivos pobres, pero yo pagarle a los músicos y a los niños que están conmigo.

Formación actual de Albacora en Serena, 2014. Aparecen: Víctor "Mani" Parra (guitarra), "Quique" Carmona (bajo), Charly Villarroel (voz), "Rorro" González (voz y animación), Nelson Villarroel (timbales), Reinaldo Trujillo (percusiones) y William Carrasset (teclado y dirección). Archivo: William Carraset

Homenaje a Hernán Gallardo Pavéz

(1928–2013)

Conocimos a don Emiliano Hernán Gallardo Pavéz, el autor del clásico "Un año más", una fría tarde de invierno de 2011, cuando su emblemática canción cumplía sus bodas de plata, como él mismo señalaba tras haber sido versionada más de cuarenta veces.

Acompañado de sus perros y gatos, que en la soledad de su puerto natal los años transformaron en sus hijos, tuvo la amabilidad de recibirnos sin previa cita, mientras le explicábamos nuestro trabajo, nuestras intenciones de dialogar sobre su historia y la emoción de estar frente al autor de tamaño himno popular. "Hemos bailado su canción desde que éramos chicas", le comentábamos junto con nuestra intención de entrevistarlo, mientras él se adelantaba a enseñarnos un extenso archivo personal con cientos de recortes de prensa para decirnos lo cansado que estaba de dar entrevistas: "Han venido varias personas, varias veces a entrevistarme, pero conmigo no pasa nada po'. Yo soy un hombre anónimo. Y me he visto en las peores condiciones, batallando solo contra el mundo. Estoy tan desilusionado de todo esto, me han hecho entrevistas, salí en la televisión cinco, seis veces y no pasa nada. Yo estoy en un desierto, estoy... no sé a quién recurrir, no conozco a ninguno del gobierno".

Hernán Gallardo Pavéz en su casa a inicios de la década del 2000.
Archivo: Sebastián Clavero, Verónica Collado y Priscila Álvarez.

Dos meses antes, en mayo de 2011, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena había montado su composición "Concierto de un hombre solitario", proyecto producido por el profesor Julio Torres y dirigido por su padre, Celso Torres, una noche que recordaba con la emoción de quien, pese al cansancio y la impotencia, mantiene viva su vocación de creador incansable. "Cuando me estrenaron el concierto en Serena la gente me… me aplaudieron como 15 minutos sin parar. Yo me emocioné, realmente me emocioné".

Su pobreza y delicado estado de salud no impidieron que nos invitara a una deliciosa once, en medio de la cual fuimos descubriendo las incontables creaciones de su autoría, tanto publicadas como inéditas, contando cerca de mil quinientas composiciones musicales –cuecas, tonadas, baladas, cumbias, guarachas, tangos, sinfonías, cantatas, entre muchos otros géneros– y obras literarias de la más diversa índole. Entre ellas, dos novelas históricas, cientos de poemas y una breve autobiografía escrita en tercera persona, como adelantándose al anonimato de su despedida.

"A veces me digo yo: para qué hacer tanto si no pasa nada. Yo no me canso, no me canso de hacer canciones. Me canso, como le digo, de… de la indiferencia", nos decía acongojado, mientras íbamos esbozando ideas y proyectos para evitar que el cultor y su obra acabaran en la invisibilización en la que se encontraban.

A ese encuentro le siguieron varios que atesoramos en nuestra historia tiesa pero cumbianchera, así como varios fueron también los intentos de realizar acciones de puesta en valor, que quedaron como lanzados al vacío. ¿Cómo era posible que el autor de la canción más bailada y coreada de nuestra historia festiva y cotidiana reciente viviera en tales condiciones de precariedad y abandono? ¿Por qué no se conocía o reconocía su vasta obra creativa?

El año 2013 la muerte se adelantó en visitar a don Hernán. Un sabor amargo de tristeza e impotencia inundaron el corazón de la Colectiva, así como el los cultores, gestores y amigos que se acercaron a colaborarle en sus últimos años de vida. Pero hasta hoy, nadie sabe muy bien qué pasó con su obra inédita, el legado más extenso de su prolífica vida de cultor de sones y letras.

Este homenaje quiere dejar sembrada la inquietud por recopilar y publicar lo que el tiempo fue arrumando en los rincones, humedeciendo y relegando al olvido…

" HERNAN GALLARDO PAVEZ "

(1)

EMILIANO HERNAN GALLARDO PAVEZ
Nació el 15 de Mayo de 1928.-
Hijo de :
EMILIANO SEGUNDO GALLARDO ANSITTA , Periodista y escritor.
Autor del Libro:
"CRONICAS Y SILUETAS"
(Tres Tomos)
Con narraciones históricas y biográficas de COQUIMBO, LA SERENA y ELQUI.-
y de :
LUCINDA ESTHER PAVEZ ROJAS

Con todo mi afecto para mi excelente amiga Andrecita Valdés Baeza a quién distingo como una simpatiquísima persona.- Pedro Coquimbo muy atte. [illegible] 2006 -

---

HERNAN GALLARDO PAVEZ nació en una gran casona ubicada en calle GARRIGA, entre ALDUNATE Y PINTO, es decir, en pleno centro del puerto de COQUIMBO.

Allí donde nació, se creió, y vivió por cerca de 40 años, sin jamás cambiarse de residencia.-

Ahí nacieron tambien sus aptitudes artísticas, influenciadas por su grata vida familiar.

Aunque ninguno de sus parientes cercanos eran músicos profesionales, en su casa el piano, podía escucharse a diario , existiendo dos de estos instrumentos en su hogar, pulsados por su señora madre LUCINDA; por su prima HILDA, 12 años mayor que él y por su tía BLANCA PAVEZ R. Directora de Escuela, Concertista y profesora en guitarra clásica.-

Antes de ser conocido como escritor, su padre que poseía una muy bien timbrada voz de tenor, había recorrido el país con una COMPAÑIA ESPAÑOLA DE ZARZUELAS. - En esos años de su juventud, don EMILIANO usaba el pseudónimo de PIETRO GALÁ , para no despertar sospechas de su padre, quien era Alcalde de Vicuña y creía que su hijo se hallaba en SANTIAGO, estudiando en la UNIVERSIDAD DE CHILE.-

Don EMILIANO influenciaba a su hijo HERNAN, haciéndole escuchar continuamente, música selecta o clásica, a través de un viejo fonografo (de esos antiguos, con una corneta metálica) donde podía apreciar las composiciones de BACH, STRAVINSKY, RAVEL, RIMSKY-KORSAKOW, etc.

A la edad de 7 años HERNAN GALLARDO, pueo por primera vez sus dedos en el piano.

En forma innata, comenzó a interpretar melodías tan conocidas como el vals EL DANUBIO AZUL de Strauss, o el tema tradicional ruso, intitulado : " DOS GUITARRAS".

Descripción: Autobiografía inédita de Hernán Gallardo Pavéz. Fragmento. Pág. 1.
Archivo: Tiesos pero cumbiancheros

HERNAN GALLARDO PAVEZ

(2)

Su madre, al percatarse del evidente talento de su hijo, comienza a guiarlo en la música, enseñándole las primeras notas en la pauta .

Todo se prestó en aquellos dias , para que HERNAN tomara su camino artístico con firmeza.

La señora RAFAELA CASSANOVA era profesora de piano y contaba con varios alumnos en el puerto.- Siendo muy amiga de la señora LUCINDA , la visitaba con alguna frecuencia y observando las condiciones musicales del niño, se ofreció graciosamente para dictarle algunas clases en un plan tipo Conservatorio.

Otra amiga de doña LUCINDA, era la señorita ANA DAMKE , concertista en piano, proveniente de una familia de talentosos músicos en el pais. Uno de sus hermanos, el señor HORACIO DAMKE, actuaba en la Estación de Radio local, como pianista estable, era compositor algunos de sus temas originales, fueron llevados al disco. -Otro hermano WILLY DAMKE era el Director de la Orquesta del Casino de VIÑA DEL MAR.- La señorita DAMKE, ~~xxxxxx~~ tambien gentilmentey sin remuneración amrlió los conocimientos musicales de HERNAN.- Lo mismo sucedió con la gran pianista coquimbana ELIANA GALLO;-Se trataba de apoyos teóricos y de tecnica de ejecución.

HERNAN GALLARDO, como pianista respectivamente, de las orquestas de RENATO STACK y ALFREDO STEEL aumentó su saber en armonía y orquestación.-STACK Y STEEL ERAN DOS destacados músicos de puerto, descendientes de dos distinguidas familias inglesas de COQUIMBO, que imprimían en sus orquestas un estilo muy similar al de XAVIER CUGAT, el afamado Director de ~~origen~~ español,-cubano y nacionalizado norteamericano.-

GALLARDO se aficionó a escuchar las interpretaciones de CUGAT, el inspirado violinista que introdujo el ritmo tropical en ~~xxxxxxxxxxxxxx~~ el WALDORF ASTORIA de NUEVA YORK Y EN Las fabulosas cintas musicales de HOLLYWOOD .-EL pianista coquimbano coleccionó decenas de discos del gran interprete de la Rumba - el Son Afro Cubano y la Conga;Admiraba las películas Musicales de la METRO GOLDWYN MAYER en "Glorioso Technicolor" donde el músico dirigía su orquesta, teniendo la batuta en la mano derecha y en su mano izquierda un perrito "Chihuahua".

Ese fué otro camino que ejerció su magia para que en el compositor coquimbano se anidara ~~xxxxxxxxxxx~~ un sentido musical- tropical , del que han brotado muchísimas composiciones, que llevan impregnado ese inconfundible sabor centroamericano.

Aquel acento tropical, HERNAN GALLARDO, lo ha volcado en cada una de las cumbias que ha creado, alcanzando varias de ellas un éxito que se ha mantenido en el tiempo.

Descripción: Autobiografía inédita de Hernán Gallardo Pavéz. Fragmento. Pág. 2.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

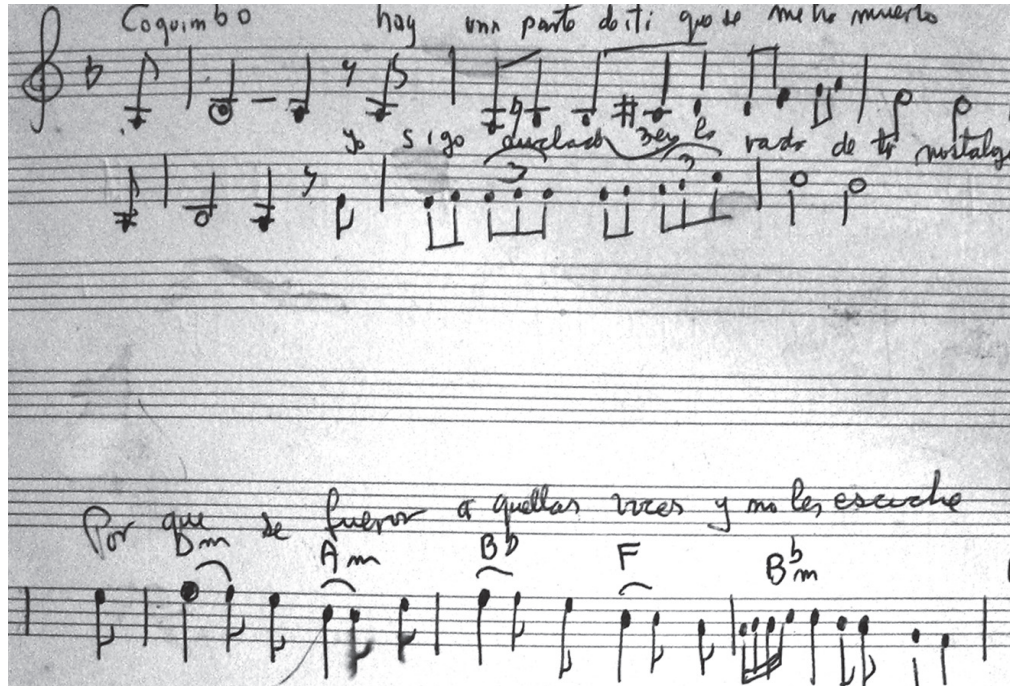
"Yo me inicié en la música tocando a Xavier Cugat", recordaba, mientras la mirada cómplice lo llevaba a aquella vez en que, junto a un amigo, fue hasta Santiago, a la Radio Cooperativa, para ver a su ídolo musical con solo 15 años de edad. "Yo empecé cantando en la radio, era cantante infantil. De acá, en la radio local yo cantaba. Y fui contratado por la firma de esos años, por la firma Lucchetti, que era poderosa en esos años. Me pagaron un sueldazo, cincuenta mil pesos mensuales. Fui jefe de programas. Antiguamente se usaba eso de jefe de programas, que hacía la programación del día de la radio con todo: hacía los libretos –porque antes se usaban libretos–, había que ir escribiendo a máquina, elegía las canciones, movía las perillas y todo eso. Y formé yo aquí en Coquimbo muchos grupos. Los Candilejas[133], bueno, montones. Las primeras cumbias mías las grabó un grupo de aquí, de Coquimbo, que se llamaba Los Cumaná. Ellos tocaban los temas míos como yo los sentía, la música tropical".

Hernán Gallardo acompañando en el piano a los Car Twins, en el Teatro Nacional de La Serena, 1964.
Archivo: Sebastián Clavero, Verónica Collado y Priscila Álvarez.

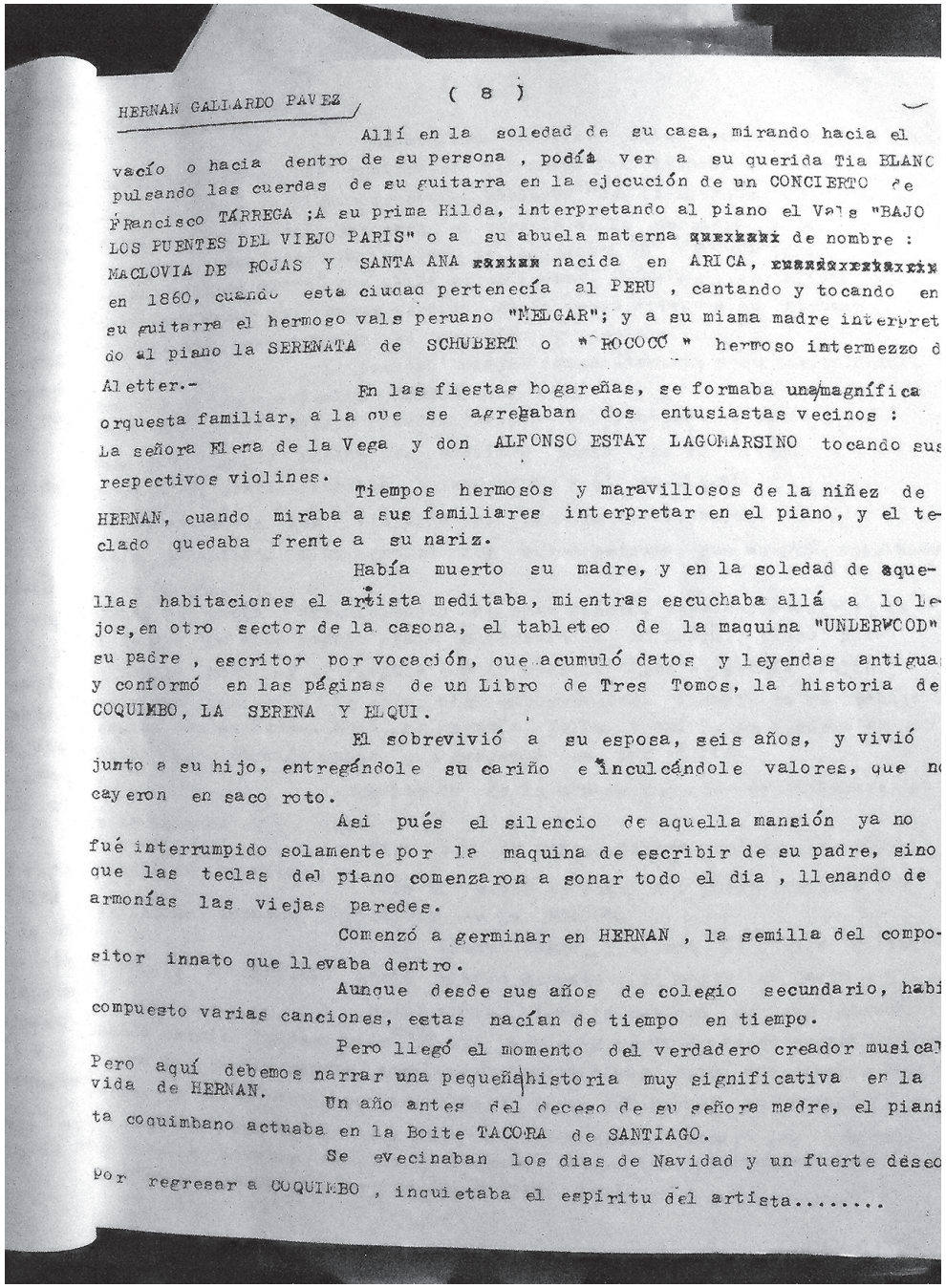
"Don Hernán Gallardo Pavéz, él creaba canciones a distintos grupos. Bueno, tenemos muchas, pero obviamente 'Un año más' es la más importante, y esa era una balada. Los Vikings anteriormente le grababan cumbia". (Edson Núñez, Los Vikings 5)

133 Grupo coquimbano de música bailable, inicialmente llamado The Four Dreamer. Hernán Gallardo integró la agrupación como panista y compositor, luego de lo cual el conjunto se abocaría decididamente al tropical.

"Hicimos algunas cosas, temas originales, por ahí hablé con Hernán Gallardo porque era el compositor de Los Cumaná. Me acuerdo que Hernán hacía las letras en esas tarjetas que había antes de computación, de perforación, ¿te acuerdas que eran medias amarillentas?, entonces él ponía "Canción norteña" le daba el tono y después le iba poniendo la nota solamente, entonces él las cantaba y eso era." (Héctor Tito Rojas, Makalunga y Los Cumaná).



Descripción: Composición de Hernán Gallardo Pavéz en proceso en el pentagrama. Manuscrito.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros



HERNAN GALLARDO PAVEZ (8)

Allí en la soledad de su casa, mirando hacia el vacío o hacia dentro de su persona , podía ver a su querida Tia BLANC pulsando las cuerdas de su guitarra en la ejecución de un CONCIERTO de Francisco TÁRREGA ;A su prima Hilda, interpretando al piano el Vals "BAJO LOS PUENTES DEL VIEJO PARIS" o a su abuela materna xxxxxxxx de nombre : MACLOVIA DE ROJAS Y SANTA ANA xxxxxx nacida en ARICA, xxxxxxxxxxxxxx en 1860, cuando esta ciudad pertenecía al PERU , cantando y tocando en su guitarra el hermoso vals peruano "MELGAR"; y a su miama madre interpretando al piano la SERENATA de SCHUBERT o "ROCOCÓ " hermoso intermezzo de Aletter.-

En las fiestas hogareñas, se formaba una magnífica orquesta familiar, a la que se agregaban dos entusiastas vecinos : La señora Elena de la Vega y don ALFONSO ESTAY LAGOMARSINO tocando sus respectivos violines.

Tiempos hermosos y maravillosos de la niñez de HERNAN, cuando miraba a sus familiares interpretar en el piano, y el teclado quedaba frente a su nariz.

Había muerto su madre, y en la soledad de aquellas habitaciones el artista meditaba, mientras escuchaba allá a lo lejos, en otro sector de la casona, el tableteo de la maquina "UNDERWOOD" su padre , escritor por vocación, que acumuló datos y leyendas antiguas y conformó en las páginas de un Libro de Tres Tomos, la historia de COQUIMBO, LA SERENA Y ELQUI.

El sobrevivió a su esposa, seis años, y vivió junto a su hijo, entregándole su cariño e inculcándole valores, que no cayeron en saco roto.

Asi pués el silencio de aquella mansión ya no fué interrumpido solamente por la maquina de escribir de su padre, sino que las teclas del piano comenzaron a sonar todo el dia , llenando de armonías las viejas paredes.

Comenzó a germinar en HERNAN , la semilla del compositor innato que llevaba dentro.

Aunque desde sus años de colegio secundario, habi compuesto varias canciones, estas nacían de tiempo en tiempo.

Pero llegó el momento del verdadero creador musical Pero aquí debemos narrar una pequeña historia muy significativa en la vida de HERNAN.

Un año antes del deceso de su señora madre, el pianista coquimbano actuaba en la Boite TACORA de SANTIAGO.

Se avecinaban los dias de Navidad y un fuerte deseo por regresar a COQUIMBO , inquietaba el espíritu del artista.....

Descripción: Autobiografía inédita de Hernán Gallardo Pavéz. Fragmento. Pág. 8.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

En sus últimos años, estaba trabajando en una Cantata para Gabriela Mistral, basada justamente en la obra poética de la nobel chilena, que tituló "Sinfonía cantable para Gabriela Mistral", para piano, tenor, soprano y coros. Y es que pese a la frustración frente a la escasa valorización de su obra, don Hernán era incapaz de dejar de crear. "En mi cabeza pasan montones de melodías, yo estoy aquí ahora y usted cree que yo estoy sentado, escuchando, estoy con otros temas en la cabeza. Entonces siempre, si viene un conjunto, me pide un reggaetón, se lo hago, no me cuesta nada. Pero no comúnmente, porque con quién me contacto, a quién le digo, quién me va a cancelar mis canciones: nadie, y así po', así con lo de siempre. Es triste andar haciendo canciones porque muchas veces sé que no se van a grabar, ahí quedan… Tengo montones, muchos cuadernos que hay ahí, mucha cosa, o sea, siempre paso haciendo cosas, escribiendo. Tengo poemas, un libro de poemas, más de mil poemas, entre otras cosas… Tengo música chilena también, vivo con eso. Muchas baladas también, cualquier cantidad. Tengo unos casetes por ahí antiguos que están llenos de canciones mías".

Hernán Gallardo junto a su piano, 1950.
Archivo: Sebastián Clavero, Verónica Collado y Priscila Álvarez.

EL CORAZON DE LOS PIRATAS

Hernán Gallardo Pavéz

COMO SERIA EL CORAZON
DE ESOS TEMIBLES PIRATAS
QUE LLEGARON A ESTAS TIERRAS
LLEVANDOSE ORO Y PLATA

ANCLANDO EN UNA RADA
BAJANDO HASTA LA PLAYA
LLEGANDO A UNA ENRAMADA
ATRAVESANDO MURALLAS

DE EUCALIPTUS Y DE PINOS
DE LIRIOS Y DE ANANUCAS
DONDE EL AMOR SE ACURRUCA
JUNTO A ENCENDIDO BRASERO
ECHANDO PALMA BENDITA
PARA AHUYENTAR LA VISITA
DE BANDIDOS FORASTEROS

COMO SERIA EL CORAZON
DE ESOS TEMIBLES PIRATAS
QUE LLEGARON A ESTAS TIERRAS
LLEVANDOSE ORO Y PLATA

SAQUEARON LAS CIUDADES
DEJARON SOLEDADES
Y SIN REMORDIMIENTOS
AL PARECER

QUIEN AMARIA A SUBATOL DEUL
RUHUAL DAYO. FRANCIS DRAKE
O DEBANIEL

QUE NOVIA ESPERARIA
QUE MADRE ROGARIA
POR LA VIDA DE ESOS HOMBRES
QUE ERAN PADRES, HIJOS,
HOMBRES DE VIDA INGRATA
COMO SERIA EL CORAZON
DE ESOS TEMIBLES PIRATAS .

Descripción: Creación poética de Hernán Gallardo Pavéz escrita a máquina.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

"Yo tengo dos libros hechos. Uno es de los piratas que llegaron a Chile, que estuvieron aquí en Guayacán. Me demoré 18, 20 años en escribirlo, recopilando los datos, el nombre de los piratas, todo lo que pasó con ellos. Hechos reales y narraciones de la historia de Coquimbo y La Serena. Se llama *Rita y Manuel y el Tesoro de los piratas*. Se dice que Rita y Manuel existieron, aunque no estoy muy seguro, pero parece que vivían en Guayacán, un pueblito yendo pa' allá pa' La Herradura. El otro no, está más ordenadito. Se trata de un barco que había –yo siempre como basándome en el mar para las cosas–, y es la historia del Vapor Itata. Eso está basado también en un barco que se llamaba Itata, que estuvo peleando en la Guerra del Pacífico y después lo pusieron de pasajeros. Y tuvo un incendio, pasaron muchas cosas adentro…".

Descripción: Portada de la mecanografía de la novela "El Vapor Itata".
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

HERNAN GALLARDO PAVEZ/.- Cerrando este reportaje sobre la vida artística de HERNAN GALLARDO PAVEZ, quisieramos transmitir los entimientos de gratitud d este gran autor y compositor para un selecto número de personas que han apoyado su carrera musical, anímicamente, a veces y económicamente en otras ocasiones, durante las diferentes etapas por las que ha atravesado existencia.

El pianista dice:
Son seres humanos que han creído en mí; gente que me ha admirado y a quienes yo tambien he admirado ;amigos mios que tambien me han aplaudido, que han gustado de mis canciones y de mis interpretaciones en piano ; mis amigos mas cercanos, han disfrutado con mis triunfos , y creo qu hasta han sufrido conmigo en los momentos de crisis.
He tenido la suerte de tener personas amigas en luga res lejanos, que sin embargo , me han favorecido con su lealtad haciéndose presente cuando alguna adversa circunstancia ha ensombrecido momentaneamen mis dias.
PARA todos ellos HERNAN desean entregar este testimonio escrito de su permanente agradecimiento.
Son seres que poséen un gran corazón-, dice el artís- - que sin lugar a dudas han sido tocados por la mano de DIOS.

ELLOS SON :

PATRICIO WALKER PRIETO
-Diputado de la República-
ELIA JACOB JURE - (La Serena)
- Medico -
MARICARMEN FLOREZ
-Dir, Asuntos corporativos
Soc. Derechos de Autor SCD
MIGUEL JACOB JURE (La Serena)
- odontólogo -
JUAN RAMIREZ PORTILLA
-Periodista -Historiador-
GONZALO TABORGA MOLINA
-Abogado (Santiago)
(Representante)
LUIS G. LICHEA
-Ex-propietario Radio
Riquelme Coquimbo-
REBECA GOMEZ ROJAS (Rebeca Lira)
-Funcionaria Hospitalaria y
Animadora radial -
PASCUAL PERALTA BARRAZA
-Dr.Grupo CANDILEJAS
PABLO ALCAYAGA SANTIBAÑEZ
- Dr. Grupo RAM- -
ROLANDO SALDIAS VALDES (Tongoy)
-Hostería La Villa Tongoy-
MARIA JANCINAS DURAN
ADRIANA ARNADO
-Notaría Suárez-
PEDRO HERNAN CARREPA VARGAS (Santiagom)
- (Santiago)
KATHERIN LOPEZ
-animadora radial)

AMIGOS EN GENERAL:

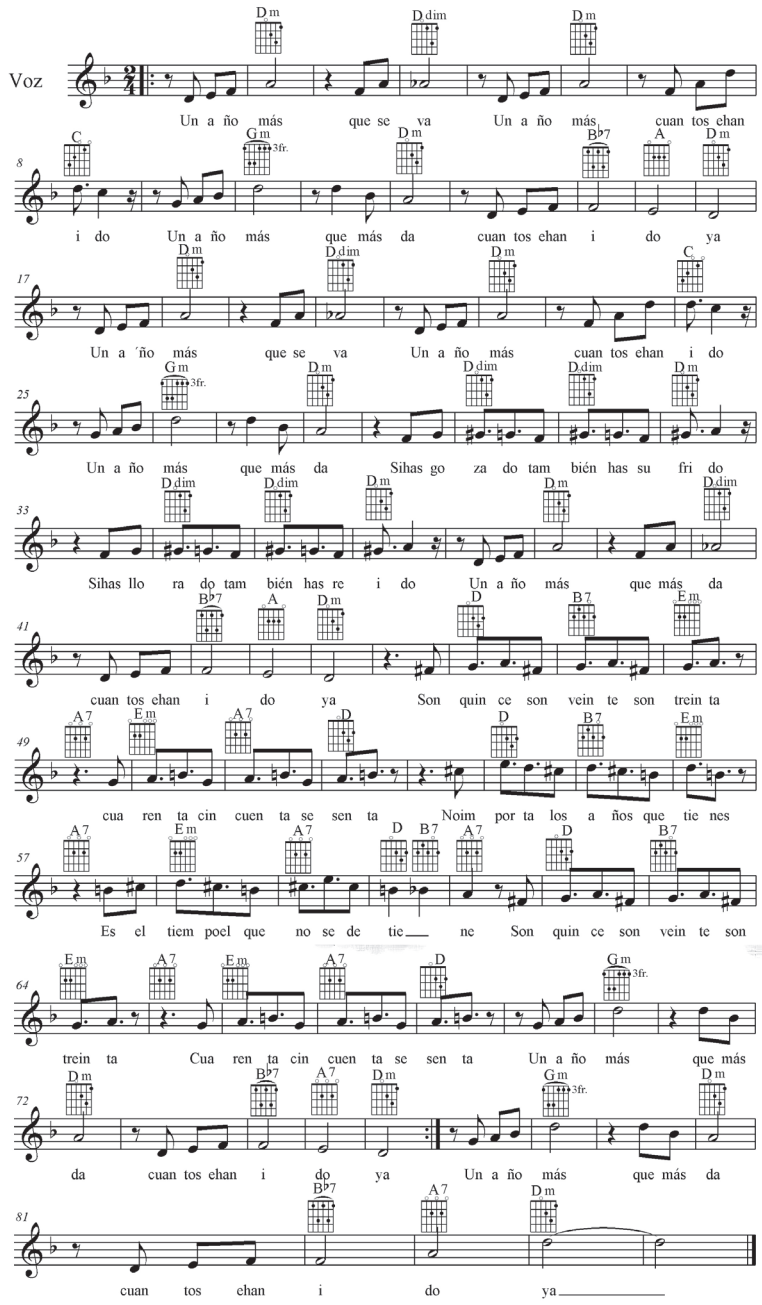
LIDIA MIRANDA RIVERA
PEDRO VARGAS BOLBARAN
FERNANDO VARAS LA FUENTE
SERGIO VELIZ YANEZ
CECILIA LUÑAS DE VARGAS
PABLO VARGAS
RAFAEL MORALES RIBBA
MANUEL PATRICIO MALDONADO CASTILLO
MODESTO ALFONSO AGUILERA PORTILLA-(Con -c
HUGO PIZARRO ALCAYAGA
GLADYS DURAN DURAN
MIGUEL ESQUIVEL VEGA
JUAN ALQUINTA ELO
ANDREITA JEANETTE VALDES BAEZA (santia
PEDRO KXXE ALFONSO PAVEZ FLORES (Primo
EILFREDO VILLALON
ANA VELIZ YANEZ
ADELA GUZMAN PONCE
RENE ARREDONDO ALFARO
SERGIO JOFRE R,
LORENZO ALFARO
PATRICIO LANZANO ALFARO
XXXXXXXXXXXXXXXXX
LUIS NUÑEZ OPAZO

Fin.
Gallardo.
2005

Descripción: Autobiografía inédita de Hernán Gallardo Pavéz. Fragmento. Pág. 41.
Archivo: Tiesos pero Cumbiancheros

UN AÑO MÁS

Texto y Música
Hernán Gallardo Pavéz



Descripción: Transcripción de la canción "Un Año Más" de Hernán Gallardo Pavéz.
Versión original en tiempo de balada realizada por Sebastián Clavero junto a su compositor.
Archivo: Sebastián Clavero, Verónica Collado y Priscila Álvarez.

¡Primera parada!

Reflexionando desde el trópico chileno sobre nuestra tiesa pero cumbianchera historia

Y hay rumores de mineros y de pescadores,
es un canto que porque es lamento,
la va transformando el viento…
("Canción norteña", Luis Tirado y Hernán Gallardo)

Diversas son las hebras sonoras, corporales, laborales, festivas y vitales que conforman el crisol local de cumbias "a la chilena", pues son también múltiples las miradas respecto a su presencia en el imaginario nacional como género festivo por excelencia.

Hablamos de más de cincuenta años en que cultores, locatarios, productores y públicos han dado forma a cumbias chilenizadas, *chilensis*, *made in* Chile, chileneras, "a oreja", para el chileno, picaítas, nortinas, pícaras, rancheras, simples, cuadraditas y bailables, como quedan resonando al cerrar el compilado de ensayos y testimonios que conforman este libro. Sin embargo, también nos referimos a ese complejo musical y parrandero que los cultores entrevistados enuncian ampliamente como "el tropical". Su carácter y sentido, como el de la propia "cumbia chilena", muta según las épocas, políticas y estéticas, del mismo modo que lo hace en atención a los sectores sociales con los cuales va generando mayor identificación en su origen, proyección y arraigo.

Por ello, más allá de los afanes categorizantes respecto a los géneros musicales –que suelen ser mucho más analíticos y comerciales que vivenciales–, creemos fundamental volver sobre el recorrido propuesto con todas sus contradicciones y complejidades. Volver a mirar lo popular, lo tropical, la cumbia y a sus hacedores, para abrir una discusión en torno al papel que ocupan en aquello que comprendemos como "chilenidad".

Cuando Chile encara el traumático peso de su memoria reciente, tras poco más de 40 años transcurridos desde el golpe militar, creemos que esta es una de las tantas valorizaciones necesarias, pues la simpleza y trivialidad de la cumbia son solo

su cáscara, su estereotípica apariencia. Las memorias cumbiancheras nos llevan a repensar el papel del baile, la fiesta, la noche, el cuerpo, el ocio, lo cotidiano, lo típico y hasta lo patrio, aspectos ineludibles en la configuración de nuestras memorias colectivas, y en lo que en ellas se legitima, jerarquiza e invisibiliza. Y es que esta primera parada se convirtió también en un momento para resignificar nuestra historia, permitiéndonos observar algunas de las paradojas que nos conforman e interrogan, desde esos lugares otros que son la cumbia y el tropical. Una parada que detiene la locomotora colectiva en tiempos de crisis y debate constituyente sobre el Chile que éramos, que fuimos forzados a ser, o que podríamos seguir dibujando, imaginando, peleando, habitando, y por qué no, bailando.

Volvamos entonces a nuestro inicio. En la llamada "época de oro" de la bohemia local, hablar de tropical es hablar de un amplio espectro de ritmos de raíz afrolatinoamericana que habían sido previamente adaptados al repertorio estilizado de los salones de baile en sus países de origen. Estilizados, claro, para blanquear el origen popular, afro e indígena de sus cultores, al mismo tiempo que para hacer de la complejidad afrodescendiente de sus sones tropicales, sonidos digeribles por las élites europeas y estadounidenses. Las mismas que junto a la naciente industria discográfica, definían los códigos del gusto y la moda que hacían eco en nuestras élites y masas criollas, mestizas.

Este diverso abanico musical no deja de sorprendernos, pues abarca desde ritmos ancestrales afroyorubas –como los toques de santo–, hasta repertorios creados exclusivamente para enseñar a bailar a "blancos" y "gringos", como son los casos del cha cha chá y el merengue apambichao. En otras palabras, en un mismo compilado festivo se mezcla un repertorio popular de raíz y larga data que es apropiado por la industria del espectáculo con uno nuevo, impulsado por el mercado pero sin historia ni base social. Se trata de un momento en que lo tropical y lo bailable se van hermanando, al tiempo que se mercantilizan y confunden sus sentidos, cuestionando las aproximaciones únicamente centradas en comprender lo musical del período y relevando la connotación histórica, social y cultural de sus sones sabrosones.

Con todo, cultores de *smoking* y mangas arrepolladas junto a bailarinas exóticas de plumas y gala fueron entonces el plato fuerte de un repertorio que, pese a su estilización y blanqueamiento, no logró elitizarse. En los rincones populares de la bohemia local también se abrirá cancha este recién llegado tropical, el que junto a los géneros del jazz bailable y la orquesta típica, marcará el compás para deleite de los cuerpos y las almas en los más diversos espacios de la época. Los públicos, diferenciados espacial y socialmente en las ciudades y principales centros mineros, bailarán los mismos ritmos en boga. Y las orquestas, aunque se situarán de manera más o menos estable en uno u otro local –identificándose también con su clase o sector social–, encontrarán las rutas para cubrir las más diversas necesidades de encuentro y disfrute, a través de giras, conciertos populares y carnavales.

Destacados son aquí los recuerdos de Juan "Chocolate" Rodríguez, Iván Díaz, Leonardo Núñez y Leonardo Soto sobre la época "del bailarín de los zapatos blancos", en la que se vivía una intensa cultura del baile, tanto en los espectáculos presentados en vivo, como en los concursos dominicales del mundo de las filóricas, esos míticos espacios en que ni siquiera era necesario el "guarisnaque" para menear las patitas y las caderas.

Nuestra corporalidad *chilensis* no parecía entonces tan "tiesa" o "cuadrada" como la reconoceremos natural y pudorosamente más tarde. Pero, ¿qué pasa entonces con la cumbia?, ¿por qué nuestros entrevistados concuerdan en que su simpleza y cuadratura fueron y siguen siendo los rasgos que nos permitieron disfrutarla como propia?, ¿en qué momento pasamos de esta intensa cultura bailadora y parrandera a una escena más bien cartucha, que la cumbia logró alborotar poniéndonos a bailar "haciendo el tony", "corbata en la cabeza"? El testimonio de "Leo" Soto nos da algunas claves, pues plantea que si bien esa desatada cultura del tropical bailable existía, "había que saber bailar" para salir a la pista. Concentrado, el derecho al baile se encarnaba en unos pocos privilegiados que podían o se atrevían a entrar entonces en el mundo de filóricos y *vedettes*, mientras que para el resto, el disfrute estaba en admirar sus dotes o empeño. La recién llegada cumbia, como ningún otro género tropical, parece haber encontrado ese pulso sin exigencias, que hacía y sigue haciendo masivo el derecho al encuentro festivo, al disfrute popular, al uso musical sin pudores de nuestra trunca corporalidad. La pregunta es, ¿de qué manera?

Sigamos nuestro recorrido. El tren de las memorias cumbiancheras transcurre entonces entre la llegada y la adaptación de esa cumbia colombiana, migrante, extranjera. Para unos venida desde Argentina, como relata Sergio Solar recordando las primeras cumbias, repertorios, grabaciones, referentes, cultores y composiciones que tienen lugar en el Chile de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Para otros, desde México, Venezuela, la propia Colombia, pero también desde Perú y Bolivia, como recuerdan los Rumberos del 900 en su testimonio colectivo, así como también Amparito Jiménez, cuyo testimonio constituye una suerte de bisagra entre el tropical de los cincuenta y la explosión cumbianchera que le sucede.

Camuflada entre cumbiones, merecumbés, porros, gaitas y a veces incluso guarachas y rancheras –como nos recuerdan Amparito y el maestro Valentín Trujillo–, la cumbia vino siempre acompañada por diversas sonoridades populares latinoamericanas, tropicales y no tropicales. Tommy Rey, por ejemplo, recibió a la cumbia cuando terminaba de formarse al ritmo del tropical, el twist y el rock and roll, lo que no impidió que incluyera temas brasileros y boleros en sus presentaciones

como voz principal de la naciente cumbia de sonora. Samuel Arochas y José Arturo Giolito se encargarán de fusionar una serie de ritmos tropicales en la naciente escena cumbianchera, intercambiando conocimientos e influencias brasileras, argentinas y colombianas. Héctor "Tito" Rojas, por su parte, reafirmará la preocupación de Los Cumaná y Makalunga por los arreglos rítmicos –fusionando cumbia, salsa y otros sones tropicales en un mismo tema–, pero también por la diversidad de géneros, incluyendo en su repertorio en vivo boleros, pasodobles, valses y hasta baladas-rock del popular Sandro. Del mismo modo, otras agrupaciones cumbiancheras como Los Fénix o Los Trianeros construirán su repertorio "bailable" siguiendo las exigencias de la época, es decir, tocando "lo que el público quiere bailar", fuese tango, rock, mambo o tropical instrumental.

No es de extrañar entonces la sospecha con que los cultores del tropical ven la idea de una "cumbia chilena", como sucede con los testimonios de Juan Saravia, Jaime Fredes, Adelqui Silva, Sergio Solar y más tarde de Samuel Arochas, uno de los protagonistas de la llamada "chilenización" cumbiera. Cada uno en sus términos va dejando en claro el origen colombiano y ritual de la cumbia, como un género más del folclor que del repertorio popular bailable, distinguiendo aquello que comienza a hacerse en Chile como cumbia hecha por chilenos, grabada por chilenos o "chilenizada". Interpretada a partir de la sensibilidad, sonoridad, recursos y limitaciones musicales locales, es reconocida por tener menor cadencia que la sonoridad costeña del maracón y la tambora, y por ser más militar en su cuadratura rítmica, como explica Samy "Banana" Arochas.

No obstante, y a pesar de estas reticencias, quienes fueron testigos de la llegada y rápida adopción de una cumbia con sabor local en los años sesenta, concuerdan en atribuir centralidad al *boom* cumbiambero de la Sonora Palacios, como lo refiere Adelqui Silva, y a su particular estilo y formato para cultivarla, inspirados en las Sonoras Matancera y Santanera. Desde Santiago, dicha Sonora tendrá un papel fundamental para esta reconstrucción socio-histórica y testimonial de las cumbias "a la chilena", aun cuando en su inicio debiera enfrentar el prejuicio de productores musicales que no daban crédito a la potencia de la cumbia en la escucha local, por considerarla "rasca", "de medio pelo" o "de quintas de recreo", como recuerda Marty Palacios (padre).

De este modo, a través de discos, programas radiales, películas y conciertos en vivo, el popular género que va incorporándose rápidamente en el repertorio tropical de los cincuenta, lo hace estableciendo una frontera simbólica con el tropical de las grandes orquestas, que situará a la cumbia en sus diversos estilos como un género simple, vulgar y populachero[1], contrapuesto por ese imaginario mítico y elegante del "tiempo de las orquestas" –al decir del *crooner* criollo Juan Saravia–, cuyo swing es evocado con emotiva melancolía por el maestro Carmelo Bustos.

Pese a ello, ninguno de estos prejuicios pudo impedir la rápida popularización de la cumbia de sonora. Como recuerda "Leo" Núñez, ello también era posible gracias a la visión de productores como Jorge Undurraga, quien luego de ver el éxito de canciones como "El caminante" y "La mafafa", comienza a multicopiar y distribuir las partituras para que el sonido de esta cumbia achilenada se tome la escena bailable. Así, volvía negocio este ambiguo juego en el que mientras se profundizaba el prejuicio hacia la cumbia, se ampliaba su arraigo entre los sectores sociales por ella aludidos. Proceso que fue muy claro para Eduardo Carrasco, como deja ver cuando explica la elección de ritmos cumbiancheros y tropicales en el repertorio político de Quilapayún incluido en sus *Canciones Contingentes:* "Esos ritmos eran populares, y los elegimos porque queríamos ser escuchados". La pregunta que queda sonando nuevamente es, ¿por qué?

Aun cuando poco pueda generalizarse respecto a la cumbia chilenizada que se va configurando en este periodo, hay ciertos rasgos que van quedando en la memoria sonora y festiva junto al *boom* de la Palacios, permitiendo rastrear esta rauda popularidad cumbiera.

Un primer elemento es la cuadratura de su base rítmica –que técnicamente podríamos describir como el cambio en la acentuación contramétrica de la cumbia tradicional y en gran parte latinoamericana, por un pulso que marca el tiempo fuerte con la campana, el güiro o el cencerro–, que no es sino la galopa tarareada por "Chocolate" en el hoy clásico *tí, tititi, tititi*. Tommy Rey complementa esta onomatopéyica descripción explicando las particularidades de la cumbia, el merequetengue y la guaracha que conformaban ese primer repertorio cumbianchero: "La cumbia es así: *tum tum tum tum* [imitando la conga en el contratiempo de la cumbia], *sh, sh sh sh, sh sh sh* [imitando la figura de la galopa en el platillo o en el güiro]. Y el merequetengue: *tam tupapam, tam tupám, tam, tupapam, tam tupám* [tarareando el ritmo base del merequetengue]. La guaracha es: *tututum, tototom, tututum, tototom* [tarareando el ritmo base de la guaracha]", mostrando con ello la simpleza y cuadratura de sus bases rítmicas.

Un segundo elemento, propuesto por la Reina de la Cumbia, tiene que ver con los tonos y la cadencia. Sumergiéndonos en un viaje que parte en lo ancestral de las fiestas de cumbiamba, Amparito distingue el carácter "más cuadrado y alegre" de la cumbia hecha en Chile, frente al cadencioso y melancólico estilo de la cumbia

1 Sobre la ambigüedad de estas adjetivaciones, recomendamos: Quintero 1999 y Escobar 2008.

tradicional colombiana. Así, el predominio de los tonos menores de la cumbia tradicional aparece como una suerte de lamento hecho baile que "el chileno no entiende", en contraposición con los tonos mayores de las cumbias de mayor éxito en la escena local. Rasgos que pese a ser ciertos en gran parte de las canciones, no están libres de excepciones, como es el caso de la cumbia de mayor popularidad a nivel local, "Un Año Más", la cual está justamente en tonos menores y fue concebida como una melancólica balada que el paso de los años volvió canto de eufórica alegría. Un caso que ironiza la naturalización de los tonos mayores como alegres, festivos y plenos, y los menores como nostálgicos, tristones e incompletos.

Un tercer elemento, señalado por Marty Palacios (hijo), tiene que ver con los arreglos en la naciente cumbia de sonora, así como con su relación con el público: introducciones simples en trompeta, ritmos sencillos y acentuados por el bajo, temáticas alusivas a la cotidianeidad del trabajo y el anecdotario popular, y coros "oreja", de fácil aprendizaje y repetición, pues parte del arraigo del repertorio cumbiero local es también construido a partir de la fácil identificación entre el público y la letra[2].

En esta misma línea, un cuarto y último elemento a destacar será la aparición de un animador responsable de orientar el característico baile tieso pero cumbianchero de la cumbia "a la chilena", haciendo las veces del acordeón o de la gaita en la música costeña colombiana cuando viene "el vacilón". La figura del animador será clave para estimular el encuentro con el otro en un baile que se desarrollará mayoritariamente suelto, enseñando a bailar con juegos coreográficos salidos de rondas, huaynos del carnaval andino, o congas del carnaval santiagueño cubano, el mismo en el que Marty Palacios (padre) encuentra el origen del popular "trencito".

Paradójicamente, el peculiar estilo de bailar la cumbia chilena de sonora, interpretada por músicos locales de origen popular pero con *smoking*, va camuflando esas identidades que el Chile republicano intentó ocultar desde su fundación hasta nuestros días, poniendo en evidencia que el prejuicio hacia la cumbia no es sino el prejuicio hacia los "rotos", su diversidad de identidades latinoamericanas no europeizadas, sus códigos y estéticas, sus formas y su relación con el cuerpo, su disfrute.

Pero para entonces, la cumbia ya "era grito y plata", como recuerda Humberto Leiva. Su pegada tenía una fuerza inusitada, pues gozaba al mismo tiempo de un sentido comercial e identitario, asunto que la industria discográfica supo aprovechar muy bien[3]. Reina en locales nocturnos y conmemoraciones patrias, este papel le significó una serie de fricciones con cultores de géneros fronterizos, tales como cuequeros y salseros. Para los primeros, la cumbia venía a invadir un espacio tradicionalmente típico, folclórico, expresado en fondas, ramadas, festividades campesinas y nacionales. Para los segundos, la cumbia trababa el desarrollo musical del tropical local, pues su simpleza impedía la entrada con mayor amplitud y propiedad de la naciente salsa, como señala Héctor "Parquímetro" Briceño.

Esta sensación se acentuaba con la progresiva proliferación de agrupaciones, estilos y formatos cumbiancheros a lo largo del territorio nacional. Y es que la llegada y adaptación no puede solo ser pensada desde la cumbia de sonora hecha en Santiago. La eclosión social, política, musical y específicamente cumbianchera que evidencia el segundo capítulo del libro, comprendido entre 1962 y 1973, abrirán más aún el juego por la validez y el sentido de pensar una "cumbia chilena".

Tal como son múltiples las vías de llegada de la cumbia al país, diversos son los estilos que van emergiendo en diferentes zonas geográficas, adaptándose en cada lugar a los gustos locales de cultores y escuchas, desarrollándose diversos procesos de transformación que le darán un sello característico a cada agrupación. Esta identidad queda claramente expresada en las agrupaciones nortinas de influencia directa o indirectamente peruanas, como sucede con las que contribuyeron a fundar Rubén Sapiaín y William Carrasset, quienes prefieren referirse a su sonido tropical como parte de una "cumbia nortina", distinta a la "cumbia de sonora", aunque también reconocida como chilena. Caso emblemático será el del puerto de Coquimbo, donde suenan diversas expresiones con identidad local que buscan dar cuenta de esas otras cumbias a la chilena. Guillermo Montero hablará así de una cumbia "picaíta", en referencia al peculiar estilo con que en el norte se utiliza la función melódica de la guitarra con el efecto de la cámara de eco, en un ritmo más cercano al cumbión que a la propia cumbia, como sucede con la llamada "cumbia viking", autodefinida así por los cultores de primera y segunda generación de Los Vikings 5. Su formato, más cercano al del combo que al de la sonora o de la orquesta de antaño, pondrá además en evidencia la relevancia de considerar lo económico junto a lo territorial en este recorrido. Y es que hacia el norte, el acceso a instrumentos electrónicos –mediado por las zonas libres de impuestos primero en Arica y posteriormente en Iquique– facilitará la preferencia por dicha instrumentación, permitiendo a las agrupaciones nortinas reducir su número de integrantes en un estilo inspirado por el *boom* rockero de Los Beatles, entonces en pleno auge.

2 Sobre el vínculo emotivo entre las músicas populares y sus públicos, escuchas y gozadores, como una experiencia de identificación y ubicación, recomendamos: Frith 2001.

3 Sobre esta doble carácter identitario y comercial, recomendamos: D'Amico 2002.

Si a este crisol cumbiero sumamos además a agrupaciones como Los Trianeros, Giolito y su Combo, Banana 5, Los Bronces de Monterrey y tantas otras de pequeños formatos que jugaron un papel destacado en este primer momento de hacer cumbia "desde Chile", en formatos o estilos distintos al propuesto por la Sonora Palacios y las muchas sonoras que le siguieron, el argumento nos vuelve al problema primero: ¿es posible hablar de una "cumbia chilena"? Y si es así, ¿desde dónde y en qué sentido?

Es justamente aquí que la reflexión musical sobre la llegada y adaptación de la cumbia se agota para dar paso a la pregunta por su apropiación y arraigo. Si bien musicalmente encontramos posiciones encontradas entre cumbieros "de sonora" y cultores tropicales o cumbiancheros de otros estilos y formatos, al preguntar por el baile ese discurso cambia radicalmente, como señala Carlos González en su pícara entrevista: "Uno baila todo igual, o sea, no existe, como decía un compañero una vez, no existe cumbia nortina, cumbia centrina, cumbia sureña; no, se baila igual nomás po'. Igual, en todos lados. Todos bailamos igual. No tenemos… es como… pasos básicos nomás. Todos hacemos lo mismo. Casi todos bailamos parados, no nos desplazamos en la pista". "Como aleteando", agregaría Adelqui Silva, salvo que se juegue con trencitos, rondas u otras coreografías, las que gracias a esa simplificación y cuadratura del bajo y las percusiones, pueden bailarse indistintamente en ritmo de cumbia, cumbión, merecumbé, guaracha, ranchera, o el popular merengue de los ochenta, el que aun con los mismos pasos, nos permitía experimentar levemente en la pista tomando a la pareja en un tiempo más aceleradito.

Nos encontramos entonces con un ingrediente fundamental para dar sabor a esta cazuela cumbiera *made in* Chile: la transversalización de su baile tieso pero cumbianchero, alentada por la intensa presencia televisiva de la cumbia y el tropical en los ochenta.

Como sabemos, el cruento golpe militar de 1973 cambió abrupta y violentamente el escenario precedente, haciendo gris los trazos que dejó de vida social, privatizando –cuando no cerrando– los espacios de encuentro y afirmación de sentimientos de comunidad. La función social de la cumbia y en general del tropical a la chilena, fue entonces ficcionar una realidad paralela, encapsulada, televisada, donde el humor, la trivialización de la realidad política, la invisibilización de la muerte y la tortura, y la inevitable alegría de las agrupaciones bailables de música tropical, operarán como un efectivo placebo. Cuestión que de hecho hicieron.

Así, el repertorio cumbianchero de los ochenta adquirió relevancia en cada uno de los ámbitos en que se desarrolló: para productores, compositores, cultores y escuchas, se convirtió en fuente de trabajo, lugar de encuentro, música festiva y testigo silencioso del acontecer nacional. Encapsulada en la TV primero, y progresivamente presentada en vivo –aunque también difundida subterráneamente en radios y en casetes–, logró amenizar la cotidianidad en campos y ciudades, en tomas de terreno y en nuevas casas de subsidio, en barrios históricos y hasta en los barrios altos, como recuerda Marty Palacios (hijo) respecto a la transversalidad de la Sonora fundada por su padre, y también Adelqui Silva, quien señala: "Pachuco metió el ritmo para allá, para el barrio alto, pasao' la Plaza Italia para allá. Le gustaba a los rubiecitos de ojos azules y a los morenitos de acá".

La cumbia viaja por todo el país, de norte a sur, se transforma, se apropia y se queda, para años más tarde refrescarnos una memoria que se había teñido de gris, mostrándonos los tejidos sonoros que nos dieron una alegría más honesta que la que cierra este período oscuro. Y es que "el tropical es… alegra a cualquiera", dirá Eduardo "Lalo" Palacios, pensando en los años en que la cumbia de sonora de segunda generación dará sabor a las hoy tradicionales parrilladas bailables.

Pero se trata además de una época en que vuelve a desdibujarse la distinción entre la cumbia y el tropical, como reflexiona Edson Núñez luego de una gira por Europa, evidenciando cómo las etiquetas de los géneros musicales son mucho más industria discográfica y públicos globales que reflexiones y construcciones locales: "…no usan cumbia ellos, nos engloban en una cosa que es tropical, merengue, bachata, cumbia". Al mimetizarse, el tropical se aleja del sentido glamoroso y elegante con que se evoca el "tiempo de las orquestas", como puede apreciarse en el cambio de las palmeras a la tanga en las carátulas de sus producciones musicales más características, o en la pícara sexualización de sus letras. Una nueva connotación, bailable y picarona, que será estereotipada siúticamente como "picante"[4].

En este marco, la centralidad capitalina para definir esta "cumbia chilena" o este tropical "a la chilena", se agudizará durante la dictadura, con la preeminencia de la tele. El toque de queda, con su consecuente cierre de espacios y repliegue de la vida nocturna, afectó a gran parte de los músicos chilenos que no lograron asomarse a esta nueva tribuna, que concentraba además todo un circuito de medios de difusión y grabación. La proyección nacional de las agrupaciones bailables dependía en gran parte de su capacidad para visibilizarse en esta industria criolla, poseedora de una fuerza hegemónica, a la vez centrípeta y centrífuga, que atraía a las agrupaciones que buscaban dicho reconocimiento y lanzaba desde su centro los grandes éxitos de la década.

Así, muchos de los estilos cumbiancheros locales creados "en regiones" debieron pasar por la capital del *reyno* para desplegar notoriedad, como fue el caso de Los Trianeros o de Los Vikings 5. Los Cumaná fueron menos afortunados, pues sus

4 Sobre estos desplazamientos de sentido en lo popular, lo tropical y lo afrolatinoamericano, recomendamos: Ardito 2012.

pasos por Santiago fueron menos intensos, condicionando que su reconocimiento quedara enmarcado en el norte del país. Aunque existen también casos atípicos como el de Albacora, agrupación de prolífica capacidad para lanzar producciones discográficas con sellos locales, que hizo carrera desde su natal puerto de Coquimbo, evitando su paso por la capital chilena. Aunque hasta la fecha no ha logrado el reconocimiento que merece por ser una de las principales agrupaciones tropicales bailables en Chile, su popularidad en mercados, ferias, centros nocturnos, disqueras locales y otros espacios de difusión populares es indiscutida, demostrando que las hegemonías cumbiancheras siempre estarán en tela de juicio por las corrientes subterráneas del baile y la fiesta.

En perspectiva, podemos plantear que en una época de profundas transformaciones políticas y convulsiones sociales, la cumbia logró sintonizar la frecuencia de nuestro pulso festivo, de nuestra necesidad histórica y corporal de encuentro colectivo, adoptando y adaptando una enorme diversidad de repertorios y estilos que se seguirán enriqueciendo con el paso del tiempo, en un viaje de flujo continuo por la América Latida.

Sonoridad latinoamericana y mestiza por excelencia, la cumbia adoptará ropajes y adaptará cadencias por donde vaya. "Sonidera" en México, "chicha" en Perú y más recientemente "villera" en Argentina, por mencionar solo algunas de sus muchas vestiduras, en Chile tendrá la particularidad de adquirir con patudez y soltura el apelativo de "chilena".

En este sentido, es claro que la cumbia chilena de sonora, esa apropiación "oreja", cuadradita y con trompetas de la cumbia venida del extranjero, ha jugado un rol hegemónico como cumbia nacional por excelencia, lo cual no significa que sea única o favorita. La rápida y diversa proliferación de estilos y formatos cumbiancheros a lo largo del territorio nacional después de la fundación de la Sonora Palacios, nos hace pensar en lo problemático que es hablar en este periodo de una cumbia chilena, y preguntarnos por la necesidad de considerar las múltiples chilenizaciones cumbiancheras que dan pie a la emergencia de cumbias chilenas en plural.

Lo cierto es que solo el paso de las décadas permite mirar estos procesos en retrospectiva para comenzar a aceptar la existencia de una cumbia chilena que no es solo sonido, sino época, estilo, modo de bailar y apropiación festiva. Una retrospectiva que enfatiza y centraliza el canon de la cumbia de sonora, y configura con ello una nueva tradición musical bailable, a medio camino entre la música masiva, comercial, y el folclor o lo tradicional: el clásico cumbianchero o la cumbia clásica chilena, reina como ninguna en festejos patrios, conmemoraciones familiares, cambios de folio y celebraciones de fin de año. No obstante, mientras se configura su particular estilo y expresividad corporal característica, esta aceptación no tendrá aún lugar. Vendrá recién en la década siguiente a la comprendida en este libro, durante los años noventa, cuando por primera vez comienza a hablarse de una "cumbia chilena", también constitutiva de la identidad local, aunque siempre en tensión por legitimarse en los discursos sobre lo patrio y la "chilenidad".

De hecho, muchas de las canciones emblemas de la cumbia nacional en realidad son composiciones extranjeras –cosa que ofendería al chauvinismo cumbiero de muchos–, como nuestro clasiquísimo "El galeón español". También hay otras que han sido creadas en Chile pero por extranjeros, como es el caso del compositor Nelson Navarro, cubano que vivió largos años en el país y alimentó el repertorio de diversas agrupaciones, con canciones como "Cumbia chilena" y "Canto a Colombia", de la que surge el popular himno "De Coquimbo soy". Así, la mayor parte de las cumbias que cantamos y bailamos son en realidad de origen colombiano, peruano, argentino, mexicano, venezolano y boliviano, aunque después de medio siglo de arraigo en el oído y el cuerpo nacional las sentimos propias. Porque sí, señoras y señores, para incomodidad de muchos y muchas, Chile queda dentro de América Latina, no de Europa o de EE.UU., y se menea al cumbianchero son de sus sonidos mestizos –aunque lo oculte–, bien indios, bien negros, bien populares[5].

Por otra parte, cabe destacar que el diálogo con nuestros cultores también nos ha mostrado que no son pocas ni tan excepcionales las cumbias hechas en Chile, aunque así lo parecen, por la terrible invisibilización en que han permanecido la mayoría de sus creadores locales. Casos como los de Hernán Gallardo Pavéz, Pedro Alfredo, Luis Tirado, Guillermo Montero, Amparito Jiménez, Willy "Agüita" Carrasset, Jacinto Amoroso, el repertorio de Los Trianeros, mayoritariamente compuesto por ellos mismos, y hasta el propio Tommy Rey y su hermano Manuel Zúñiga, son claros ejemplos de esa deuda pendiente que aún mantenemos con quienes han puesto a bailar nuestros tiesos pero cumbiancheros cuerpos por poco más de medio siglo ininterrumpido de cumbias a la chilena.

La opción por incluir en este libro a los cultores de mayor edad, quienes protagonizaron el proceso de llegada, adaptación y arraigo de la cumbia en Chile, responde en parte a esta intención de hacer un reconocimiento en vida a muchos de los músicos menos visibles y conocidos para los públicos locales, inadvertidos muchas veces bajo la enorme popularidad de las agrupaciones que han inmortalizado sus creaciones, no así sus nombres. Este es uno de los puntos críticos en la pelea sindical que hoy siguen dando esos primeros cultores cumbiancheros por el respeto

5 Sobre estos camuflajes, recomendamos: Tiesos pero cumbiancheros 2013.

a sus derechos laborales e intelectuales[6], como expresa Leo Núñez, el desconocido autor de "Cumbia para adormecerte": "Lo primero que peleo es la no explotación del músico por el músico", una frase que gana más fuerza que nunca cuando el debate nacional se contornea entre soberanías, neoliberalismos y procesos constituyentes.

Pero los procesos sociales continúan, y con ellos, la historia de la cumbia en Chile. Son innumerables los testimonios que quedan aún por seguir reconstruyendo, tanto para ampliar nuestra mirada sobre la diversidad territorial de cumbias chileneras, como para dar cuenta de ese segundo momento de chilenización cumbiera, que tiene su antesala en los ochenta y que estalla en los noventa con la cumbia sound en el Norte Grande, con la cumbia balada en el Norte Chico, con la Nueva Cumbia Chilena en el centro y con la cumbia ranchera hacia el sur. Nuevas manifestaciones cumbieras que son también nuevas pugnas identitarias, expresiones locales y tensiones por reconocer la diversidad *chilensis*. Temáticas que, esperamos, serán tema de futuras compilaciones…

6 Sobre el asunto de las condiciones laborales de los músicos en Chile, recomendamos: Karmy, Brodsky, Mardones, Facuse y Urrutia 2014.

Músicos referidos

Son muchos los músicos locales, mencionados a lo largo de este libro, quienes forman parte de la historia musical chilena. Por distintos motivos sus testimonios no han sido incluidos; por eso es que los relevamos en este espacio reseñándolos brevemente. Además de músicos chilenos, incluimos en esta lista a músicos provenientes de otras latitudes que residieron largo tiempo en Chile, alcanzando el reconocimiento de sus pares, y excluimos a aquellos que ya aparecen como entrevistados u homenajeados. Lamentablemente, hubo nombres que no pudimos corroborar, pero los presentamos de la forma en que los entrevistados los mencionaron, señalando entre paréntesis las letras s/i (sin información) cuando no dimos con su nombre o apellido. Presentamos a los músicos en este listado en orden alfabético, de la forma en que aparecen en la primera mención del libro, ya sea por su nombre artístico, sobrenombre o de pila.

- **Alberto Ramos**: saxofonista que fue parte del grupo serenense Los Flamingo Brass.
- **Aldo Asenjo, el "Macha"**: cantante de La Floripondio y Chico Trujillo. Este último surgido en Chile en 1999, propone un estilo de cumbia fusionado con elementos del rock, el punk y el ska. Han sido conocidos por versionar cumbias como "El conductor", "La escoba" y "La pollera amarilla", pero también por creaciones propias, como "Loca".
- **Alejandro Balboa:** guitarrista que ha integrado diversas agrupaciones como Combo Caravana, Sonora Santiagueña y The Ramblers. Además es autor de diversas cumbias, como "Mal amor".
- **Alejandro González, "Jano" González**: guitarrista y técnico en sonido de La Serena. En los sesenta y setenta fue guitarrista del Grupo Uno y Los Quarrell's. Fue técnico de Radio Corporación de La Serena, donde grabó en cinta a diversas agrupaciones de la región, cumpliendo un importante rol de registro y difusión. Después del golpe de Estado se desempeñó un tiempo como técnico en televisión y más adelante como sonidista en vivo de agrupaciones de la región.
- **Alejandro López, "Pocho" López:** fue trompetista de la orquesta Rumba 8, contemporáneo a Leonardo Núñez. También tocó en la Sonora de Tommy Rey.
- **Alejo López:** fue el primer cantante de Giolito y su Combo. También grabó tumbadoras con Banana 5.
- **Álvaro Henríquez:** nacido en Concepción en 1969, forma a inicios de los noventa la agrupación de rock Los Tres y, más tarde, Petinellis. Participó, además, en La Regia Orquesta con la que tocaba en vivo cuecas choras, mambos, jazz, tangos y otros géneros musicales para obras teatrales.
- **Américo, nombre artístico de Domingo Vega:** cantante ariqueño de música tropical. Logró proyección nacional en los años noventa, en pleno auge del movimiento sound. Integró agrupaciones como Alegría y Américo y La Nueva Alegría. A inicios del segundo milenio comienza su carrera solista incorporando elementos salseros a su repertorio de cumbias, versionando composiciones de Estanis Mogollón y del Grupo 5.

- **Ana Palacios**: integrante de Los Hermanitos Palacios en la década del cincuenta. Hermana de Marty Palacios y madre de Eduardo López Palacios, director de la Sonora Junior L. Palacios.
- **Antonio Muñoz:** guitarrista de sesión de Radio Rancagua, que en 1944 grabó con Lucho Gatica la tonada "Negra del alma".
- **Antonio Prieto:** actor y cantante chileno que desarrolló su carrera actoral mayormente en Argentina. Como cantante se hizo muy popular con "La novia", canción con que marcó un éxito comercial internacional en 1961. Falleció en 2011 a los 85 años.
- **Armando Dinamarca:** trompetista que integró la primera formación de la Sonora Palacios a mediados de los sesenta. También integró la orquesta Rumba 8 desde la década del setenta.
- **Arturo Gatica:** cantante y actor de radio, discos y cine que destacó en los años cuarenta interpretando tonadas, tangos, valses y boleros. Hermano mayor de Lucho Gatica. Debutó en 1936 en la Radio Rancagua. A finales de los treinta fue bautizado como el "Bobby Breen Chileno" y comenzó a grabar en la disquera RCA Víctor. A fines de los cuarenta viaja a Argentina para debutar en Radio El Mundo de Buenos Aires. Luego de una intensa y fructífera carrera musical, muere en 1996.
- **Arturo Millán:** cantante que interpretó la canción "Fiesta de cumbiamba", de Amparito Jiménez, en Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, obteniendo el tercer lugar en la competencia.
- **Baltazar Palacios:** luthier y director de la Orquesta de Los Hermanitos Palacios, integrada por sus hijos e hijas, fundada a fines de los años cuarenta en la ciudad de Talca.
- **"Bencho" Sepúlveda, Benjamín Sepúlveda:** tecladista de diversas agrupaciones tropicales, tales como Banana 5 en sus inicios, la segunda generación de la orquesta Huambaly, y el conjunto Rudy Ávalos y Combo Rey. Falleció en 2013.
- **Benicio Sánchez:** músico que fue secretario administrativo del Sindicato Profesional Orquestal, SIPO.
- **Benito Villarroel**: trompetista que integró la Sonora Palacios y a inicios de los ochenta funda, junto a otros músicos, la Sonora de Tommy Rey, agrupación que integra hasta la actualidad.
- **(s/i) Bórquez:** músico que integró la Sonora Los Caribes en sus primeros años, a inicios de los años sesenta.
- **Buddy Richard, nombre artístico de Ricardo Toro**: cantante del movimiento juvenil conocido como la Nueva Ola, que tuvo éxito entre los años sesenta y setenta. Algunas de sus canciones más exitosas son "Amor por ti", "Si me vas a abandonar", "Tu cariño se me va" y "Mentira".
- **"Care' cueca":** músico baterista que en la década del sesenta, junto a "Nano" Prado y el "Pantaro", hacían funciones en el Hotel Carrera y La Carlina en una misma noche, contribuyendo a llevar nuevo público a dicho prostíbulo.
- **Carlos Alberto Espinoza:** primer animador del conjunto Los Vikings 5, destacado por su gran sentido del humor y por sus dotes para preparar al público antes de la entrada del conjunto. Trabajó en la televisión peruana y también en locución radial.
- **Carlos Corales**: guitarrista eléctrico de música popular que desde mediados de los años sesenta se ha desempeñado tanto en agrupaciones de rock como de música tropical. A fines de los sesenta funda el grupo de blues sicodélico Aguaturbia. También formó parte de la Sonora Tralalá, integró la orquesta del Festival de la Canción de Viña del Mar, y diversas orquestas de programas de televisión como Dingolondango, Sabor Latino y Cuánto vale el show, entre muchos otros.
- **Carlos Gallardo Santander, el "Mafafa"**: músico coquimbano que ha participado como percusionista en diversas agrupaciones de la región, tales como Los Cumaná, Los Vikings 5 y Los Mascott, entre otras.
- **Carlos Palacios:** integró la orquesta de Los Hermanos Palacios y junto a algunos de sus hermanos forma a inicios de los sesenta la Sonora Palacios. Actualmente lidera la Gran Sonora de Carlos Palacios.
- **Carlos Rodríguez**: pianista que integró la orquesta de Los Hermanos Palacios, dirigida por Marty Palacios, a fines de los años cincuenta. Luego formó parte de Banana 5.
- **Carlos Rojas**: guitarrista de la región de Coquimbo que integró el grupo Los Cumaná desde 1971, cuando el conjunto graba su segundo Long Play.
- **Carlos Yáñez, "Pachi":** baterista coquimbano que actualmente toca en el grupo de jazz tradicional Los Flamingo Brass de la ciudad de La Serena.
- **Cecilia Pantoja, "Cecilia, La Incomparable":** cantante oriunda de Tomé que lanza su carrera solista en medio del movimiento de la Nueva Ola. En 1965 gana la competencia internacional del Festival de la Canción de Viña del Mar. Una de sus canciones más conocidas es "Baño de mar a media noche".
- **César Sáenz:** armonicista de jazz tradicional que integra el grupo Los Flamingo Brass de la ciudad de La Serena.
- **"Chago" Vergara, Gonzalo Vergara:** timbalero con el que Leonardo Núñez forma, a fines de los años setenta, la orquesta Rumba 8 a partir de una escisión de la Sonora Caravana.
- **Darío Godoy:** guitarrista de Ovalle que integró el grupo Makalunga a mediados de los setenta. Actualmente es funcionario municipal de su ciudad natal.
- **Diego Rodríguez**: cantante mendocino del grupo Garras de Amor. Se radica en Chile a inicios de los dos mil. Grabó algunas canciones románticas con Los Vikings 5.
- **Don Roy, nombre artístico de Rodrigo Martínez:** clarinetista y saxofonista español que fue uno de los primeros directores de jazz en Chile. Vino por primera vez al país en 1928 con la orquesta de Oscar Frederickson. Luego participó en la orquesta de Ernesto Davagnino, inaugurando el Casino de Viña del Mar. En los cuarenta se radica en Santiago y sigue su carrera como instrumentista y director musical. En los cincuenta se desempeña como profesor de clarinete en el Conservatorio de la Universidad de Chile, y también como gerente y director de RCA Víctor, puesto que mantiene hasta los años sesenta. Fallece en 1974.
- **Eddy Roa:** percusionista oriundo de Concepción que integró Los Cumaná entre 1972 y 1973, desempeñándose como timbalero. También compuso diversas cumbias que fueron grabadas tanto por Los Cumaná como por Los Vikings 5, tales como "Carita de guinda", "Río maravilla" y "El chanchito de mi tía". Actualmente se desarrolla como músico y productor musical bajo el pseudónimo de Shárly.
- **Eduardo Aranda:** músico de Coquimbo que fue segunda guitarra de Los Vikings 5 desde los inicios del conjunto hasta 1982.

- **Eduardo Guzmán, "Guatón Banana"**: saxofonista que integró Banana 5, Giolito y su Combo y la orquesta de Los Rumberos del 900.
- **Eduardo Mitchell**: compositor oriundo de la comuna de Pudahuel, ha creado canciones en diversos géneros populares, como bolero, salsa y cumbia. Algunas de sus canciones han sido grabadas en la discografía de la Sonora Palacios.
- **Eduardo Poblete, "Mico" Poblete:** bajista que integró Los Cumaná desde sus inicios hasta 1974, año en que se retira y comienza a formar parte del grupo Makalunga. Actualmente se desempeña como microbusero en el puerto de Coquimbo, sin dejar de lado su pasión musical.
- **Esteban Moya**: músico que integró por varios años la orquesta del Casino de Viña del Mar junto a Carmelo Bustos.
- **Ernesto Márquez:** pianista y tecladista que integró desde sus comienzos el conjunto puntarenense Los Trianeros.
- **Ernesto Muñoz:** músico chileno, autor de diversos temas grabados por la Sonora Palacios.
- **Ernesto Rosson**: guitarrista de sesión que trabajó muchos años en Radio Rancagua. En 1944 grabó con Lucho Gatica la tonada "Negra del alma".
- **Fabián, nombre artístico de Mario Ayala:** fue cantante de la orquesta Rumba 8 a fines de la década del setenta.
- **Fernando Morello:** pianista, arreglador y director. Integró la orquesta Huambaly y fue director de la orquesta Ritmo y Juventud.
- **Fernando Ubiergo**: cantautor que ha sido galardonado en importantes festivales internacionales, como el Festival de la Canción de Viña del Mar, el Festival de Banidorm y el Festival de la OTI. Algunas de sus canciones más conocidas son "El tiempo en las bastillas" y "Un café para Platón".
- **Flor Motuda, nombre artístico de Raúl Alarcón:** músico que ha transitado por el rock y la canción popular, experimentando en estilos y composiciones. Ha participado en importantes festivales como el de la OTI y el de la Canción de Viña del Mar. Fue uno de los cantantes que formó parte de la "Franja del NO" a fines de los ochenta. Algunas de sus canciones más conocidas son: "Brevemente… Gente (del espacio)" y "Pobrecito mortal, si quieres ver menos televisión descubrirás… ¡que aburrido estarás por la tarde".
- **Francisco Cabezas**: músico de la región de Coquimbo que compuso varias canciones que grabaron Los Vikings 5, tales como "Póngale compadre", "Alas rotas" y "Lola, lolita".
- **Fresia Soto:** actriz, bailarina y cantante que hizo carrera durante la Nueva Ola, entre los años sesenta y setenta. En 1967 interpretó la canción ganadora en el Festival de la Canción de Viña del Mar "Cuando rompa el alba", de Willy Bascuñán, y ganó el premio a la mejor intérprete del género internacional. Además de actuar en "La pérgola de las flores" y en dos películas, fue *vedette* en el teatro de revistas Bim Bam Bum.
- **Gabriel Parra:** músico viñamarino que fue baterista de High Bass y Los Jaivas. También grabó para otras agrupaciones, como en el disco de Payo Grondona *Lo que son las cosas, no?* (DICAP 1971). Falleció en Lima en 1988 producto de un accidente de tránsito.
- **Gerhard Mornhinweg:** músico y educador oriundo de Concepción que en 1994 formó la Conchalí Big Band, agrupación que dirige para formar musicalmente a niños y jóvenes de la comuna de Conchalí.

- **Germaín De La Fuente, nombre artístico de Óscar Germaín de La Fuente Maureira:** cantante oriundo de San Carlos que integró la agrupación Los Ángeles Negros entre los años 1968 y 1974.
- **Gino del Solar:** cantante de música tropical que fue la voz principal de Los Peniques hasta 1963, que también participó en agrupaciones como Los Banana 5 con voces y percusiones menores.
- **Gloria Aguirre:** cantante chilena que fue parte del movimiento juvenil conocido como la Nueva Ola. Fue la primera cantante chilena en tener un fan club de muchachos. Grabó su primer disco, *La taza de té*, cuando pequeña, pero la canción que la hizo famosa fue "Sabor a sal", una sensual balada compuesta por el italiano Gino Paoli. En 1970 viajó sin regreso a Nueva York.
- **Gloria Benavides:** actriz, comediante y cantante, nacida en Loncoche. Comenzó a cantar desde muy joven, destacando con canciones como "La gotita" en el movimiento conocido como la Nueva Ola. En los años setenta creó el personaje humorístico "La cuatro dientes" para el programa Sábados Gigantes y la "Gertrudis" en El Japening con Ja, entre varios otros, que perduraron por décadas.
- **Gogo Muñoz:** músico argentino radicado en Chile, autor de diversas canciones del repertorio popular local como, por ejemplo "El hombre que yo amo", que popularizó la cantante chilena Myriam Hernández.
- **Guadalupe del Carmen, nombre artístico de Esmeralda González Letelier:** fue una reconocida cantante y compositora chilena de corridos y rancheras mexicanas. Fallece en 1987.
- **Gustavo Dinamarca:** es hijo de Armando Dinamarca y actual director y percusionista de la orquesta Rumba 8.
- **Héctor Cerda:** percusionista que formó parte de la escena tropical de los años cincuenta e inicios de los sesenta. Junto con Iván Díaz y "Rareza" destacó como tumbador, por sus performáticas actuaciones.
- **Hermanas Zuanic (s/i):** dúo de hermanas que cantaban y que, siendo muy jóvenes, fueron de gira a Europa con la orquesta Huambaly.
- **Hermanos Vizcarra (s/i)**: dos hermanos guitarristas que tocaban música tropical a mediados de los cincuenta e inicios de los sesenta. Dentro de los géneros que tocaban destacaban la guaracha, el mambo, el baion y el cha cha chá. Estos dos hermanos tocaban en un cuarteto, con un baterista y un bajista.
- **Hirohito, nombre artístico de Eugenio León:** cantante y líder de Hirohito y su Conjunto, autor de cumbias pícaras como "Viejo lolero", que impactaron en la década del setenta. Falleció en 2010.
- **Horacio Saavedra:** músico nacido en Pitrufquén en 1946 que se ha desarrollado como director de orquesta. Integró diversas agrupaciones de música popular y formó la orquesta Tralalá. Entre 1971 y 2011 estuvo a cargo de la dirección de la orquesta del Festival de la Canción de Viña del Mar y, paralelamente, dirigió orquestas en numerosos programas de televisión, como El Festival de la Una, Dingolondango, Martes 13 y Viva el Lunes.
- **Humberto Lozán:** *crooner* de la orquesta Huambaly entre los años 1955 y 1962. A inicios de los setenta graba en ritmo de cumbia el *jingle* "De ti depende" para la campaña del candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende. Integró The Universal Orchestra. Falleció en 2006.

- **Hugo Tirado**: bajista del grupo serenese Los Quarrell's en los años setenta. Hermano de Luis Tirado, director de Los Cumaná.
- **Ignacio Quiroga**: baterista de la Sonora Los Caribes durante los años sesenta.
- **Ignacio Román, "Nacho" Román:** fue guitarrista de la orquesta Rumba 8, contemporáneo a Leonardo Núñez.
- **Iván Cazabón:** contrabajista que transitó entre el tango, el jazz, la cueca, el rock y la música tropical. En 1941 debutó con Los Ases del Ritmo y posteriormente grabó con Los Ases Chilenos del Jazz. A inicios de los cincuenta graba con Las Hermanas Parra, y en los sesenta con Violeta y Roberto Parra. En los setenta participa en grabaciones de Los Jaivas, Payo Grondona y Quilapayún. A fines de los ochenta integra el Sexteto Real Caló. Fallece en 2013 después de haber participado en varias versiones de la Yein Fonda en los noventa.
- **Izidor Handler**: músico de origen polaco, radicado en Argentina, que a mediados de los cincuenta ocupó el lugar del primer violín de la Orquesta Sinfónica de Chile. Fue también director de la orquesta del Casino de Viña del Mar y director del Conservatorio de música de Viña del Mar hasta 1986, año en que fallece.
- **Jack Brown, nombre artístico de Caupolicán Montoya:** cantante y guitarrista que en los años cuarenta se desarrolló en el mundo del jazz. Fue guitarrista en la orquesta de jazz del italiano Antonio La Manna en 1944 en el Casino de Viña del Mar. En la capital, estuvo vinculado al naciente Club de Jazz de Santiago e integró diversas orquestas como Los Dixies y Los Bohemios. En 1954 fue miembro fundador de la orquesta Humbaly, siendo su primer cantante. Fallece en 1988 a los 72 años de edad.
- **Joe Vasconcellos, nombre artístico de José Manuel Yáñez Meira**: cantante, percusionista y compositor que durante los años noventa comenzó su carrera musical solista, mezclando elementos del rock con ritmos latinos. A fines de los ochenta fue percusionista en el Casino de Viña del Mar, integró la agrupación Congreso y actualmente lidera su banda Joe Vasconcellos.
- **José Luis Arce:** cantante que integró la Orquesta de Juan Azúa y finalista del Festival de la Canción de Viña del Mar, ha tenido una amplia presencia en la televisión chilena. Como el doble chileno oficial de Frank Sinatra, se ha presentado en diversos locales santiaguinos.
- **José Bohr, nombre artístico de Joseph Bohr Elzer:** fue parte de la generación de inmigrantes alemanes que llegaron a la ciudad de Punta Arenas a inicios de 1900, en uno de los procesos de colonización del sur del país. Fue compositor musical e intérprete en piano para cine, trabajó en diversos países de América, y en 1940 se desempeñó como director general de Chile Films, donde rodó 16 películas, las cuales musicalizó. Compuso además el himno de la ciudad, "Punta Arenas". Por todo aquello, en 1976 recibió la condecoración de "Hijo Ilustre de Punta Arenas". Fallece en 1994 a los 93 años de edad.
- **Jorge González**: músico santiaguino que a inicios de los ochenta forma el grupo de rock de la comuna de San Miguel Los Prisioneros, donde fue guitarrista, compositor y cantante, destacando con canciones como "La voz de los 80" y "El baile de los que sobran". Luego de la disolución del grupo a inicios de los noventa, continúa su carrera con diversos proyectos musicales, como la agrupación de cumbia electrónica Gonzalo Martínez.
- **Jorge Martínez, "Golo Martínez", "Ramoncito":** fue cantante de la Sonora Los Caribes a inicios de los sesenta, conocido como "Golo Martínez". Bajo el pseudónimo de "Ramoncito" grabó con Luisín Landáez en los años sesenta y setenta.

- **Jorge Palacios**: violinista de la orquesta de Los Hermanos Palacios y trompetista en la incipiente Sonora Palacios que formó junto a sus hermanos a inicios de los años sesenta.
- **Jorge Oñate**: destacado compositor, arreglador y director de RCA Víctor en los años sesenta y setenta.
- **Jorge Salazar:** músico percusionista que compartió escena con Iván Díaz en los años cincuenta e inicios de los sesenta.
- **Jorge Yáñez**: actor y músico que participó en diversas teleseries, teleteatros y películas. A mediados de los sesenta integró los grupos Los de la Trilla y Los Moros. A finales de los setenta comienza su carrera solista, popularizando el vals chilote "El gorro de lana".
- **Jorge Zúñiga**: percusionista que toca las tumbadoras en la Sonora de Tommy Rey, hijo de Patricio Zúñiga, cantante de dicha sonora.
- **Juan Azúa:** saxofonista y director de orquesta que formó la Orquesta Cubanacán, integró Los Bronces de Monterrey y dirigió The Universal Orchestra, agrupación abocada al repertorio del jazz bailable, activa hasta su fallecimiento en 2006.
- **Juan Bulnes:** trompetista de la Sonora Tralalá y de la orquesta Huambaly. Encarnó el personaje de "El Verdugo de la Trompeta" de Sábados Gigantes, antecesor de "El Chacal de la Trompeta", encarnado por Leonardo Núñez. Falleció en 2009.
- **Juan David Rodríguez:** cantante de música tropical, especialmente de salsa, e hijo del *crooner* Juan "Chocolate" Rodríguez. A los 16 años tocaba piano popular en espacios de diversión nocturna. Luego se desarrolló como cantante y popularizó su carrera concursando en el programa de talentos Rojo Fama Contra Fama de Televisión Nacional de Chile en el año 2003, a través del cual obtiene la oportunidad de grabar su primer disco *Chocolate* (Warner Music 2004).
- **Juan Sabando**: músico de la región de Coquimbo que compuso, entre otras cosas, los himnos del Club de Deportes La Serena y de Coquimbo Unido, además de cumbias para agrupaciones locales como Los Cumaná.
- **Juan Carlos Pizarro, "Pescado Frito"**: timbalero que funda junto a Willy Carrasset el grupo Albacora de Coquimbo en la década de los ochenta.
- **Juan García**: timbalero que integró Los Cumaná desde 1970 hasta 1974, y luego forma parte de la generación fundadora del grupo Makalunga en 1974. Además de sus dotes de percusionista era valorada su voz aguda para los coros grupales.
- **Juan Núñez**: fundador, director y timbalero de Los Vikings 5 desde 1969 hasta 2002, año en que se retira de la agrupación por motivos de salud, radicándose en España hasta la actualidad.
- **Juanita Parra:** hija del baterista Gabriel Parra que nace en 1970. En reemplazo de su padre se integra como percusionista y baterista al grupo Los Jaivas en 1991.
- **Julio Palacios:** músico que se ha ganado el apodo de "El señor de la cumbia". Ha popularizado éxitos como "El baile de la cucharita" (2014). Su apellido es solo un alcance con el de la familia de la Sonora Palacios.
- **Julio Uribe:** guitarrista y fundador del grupo puntarenense Los Trianeros.
- **Leo Rojas, nombre artístico de Amadiel Leopoldo Rojas Galleguillos**: percusionista coquimbano que en los años setenta integró como timbalero diversas agrupaciones, entre

ellas Los Bugaloo, The Four Dreamers, Grupo Candilejas y Los Cumaná. En los ochenta acompañó como baterista al pianista Hernán Gallardo en sus presentaciones en Santiago en La Paila de Macul.

- **"Lucho" Campos, Luis Campos:** cantante que sucedió a "Tito" Morales en Banana 5 como voz principal del conjunto.
- **Lucho Córdova, nombre artístico de José Luis Córdova:** baterista aficionado al jazz de amplia trayectoria. Fue parte del grupo fundador del Club de Jazz de Santiago en 1943, participó en la última formación de Los Ases Chilenos del Jazz en 1945, e integró la orquesta Huambaly hasta 1959. En los sesenta comenzó a conducir un programa sobre jazz en Radio Chilena, que duró tres décadas. Falleció el 29 de abril de 2015 después de haber participado activamente como músico invitado en diversas agrupaciones de jazz y haber publicado sus memorias *Mi batería y yo.*
- **Lucho Gatica, nombre artístico de Luis Gatica**: cantante de boleros, actor de cine y conductor de programas de televisión. Junto a su hermano Arturo grabó su primer álbum en 1941. Su primer disco en solitario lo grabó en 1951 y la canción "Me importas tú" fue un éxito a lo largo de América latina. En 1957 se radica en México, donde se despliega su carrera y se hace internacionalmente conocido.
- **"Lucho" Jara, Luis Jara:** baladista y animador de televisión. Da sus primeros pasos como cantante en el programa Sábados Gigantes, de la mano de Don Francisco. Su carrera despega en los ochenta con éxitos como "Ámame".
- **"Lucho" Kohan, Luis Kohan:** saxofonista que fue director de la primera generación de la orquesta Huambaly entre los años 1954 y 1961.
- **Luis Aguirre Pinto:** nace en 1907 en Copiapó, trasladándose a Santiago a los 7 años. En 1924 ganó un concurso realizado por el sello Odeón con su canción "Lluvia de besos". Cuatro años después inicia su primera gira internacional, junto a la cantante europea de tango, Ángela Ferrari, y estando en Perú compone el vals "Reminiscencia". De regreso en Chile forma su orquesta con la que acompaña a diversos artistas, participa en la Caravana de la Música Chilena y se desarrolla tanto en el cine como en el teatro, la música sinfónica y la popular. En 1958 compone "Camino de luna", canción dedicada a Valdivia, con la cual recibe el título de ciudadano honorario de esta ciudad en 1971. Fallece en 1997.
- **Luis Alarcón**: saxofonista que integró la agrupación Giolito y su Combo.
- **Luis Ayar, "Chelote":** fue bajista de la Sonora Palacios. Además le enseñó armonía musical a Marty Palacios cuando se iniciaba como director y trompetista de la Sonora Palacios.
- **Luis Guerra, "Tallarín":** bajista de la Sonora Los Caribes que entró a reemplazar a Bórquez en la década del sesenta. Formo parte del grupo del rock progresivo Kalish, dirigido por Pancho Aranda en 1973. Actualmente está radicado en Canadá.
- **Luis Santamaría**: guitarrista del grupo juvenil Los Halcones Negros de Coquimbo, de fines de los años sesenta.
- **Luis Uribe:** integrante de la Sonora Los Caribes: Falleció a inicios de los dos mil.
- **Leo Rey, nombre artístico de Cecil Leonardo Leiva Reyes:** cantante de la localidad de Catemu que a inicios de los dos mil integra el grupo de cumbia La Noche, con el que crean canciones como "Lástima", "Que nadie se entere" y "Amor sobre 4 ruedas". Después de una rápida e intensa carrera, en 2010 Leo Rey opta por su carrera en solitario, pero se reintegra a La Noche al año siguiente hasta 2013, cuando el grupo se divide.
- **Luis Dimas, "Lucho" Dimas, nombre artístico de Luis Misle**: cantante que a inicios de los sesenta ingresa al grupo The Lyons. A fines de la década lanza su carrera solista adoptando un repertorio más internacional, ganándose el apodo del "Rey del Twist". Se radica en Perú hasta 1984 cuando regresa a Chile, y participa en locales nocturnos y programas de televisión.
- **Luis Ibarra, "Lucho" Ibarra:** bandoneonista santiaguino que se desempeñó en el tango desde la década del cincuenta, integrando diversas orquestas típicas. En los años dos mil fue integrante fundamental de las orquestas típicas del Club de Tango Aníbal Troilo y la del Golden Music. En 2014 se retiró de los escenarios realizando un concierto de despedida junto a la orquesta típica de este último local.
- **Luis Saravia, "Lucho" Saravia:** pianista que integró desde muy joven la segunda generación de la orquesta Huambaly. Formó parte de la orquesta del Casino de Viña del Mar e integró la orquesta típica del argentino Antonio Rodio. Estuvo dedicado al tango en la ciudad de Valparaíso hasta su fallecimiento en 2012.
- **Marco Aurelio**: cantante que en los años cincuenta participó en programas de las radios Bulnes y Pacífico. Grabó para RCA Víctor y en 1966 ganó el primer lugar del Festival de la Canción de Viña del Mar. En 1969 compone una balada que ha sido versionada por múltiples agrupaciones: "Amor por ti".
- **María Esther Zamora**: cantante de tradición cuequera que formó un dúo de cuecas junto al guitarrista José "Pepe" Fuentes, con quien mantiene viva La Casa de la Cueca, un espacio de reunión y festejo a la chilena, que además ha servido como lugar de ensayo a Los Rumberos del 900. Es hija del acordeonista Segundo Zamora.
- **Mario García, el "Flaco Mario"**: bajista de Los Vikings 5 desde 1969 hasta mediados de los ochenta. Actualmente integra el grupo D'Montero, dirigido por Guillermo Montero, ex guitarrista de Los Vikings 5.
- **Mario Oteíza:** músico que en los años sesenta fue presidente del Sindicato Profesional Orquestal SIPO, con el que en 1966 protagonizó una huelga contra Berta Brito, empresaria de una de las fondas más importantes de las fiestas patrias chilenas.
- **Marcial Campos**: fundador del grupo de cueca Los Hermanos Campos junto a su hermano Eleodoro a inicios de los cuarenta. Fue el creador del repertorio más pícaro del dúo, cantando sobre amores paralelos y huasos enamoradizos. Falleció en 2010.
- **"Manolo" Aguilar, Manuel Aguilar**: además de ser profesor de música, se desempeña como bajista de Los Rumberos del 900.
- **Manuel Araya, "Tío" Araya:** fue pianista de la Sonora Los Caribes en la década del sesenta.
- **Manuel Muñoz:** baterista que integra el grupo puntarenense Los Trianeros en reemplazo de Enrique Mancilla, a inicios de los sesenta.
- **Manuel Muñoz:** trompetista que integró la Sonora Tralalá.
- **Manuel Zúñiga:** compositor de diversas cumbias como "Niño de carita triste". Hermano del cantante Patricio Zúñiga, conocido como Tommy Rey. Falleció en 2013.
- **Mauricio Palma:** bajista que formó parte de la primera generación de la orquesta Huambaly.
- **Miguel Castro**: fue guitarrista en la Sonora Palacios en los años sesenta y luego en los ochenta forma parte de los fundadores de la Sonora de Tommy Rey

- **Miguel Rivera**: percusionista que se desempeñaba como tumbador en la orquesta que tocaba en la *boîte* Las Rosas. Fue uno de los músicos que instó a Iván Díaz a aprender a tocar bongó para dedicarse a la música.
- **Miguel Zabaleta**: músico que junto a su hermano Antonio formó Los Red Juniors a inicios de los sesenta, sumándose a los conjuntos chilenos de la Nueva Ola. En 1967 se unen al "Chino" Urquidi para formar el conjunto vocal Los Bric a Brac. En 1970 el conjunto se disuelve y Miguel se radica en Canadá hasta 1975, cuando regresa a Chile como arreglista y director orquestal en canales de televisión. En esa época le enseña armonía musical a Amparito Jiménez. En 1987 los hermanos rearman Los Red Juniors, pero con un nuevo nombre: Los Hermanos Zabaleta.
- **Miriam, nombre artístico de Myriam Von Schrebler:** junto a su hermana Sonia formó en Valparaíso el dúo Sonia y Miriam a inicios de los años cuarenta. En más de 20 años de carrera artística impusieron en diversos países de Sudamérica un repertorio internacional de éxitos como "Ay, ay, ay", "Despierta corazón" y "La flor de la canela".
- **Myriam Hernández**: cantante que comienza muy joven su carrera, debutando en programas televisivos a finales de los años ochenta. Con canciones como "Te pareces tanto a él", "El hombre que yo amo" y "Mío", entre otras, ha participado en festivales internacionales y ha sido parte del mercado latino de la música romántica.
- **"Nano" Prado, Hernán Prado:** fue un pianista de música popular muy cotizado en el mundo del jazz. A mediados de los cuarenta fue parte de Los Ases Chilenos del Jazz junto a Iván Cazabón. En los años sesenta, junto al "Pantaro" (guitarrista) y el "Care' Cueca" (baterista), hacían doble función en una misma noche: primero en el Hotel Carrera y más tarde en el prostíbulo La Carlina, acarreando público nacional e internacional desde el primer lugar de la noche al segundo. Fallece en 1986 a los 66 años de edad.
- **Nelson Lerrua, "Tomasito"**: primer cantante de la Sonora Palacios a inicios de los años sesenta quien, sin embargo, no alcanzó a grabar ninguna producción discográfica con dicha sonora.
- **Nelson Naranjo:** bajista que se integra a la agrupación Banana 5 luego de que Nibaldo Rodríguez se retira.
- **Nelson Navarro**: músico cubano que vivió en Santiago de Chile entre 1964 y 1974. Creó varias canciones del repertorio tropical local, entre las más conocidas están el bolero "Quémame los ojos", "Cumbia chilena" para Amparito Jiménez y "Canto a Colombia" para Banana 5, versionada más adelante por Los Vikings 5 como "De Coquimbo soy". Fallece en Cuba en 1983.
- **Nelly Sanders**: cantante que participó con la Sonora Palacios en su primera gira a Europa, a fines de los sesenta. Se le conoce como una de las últimas *lady crooners* de la música popular chilena que cantó desde mediados de los cincuenta en auditorios radiales, hoteles y teatros. Participó también en las revistas del Bim Bam Bum.
- **Nibaldo Rodríguez**: contrabajista y fundador del grupo Banana 5, quien después de su retirada del grupo, se ha dedicado al tango hasta la actualidad.
- **Nilda Moya**: cantante y autora de cumbias pícaras como "La pirilacha".

- **Norman Ponce, nombre artístico de Enrique Ponce:** cantante del grupo coquimbano Los Mascott. Además ha desarrollado su carrera solista, tanto a nivel nacional como internacional, cantando composiciones de Hernán Gallardo Pavéz.
- **"Chagua" Núñez, Onofre Núñez**: oriundo de la salitrera Pedro de Valdivia, fue cantante y fundador de Los Vikings 5. Integró la agrupación desde 1969 hasta 2001, año en que fallece. Es recordado con mucho cariño por sus amigos y colegas por su gran sentido del humor y picardía, además de haber propuesto su propio estilo de cantar la cumbia.
- **Osvaldo Mendoza**: cantante de la Sonora Los Caribes en la década del sesenta.
- **Oscar Arriagada**: versátil guitarrista chileno reconocido por componer e interpretar "El twist del esqueleto" en 1963. Durante los años sesenta y setenta fue responsable del Show 007, con el cual realizaba espectáculos itinerantes a lo largo del país con las agrupaciones locales de moda.
- **Oscar Moya**: trompetista y saxofonista de la orquesta Los Peniques y de Ritmo y Juventud.
- **"Negro" Salazar, Óscar Salazar, el "Mulato"**: tumbador peruano que fue parte de la orquesta Huambaly luego de su gira a Lima, su primera gira al extranjero.
- **Orlando Ramírez:** cantante de la Sonora Palacios en los inicios de la orquesta, pero no alcanzó a grabar sino hasta 1984, cuando se integró nuevamente como cantante hasta 1988. Regresó a la sonora en 1994.
- **Pachuco, nombre artístico de Roberto Fonseca**: comenzó como percusionista de la orquesta Cubanacán y desde 1959, por una casualidad, se transformó en el carismático cantante de la orquesta, la cual pasaría a llamarse Pachuco y la Cubanacán. Fue rostro emblemático en el tropical televisado de los ochenta. Falleció en 2001.
- **Palmenia Pizarro:** cantante oriunda de San Felipe que comienza su carrera musical en la década del sesenta con canciones como "Mi pobreza" y es consagrada con "Cariño malo". Después de años viviendo en Perú, donde merecidamente fueron reconocidos su talento y trayectoria, se radica en México hasta 1997, año en que regresa a Chile.
- **"Pancho" Aranda, Francisco Aranda Reinoso:** pianista, compositor y arreglador. A fines de los sesenta se integra como pianista eléctrico a los Beat Combo, al tiempo que se une a una nueva versión del Clan 91 como guitarrista y tenor. Participó en Los Bronces de Monterrey, el grupo Panal y creó el conjunto Kalish junto a sus hermanos Alfonso y "Pepe". Desde los ochenta fue pianista en las orquestas de Juan Azúa y Horacio Saavedra, además ser arreglista de las canciones que concursaban en el Festival de la Canción de Viña del Mar.
- **"Pantaro" (s/i):** músico cuya gracia era tocar la guitarra al revés. En los años sesenta, integraba junto a "Nano" Prado y el "Care' Cueca" un trío de guitarra, piano y batería. Tocaban durante la misma noche en el Hotel Carrera y en el prostíbulo La Carlina, acarreando el selecto público del hotel a este último lugar.
- **Patricio Flaquiel**: fue tecladista de Los Vikings 5 entre los años 1987 y 1990.
- **"Pato" Palacios, Patricio Palacios:** violinista de la Orquesta de los Hermanitos Palacios y timbalero de la Sonora Palacios, la cual formó junto a algunos de sus hermanos a inicios de los sesenta.
- **"Pato" Salazar, Patricio Salazar:** baterista que ha integrado diversas agrupaciones, como la orquesta bailable Los Primos, Panal, Sonido 8 y la Sonora Tralalá.

- **Payo Grondona, nombre artístico de Gonzalo Grondona:** músico, cantante y compositor viñamarino que destacó desde los años sesenta por su repertorio de protesta lleno de ironía y humor. Su repertorio se compone de variados géneros populares, participaciones con otros músicos y musicalizaciones de poemas. Acompañado de su banjo dio vida a canciones como "La Nelly y el Nelson", "Il Bosco" y a la cumbia "Elevar la producción es también revolución". Falleció en 2014 a los 69 años.
- **Paz Undurraga:** cantante que integró el grupo Las Cuatro Brujas y, desde 1967, Los Bric a Brac.
- **"Pedrito" Jorquera, Pedro Jorquera:** bajista y fundador junto a Leonardo Núñez de la orquesta Rumba 8.
- **Pedro Alfredo, nombre artístico de Sergio Garriga**: cantante y compositor coquimbano que ha nutrido el repertorio de las agrupaciones de la región con canciones como "La solterita", "La gordita" y "El regalito".
- **Pedro Arévalo, "Cocoa"**: integró la Sonora Los Caribes en sus inicios y más adelante formó la Sonora Casino. Falleció en marzo de 2015.
- **Pedro Mesías**: pianista y director de orquestas radiales en los años cincuenta e inicios de los sesenta, grabó para Odeón y RCA Víctor. En los sesenta se trasladó a Argentina donde fue director de la orquesta del Goyescas de Buenos Aires. En México desarrolló su carrera musical grabando discos junto a importantes cantantes chilenos como Lucho Gatica y Antonio Prieto. Fallece en Chile en 2007.
- **Pedro Messone:** cantante oriundo de Temuco que a muy temprana edad se trasladó a Valparaíso. Integró los grupos de proyección folclórica Los Cuatro Cuartos, Los de las Condes y además tuvo un rol en "La pérgola de las flores". Su carrera solista comienza con el disco "El solitario" en 1966, grabando "Pa' mar adentro", "El ovejero" y más adelante "El cigarrito".
- **Pedro Moraga:** trompetista que estudió en Buenos Aires, Argentina, fue codirector de la orquesta del Casino de Viña del Mar, y director una vez que Izidor Handler dejó el cargo.
- **Pedro Vargas:** guitarrista que integró el grupo de salsa Makalunga a mediados de los setenta en Coquimbo.
- **"Pelao" (s/i) Madrid:** baterista tocopillano que Leonardo Núñez recuerda por sus travesuras. Una de ellas fue haber puesto, junto a "Chocolate" Rodríguez, una imagen de la Virgen María en la cumbre de un cerro en Tocopilla.
- **"Pelao" Villanueva, José Villanueva:** pianista no vidente formado en la Escuela de Ciegos de Santiago. Tocaba junto a "Los Na' Que Ver" en prostíbulos de Maipú.
- **"Pepe" Acosta, José Acosta:** baterista que formó parte de la orquesta del Casino Municipal de Viña del Mar en la década de los cincuenta.
- **"Pepe" Aguirre, José Aguirre**: cantante de tangos que fue parte de la orquesta típica de Porfirio Díaz. Fue invitado a Colombia donde participó en diversos festivales de tango. Murió en Medellín a fines de los años ochenta.
- **"Pepe" Aranda, nombre artístico de José Aranda Reinoso**: músico que fue parte de Los Bronces de Monterrey, contemporáneo al trompetista Ricardo Barrios. Hermano de Francisco "Pancho" Aranda. En 1973 integra el cuarteto de rock progresivo Kalish, dirigido por su hermano. En los ochenta produce su propio conjunto, Pepe Aranda y Los Rockmánticos.

- **"Pepe" Fuentes, José Fuentes:** cantor, guitarrista y bajista de vasta trayectoria. Integró el grupo Fiesta Linda hasta mediados de los cincuenta, cuando ingresa al cuarteto melódico Los Chamacos y comienza a grabar discos junto al guitarrista Humberto Campos. En los setenta reemplazó al guitarrista Sergio Solar en la gira por Europa que hizo el grupo internacional Los Wawancó. Actualmente canta cuecas a dúo con María Esther Zamora y participa como bajista en la orquesta típica del Golden Music.
- **"Pepe" González, José González:** músico que compuso varias canciones para la Sonora Palacios, como "Negra caridad" y "Sin tus besos ni tu pelo".
- **"Pepe" Redin, José Redin:** músico clarinetista y compositor de cumbias picarescas, muchas grabadas por Los Luceros del Valle y la Sonora Santiagueña. Era un músico no vidente que tocaba en el Paseo Ahumada. Fue integrante del grupo Los Na' Que Ver.
- **"Pepe" Ureta, José Ureta**: bajista de diversas agrupaciones de música popular, como Panal, Sonido 8 y la Sonora Tralalá.
- **"Pocho" Molina:** integrante del grupo coquimbano Black Diamond, formado por Guillermo Montero y William Carrasset.
- **"Pollo" Fuentes, nombre artístico de José Alfredo Fuentes**: cantante y conductor de radio y televisión. Inició su carrera como cantante de la Nueva Ola en los sesenta, destacando con canciones como "Te perdí". En los ochenta comienza su carrera como conductor en Radio Portales y en programas televisivos como Éxito. Actualmente se desempeña como conductor y panelista de programas de televisión.
- **Renato Muñoz, "Whiskey":** clarinetista que a fines de los sesenta integró el grupo de jazz Santiago Stompers. Actualmente toca en Los Ramblers.
- **René Duval:** cantante de la orquesta Los Peniques y luego de la Orquesta Ritmo y Juventud.
- **René Esquivel:** Tecladista de Los Vikings 5 en la década del ochenta. Después que fallece lo reemplaza temporalmente Luis Tirado.
- **Ricardo Íter**: timbalero que integró la primera formación de Los Cumaná, pero que no alcanza a grabar con el conjunto sino hasta 1975, cuando regresa al conjunto para reemplazar a Eddy Roa.
- **Ricardo Moreno, "Rareza":** percusionista que transitó entre la música tropical y el jazz durante la década de los cincuenta y setenta. Tocó tumbadoras en combos percusivos junto a Iván Díaz, participó en grabaciones vinculadas a la Nueva Canción Chilena y tuvo una activa vida musical en el mundo del jazz con el cuarteto Nahuel.
- **Ricardo Núñez, "Ricky"**: cantante que desde fines de los años ochenta ha participado en Los Vikings 5 haciendo animaciones y la segunda voz del grupo.
- **Ricardo Pérez**: músico de Chuquicamata formado en el Conservatorio de Lima, fundó y dirigió el grupo Los Fénix, donde además se desempeñó como primer guitarrista. El repertorio bailable de este grupo fue registrado en diversos discos en Chile, Bolivia y Perú.
- **Ricarte (s/i):** músico que integró la orquesta Los Caribes junto con el percusionista Iván Díaz, con quien se retiraron juntos de la agrupación luego de una pelea.
- **Roberto Inglez, seudónimo de Robert Inglis:** pianista y arreglador musical escocés quien viviendo en Sudamérica se vuelca hacia la música popular bailable. Se radica en Santiago de Chile en 1954 y junto a su orquesta Romanza anima las noches en Santiago, Nueva York y

Madrid. A mediados de los años cincuenta hizo una sociedad con Lucho Gatica, que lo llevó a recorrer intensamente los escenarios regionales e internacionales. A inicios de los sesenta fue director de Radio Portales, director artístico de RCA Víctor y más tarde estuvo a cargo del nacionalizado sello IRT. Murió en 1977 en Santiago, a los 58 años de edad.

- **Roque Oliva**: músico con el que Carmelo Bustos comienza a tocar en el Casino de Viña del Mar en los años setenta. Actualmente radicado en Canadá.
- **Rubén Gaete**: tecladista no vidente que ha tocado y grabado con diversas agrupaciones de la música popular chilena, entre ellos Los Na' Que Ver, los Hijos de Putre y Los Chileneros. Actualmente se dedica al tango.
- **Rudy Ávalos, nombre artístico de Francisco Gómez Ávalos**: cantante de diversas agrupaciones como Los Peniques, Ritmo y Juventud, la orquesta Huambaly y Giolito y su Combo. Además, formó su propia agrupación, Rudy Ávalos y su Combo Rey. Fue *crooner* de la Universal Orchestra. Falleció en 2012.
- **Segundo Zamora:** acordeonista y compositor de cuecas, guarachas, corridos y tangos. Formó parte del Trío Añoranzas. Falleció en 1968 a los 53 años.
- **Sergio Ortega:** compositor de formación docta y militante del partido comunista que participó activamente en los años de la Unidad Popular componiendo para agrupaciones del movimiento conocido como la Nueva Canción Chilena y también creando música para teatro, cine y televisión. Muere en París en 2003.
- **Silvio Ceballos:** fue baterista y director de la orquesta Los Peniques desde mediados de los cincuenta hasta la disolución del conjunto en 1965.
- **"Titín" Arriagada, Héctor Arriagada**: contrabajista oriundo de Ovalle, sobrino del productor musical Óscar Arriagada. Desde fines de los setenta integró el Grupo Tirs de La Serena hasta mediados de los ochenta, cuando se integra a la orquesta Sinfónica de Bolivia. A finales de la década forma parte de la orquesta Rumba 8 y en los noventa ingresa como tecladista en la agrupación Adrián y Los Dados Negros. Actualmente integra el Dúo Enamorados en La Serena.
- **"Tito" Escárate, Héctor Escárate:** músico santiaguino que desde los ochenta ha integrado agrupaciones tales como Los Cráneos y Compañero de Viaje. Desde el rock, ha sido uno de los pioneros en incorporar cumbias a su repertorio. Además, fue uno de los gestores del proyecto Escuelas de Rock. Ha publicado libros sobre historia del rock chileno y actualmente lidera la banda Tito Escárate & Los Galanes Suplentes.
- **Tito Fernández, El Temucano, nombre artístico de Humberto Baeza Fernández:** cantautor y folclorista que nace en 1940 en Temuco. Inicia su trayectoria musical durante la década del setenta, destacando por un estilo narrativo de la tradición folclórica. Algunas de sus canciones más conocidas son "Me gusta el vino" y "La casa nueva". Su repertorio ha sido transversal, alcanzando a distintos sectores del público local, incluso en los períodos más críticos de nuestra historia reciente.
- **"Tito" Flores, Héctor Flores:** cantante de la Sonora Los Caribes a inicios de los sesenta.
- **"Tito" Morales, Héctor Morales:** cantante de la Sonora Palacios en los inicios de esta agrupación, de la orquesta Ritmo y Juventud, de Banana 5 y de la orquesta Caravana.
- **"Tito" Reyes, Héctor Reyes:** trombonista que integró Sonido 8 y en los setenta participó en diversas orquestas dirigidas por Juan Azúa, como la del musical "El hombre de la mancha".

- **Tommy Junior, nombre artístico de Patricio Zúñiga Collado:** cantante de la Sonora Junior L. Palacios, hijo de Patricio Zúñiga (Tommy Rey).
- **Vicente Bianchi**: compositor, pianista y director. Ha dirigido orquestas en auditorios radiales, ha musicalizado poemas de Pablo Neruda y ha creado música litúrgica, como la Misa a la Chilena.
- **Víctor Viveros:** trompetista y profesor de escuela de música de Lota Alto, donde Carmelo Bustos comenzó a estudiar música.
- **Violeta Parra:** cantante, instrumentista, compositora, recopiladora, poeta y artista plástica, cuya figura constituye un referente único en Chile y el resto del mundo. Musicalmente transitó entre el folclor, la canción protesta y la música experimental. Es la primera artista popular que expone parte de su trabajo plástico en el Museo del Louvre de París, y pionera en hacer escuela interdisciplinaria de las artes en Chile. Se quita la vida trágicamente en 1967.
- **Willy Sabor, nombre artístico de Guillermo González**: conductor radial y animador de eventos. Ha incursionado en el canto de música bailable, haciendo bailar con canciones como "El león". Es hijo del productor Carlos González.
- **Wilson Briceño**: trombonista del grupo serenense de jazz tradicional Los Flamingo Brass.
- **Ximena Duque:** cantante de Los Rumberos del 900. En los años ochenta formó parte del grupo femenino Las Evas.

Repertorio

El presente repertorio surge del amplio referente cumbianchero, tropical y latinoamericano con el que dialogan los recuerdos e historias de nuestros entrevistados. Son canciones mencionadas, tarareadas o evocadas en sus testimonios y en nuestras introducciones, pues la memoria, además de palabra, también viene a veces en forma de sonido, aunque muchas veces naturalizamos su origen y sentido. Por ello, junto a cada canción hemos incluido información breve pero sustanciosa que permite rastrear su recorrido, desde sus creadores, hasta sus primeras y más importantes grabaciones en Chile, pasando también por la identificación de sus géneros musicales de referencia, cuando no han sido creadas en tiempo de cumbia.

Cabe señalar que no es este un listado exhaustivo, pues ha sido acotado al repertorio regional por el que transcurre el propio libro. Asimismo, que incluye una serie de omisiones señaladas con las letras s/i (sin información), en aquellos casos en que no pudimos rastrear datos desconocidos o confusos.

- "A dónde irás". Creador: Víctor Casahuaman (salsa). Grabada en Perú por Los Pakines en *Los Pakines en Nueva York* (El Virrey - Candela 1994) y versionada en Chile por la Sonora Palacios como cumbia en *La única* (Calypso Records 1994).
- "A mi Coquimbo llegué". Basada en "A mi pueblito llegué". Grabada en Chile por Los Vikings 5 en 2015. Inédita.
- "A mí me duele más que a vos". Creadores: Mario Castellón, Miguel Loubet y José Morales. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Líderes* (EMI-Odeón 1981).
- "A mi pueblito llegué". Creadores: Taco Morales, Mario Castellón y Miguel Loubet. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Líderes* (EMI-Odeón 1981).
- "Abusadora". También conocida como "Qué hiciste abusadora". Creadores: Miguel Ángel Figueredo y Manuel de Los Santos Jiménez (merengue). Grabada en República Dominicana por Wilfrido Vargas & Sandy Reyes en *¡Abusadora!* (Karen Records 1981), en Perú por Wilfrido Vargas en *¡Abusadora!* (CBS Tropical 1982) y en Chile por Pachuco y la Cubanacán en *El africano* (Star Sound Mr. 1985).
- "Agarrame la escalera". Creadores: Taco Morales, Mario Castellón y Miguel Loubet. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Líderes* (EMI-Odeón 1981).
- "Agua que no has de beber (Loco, loco)". Creador: Juan Minchez, basado en poema de Antonio Cisneros "Agua que no has de beber". Grabada en Chile por la Sonora Palacios en disco sencillo de 45 rpm (Philips 1972).
- "Agüita de culén". Creador: Jacinto Amoroso. Grabada en Chile por Los Hijos de Putre en *El disco de oro de las cumbias prohibidas* (Quatro 1979).
- "Alfonsina y el mar". Creadores: Félix Luna y Ariel Ramírez. Grabada en Argentina por Mercedes Sosa en *Mujeres argentinas* (Philips 1969), producción que reúne poesía de Félix Luna musicalizada por Ariel Ramírez.

- "Alma llanera". Creador: Rafael Bolívar Coronado (joropo). Interpretada por su compositor Pedro Elías Gutiérrez en el Teatro Municipal de Caracas, en el marco de una zarzuela estrenada en septiembre de 1914. Popularizada desde México en la voz de Jorge Negrete (s/i).
- "Ambulante soy". Creadores: Jaime Moreyra y Julio Simeón. Grabada en Perú por Los Shapis en *Del pueblo para el pueblo con amor* (Arcoiris 1985) y reeditada en *Los Shapis en el mundo de los pobres* (Arcoirs 1986), disco de 33 rpm de la banda sonora de la película homónima (1986).
- "Amigo de qué". Creador: Alberto Ore Lara (bolero). Grabada en Chile por Luis Alberto Martínez con la orquesta de Valentín Trujillo en disco sencillo de 45 rpm (Odeón 1961), y más tarde por la Orquesta Cubanacán (s/i).
- "Amorcito enojón". Creador: William Carrasset. Grabada en Chile por Albacora en el casete *Viva la cumbia con* (1987 Star Sound).
- "Amor en Chiquichá". Creador: Pacho Galán. Grabada en Colombia por Pacho Galán y su Orquesta en *Fiebre tropical* (s/i).
- "Amor pirata". Creador: Willie González. Grabada en Puerto Rico por Willie González en *El original y único* (Musical Productions 1988).
- "Amor y paz". Creador: Pepesito Reyes. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Amor y paz* (EMI-Odeón 1972), y en Chile por la Sonora Palacios en disco EP de 45 rpm *Navidad con la Sonora Palacios* (Philips 1977) y reeditada por la misma Sonora en *Feliz Navidad* (Star Sound 1979).
- "Apambichao". También conocida como "Merengue apambichao". Creador: Carlos Argentino Torres. Grabada en Cuba por la Sonora Matancera en disco sencillo de 45 rpm (Seeco Records 1955). En Chile fue popularizada por la orquesta Ritmo y Juventud.
- "Arriba la novia". Creador: Efraín A. González. Grabada en Chile por Banana 5 en el disco de 33 rpm *Banana 5* (Polydor 1973) y por Los Parranderos en *El descumbie* (Arena 1974).
- "Así comenzaron papá y mamá". Creador: Gustavo Rada. Grabada en Chile por Los Beat Combo en el disco de 33 rpm *Que me coma el tigre* (Philips 1970), por la Orquesta Huambaly en disco EP *Que me coma el tigre* (RCA Víctor 1971), por José Pepe y su Conjunto en el disco de 33 rpm *Así comenzaron papá y mamá* (RCA Víctor 1971) y por Los Vikings 5 (s/i).
- "Atado a tu recuerdo". Creador: William Carrasset. Grabada en Chile por Albacora en *Al Suelo con ella* (Claridad Producciones 2012).
- "Atlántico". Creador: Víctor M. Vargas. Grabada en Colombia por la Orquesta de Víctor Vargas y Julio Ojito en disco sencillo de 78 rpm (c.1946), por la Orquesta de Pacho Galán (s/i), por Los Hispanos (s/i) y por la Orquesta de Edmundo Arias (s/i), y en Argentina por Los Wawancó en *Viejitos pero sabrosos* (Odeón 1978).
- "Avísale a mi contrario". Creador: Tito Rodríguez (salsa). Grabada en Chile por la Orquesta de Pachuco y la Cubanacán en ritmo de rumba de salón en *Haciendo agüita* (Alba 1976).
- "Ay cosita linda". Creador: Pacho Galán (merecumbé). Grabada en Colombia por la orquesta Almendra Tropical en s/i (Sonolux 1955) y por la Orquesta de Lucho Rodríguez Moreno en s/i (Sonolux 1956).
- "Ay! Macalunga". Creador: s/i (salsa). Grabada en Estados Unidos por El Conjunto Universal en el disco de 33 rpm *Que se sepa* (Velvet Records 1973).
- "Baila la cumbia". También conocida como "Cumbia pa' bailar". Creadores: Don Peters y Marty Mareel. Grabada por la Sonora Palacios en el disco de 33 rpm *¡Explosión en cumbias!* (Philips 1964).

- "Baile de la cucharita". Creador: Leonardo Núñez. Grabada en Chile por la Sonora de Julio Palacios como sencillo promocional (2014).
- "Bárbara". Creador: s/i. Presentada en Chile en vivo en versión inédita por la Sonora Jr. L. Palacios en el programa Sábados Gigantes en 1984. Fue grabado un fragmento por la Sonora Jr. L. Palacios en mix de cumbias incluido en *La cosa sigue* (Calipso Records 2015).
- "Barrunto". Creador: Catalino "Tite" Curet Alonso (salsa). Grabada en Estados Unidos por Héctor Lavoe junto a Willie Colón en *The big break* (Fania Records 1970).
- "Bilongo". También conocida como "La negra Tomasa". Creador: Guillermo Rodríguez Fiffe (salsa). Grabada en Chile por la orquesta Los Caribes en disco de 45 rpm junto con "Las cuarenta" (s/i).
- "Boquita de caramelo". Creador: Óscar Hidalgo Vargas. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en disco de 33 rpm *Con mucho ritmo* (EMI-Odeón 1981) y en disco de 33 rpm *A gozar* (EMI-Odeón 1982).
- "Caballo viejo". Creador e intérprete: Simón Díaz (pasaje). Grabada por su autor en *Golpe y pasaje: Caballo Viejo* (Palacio 1980).
- "Cachete, pechito y ombligo". También conocida como "Cachete con cachete, pechito con pechito". Creador: Georgie Dann. Grabada en Chile por Banana 5 en *Cachete, pechito y ombligo* (Liberación 2008).
- "Café y pan". Creador: Luis Ramírez (cha cha chá). Grabada en Chile por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1969).
- "Callecita solitaria". Creador: Hernán Gallardo Pavéz (tango). (S/i).
- "Cambalache". Creador: Enrique Santos Discépolo (tango). Versionada en Chile como bolero por la Sonora Palacios en disco de 45 rpm junto con "Yira yira" (c. 1962).
- "Caminante, sigue". Creadores: Guillermo García y Eduardo Carrasco (son). Grabada en Francia por Quilapayún en *Donner à l'automme un coup de fenêtre pour que l'été s'allonge sur Décembre - Darle al otoño un golpe de ventana para que el verano llegue hasta diciembre* (EMI-Pathé Marconi 1980).
- "Caminito serrano". Creadores: Gildardo Montoya y Enrique Delgado. Grabada en Perú por Los Destellos en *Destellantes* (EMI-Odeón 1974) y en Chile por Los Vikings 5 en *Cumbias riquitas* (EMI-Odeón 1976).
- "Canción norteña". Creadores: Hernán Gallardo Pavéz y Luis Tirado Picarte. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Ritmo caliente* (RCA Víctor 1970).
- "Candombe para José". También conocida como "El negro José". Creador: Roberto Ternán (aire de candombe). Grabada en Argentina por Los Tucu Tucu en *De cara al sol* (Polydor 1973), en Chile por Illapu en una versión con arreglos andinos de viento en *Despedida del pueblo* (Arena 1976), y versionada como cumbia por Los Vikings 5 en *Cumbias riquitas* (EMI-Odeón 1976), y por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1976).
- "Cantata para Gabriela Mistral". Creador: Hernán Gallardo Pavéz. Trabajo inconcluso e inédito.
- "Canto a Colombia". También conocida como "De Colombia soy". Creador: Nelson Navarro. Grabada en Chile por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1969).
- "Cartagenera". Creadores: Valella y Farías. Grabada en Chile por Luisín Landáez en *¡¡Taranquilo Luisín!!* (RCA Víctor 1967) y por Norte 6 (s/i).
- "Cartero del amor". Creador: Hernán Gallardo Pavéz. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Y… sigue el ritmo caliente!* (RCA Víctor 1971).

- "Casamiento de negros". Creadora: Violeta Parra (parabién). Grabada en Francia por su creadora en *Cantos de Chile (Presente/Ausente)* (Le Chant du Monde 1956) y versionada en Chile como marcha/corrido instrumental por Los Bronces de Monterrey en *Lo mejor de los Bronces de Monterrey* (Arena 1969).
- "Cielito lindo". Creador: Quirino Mendoza y Cortés (jarabe tradicional mexicano). Versionada en Chile como cumbia por Los Vikings 5 en *Destápese bailando* (EMI-Odeón 1978) y en *Glorioso San Antonio* (EMI-Odeón 1978).
- "Círculos viciosos". Creador: Chicho Sánchez Ferlosio (son). Grabada en España por Joaquín Sabina y Alberto Pérez en *Círculos Viciosos* (La Mandrágora 1981) y en Chile por Quilapayún junto a Alfonso Pacín en *Encuentros* (Warner Music 2013).
- "Chúpate el dedo". Creador: Eduardo Mitchell. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *40 años de Éxitos* (Sony Music 2003).
- "Colegiala". Creador: Walter León (merengue). Grabada en Perú por Los Ilusionistas en disco sencillo de 45 rpm (Caracol 1977), en Colombia por Rodolfo Aicardi con los Hispanos y la Típica en disco de 45 rpm (Discos Fuentes 1981) y en Chile por la Sonora Ritmo 7 en *A todo ritmo* (Atenas 1986), por Pachuco y la Cubanacán (s/i), y versionada como cumbia por la Sonora de Tommy Rey en *La Sonora de Tommy Rey Vol. 8* (s/i 1990), y por la Sonora Palacios (s/i).
- "Con las manos en la Biblia". Creador: Federico Baena Solís. Grabada en Chile por Los Fénix en disco sencillo de 45 rpm (RCA Víctor 1968) y por Los Golpes en *Cuatro Sirios* (EMI-Odeón 1973).
- "Conchita ingrata". Creador: Jacinto Amoroso. Grabada en Chile por Los Hijos de Putre en *20 Cumbias prohibidas* (CNR 1985) y por Jorge González y Los Hermanos Brother en disco inédito (2002).
- "Consígueme eso". Creador: Oscar D'Leon (merengue). Grabada en Chile por la Orquesta de Pachuco y la Cubanacán en *El Africano – Fiesta tropical* (Start Sound 1985).
- "Contrapunto entre el águila y el cóndor chileno". Creador: s/i (Nueva Canción Chilena en décima). Canción entregada por Juan de la Cruz Herrera Escobar a Juan Capra y grabada en Francia por Juan Capra y Quilapayún en *Los chilenos* (Barclay 1967-8)
- "Coquimbo". Creador: Guillermo Montero Ireland. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Nada más que cumbias* (EMI-Odeón 1975).
- "Corazón de negro". Creador: Nelson Navarro. Grabada en Chile por Banana 5 en disco de 45 rpm (Polydor 1967).
- "Cuando tú te marches". Creador: Juan Sabando. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Y… sigue el ritmo caliente* (RCA Víctor 1971).
- "Cumbia algarrobera". Creador: s/i. Grabada en Venezuela por Tulio Enrique León en *El artista del teclado* (Discomoda 1965) y en Chile por La Salsa en *Salir a bailar* (London 1973).
- "Cumbia chilena". Creador: Nelson Navarro. Grabada en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (EMI-Odeón 1965).
- "Cumbia cienaguera". No hay consenso sobre su autoría. Distintas fuentes atribuyen su creación a los colombianos Andrés Paz Barros, Esteban Montaño, Luis Enrique Martínez y José Joaquín Bettis. Grabada en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (EMI-Odeón 1965) y en Argentina por Los Wawancó en *La fiesta grande de los Wawancó* (EMI-Odeón 1988).

- "Cumbia de agüita santa". También conocida como "Agüita santa". Se atribuye su autoría a Jorge Santagueda y Chico Novarro. Grabada en Ecuador por Los Príncipes en *Los Príncipes* (RCA Víctor 1977), en Perú por Los Virtuosos en *La cachetoncita* (Polydor 1979), y en Chile por Banana 5 en *Sabor y ritmo* (Polydor s/i).
- "Cumbia de Colombia". Creador: s/i. Grabada en Argentina por los Wawancó en *Cumbias!* (Odeón 1961) y en Chile por Los Cumaná en *Cumaneando* (RCA Víctor 1972).
- "Cumbia de navidad". Creador: Samuel Arochas y Nibaldo Rodríguez. Grabada en Chile por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación cumbia* (RCA Víctor 1966) y por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1973).
- "Cumbiando en Navidad". Creador: Samuel Arochas. Grabada en Chile por Banana 5 en *Cachete, pechito y ombligo* (Liberación 2008).
- "Cumbia marinera". Creador: Oscar Olivares. Grabada en Chile por Luisín Landáez en *Las cumbias de Luisín* (ARCI Music 1969) y por la Orquesta Huambaly en *Huambaly* (RCA Víctor 1970).
- "Cumbia para adormecerte". Creador: Leonardo Núñez. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en el disco 33 rpm *¡Explosión en cumbias!* (Philips 1964).
- "Cumbia sampuesana". No hay consenso en su autoría. Se le ha atribuido a Joaquín Bettín, Andrés Paz Barros y Juan Jiménez. La letra fue incluida posteriormente por Nacho Paredes y Alfredo Gutiérrez. Interpretada por múltiples agrupaciones y orquestas entre las que destaca Aniceto Molina y sus Sabaneros (s/i). Popularizada en Argentina por Los Wawancó en versión inédita.
- "Cumbia sobre el mar". Creador: Rafael Mejía. Grabada en Argentina por Cuarteto Imperial en *Adiós adiós corazón* (Columbia 1964), en Colombia por los Hermanos Ferreira (Sonolux s/i) y en Chile en disco de 45 rpm por la Sonora Palacios (Philips s/i).
- "Cumbia triste". Creador: Hernán Gallardo Pavéz. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Ritmo caliente* (RCA Víctor 1970).
- "Dame una razón". Creador: Eduardo Mitchell. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Yo también canto cumbia* (Plaza Independencia 2013).
- "Daniela". Creador: Manuel Arce. Grabada en Perú por Johnny Arce y su Orquesta en *Cumbiones y pachanga* (INFOPESA 1981), en Colombia por Rodolfo Aicardi y los Hispanos en *Qué chévere* (Discos Fuentes 1979), y en Chile por la Sonora de Tommy Rey en *Vol. I* (Otro 1982).
- "Danza negra". Creador: Lucho Bermúdez. Grabada en Argentina por Lucho Bermúdez y su Orquesta, con la voz de Matilde Díaz en disco de 45 rpm (RCA Víctor 1946).
- "De buen humor". Nombre original en inglés "In the mood". Creador: Glenn Miller. Grabada en Estados Unidos por Glenn Miller en disco 78 rpm (RCA Bluebird 1939). Popularizada en Chile por la Orquesta Huambaly.
- "De Coquimbo soy". Basada en "Canto a Colombia". Versionada por Los Vikings 5 en *Cumbias riquitas* (EMI-Odeón 1976).
- "De ti depende". Creador: s/i. Jingle creado para la campaña presidencial de Salvador Allende. Interpretado como cumbia por Humberto Lozán y Luisín Landaez.
- "De padre desconocido". Autor: Jacinto Amoroso. Grabada en Chile por Los Llaneros de la Frontera en *De padre desconocido* (EMI-Odeón 1993).

- "Déjame en paz". Creador: William Carrasset. Grabada en Chile por Albacora en *Entre odio y amor* (Claridad Producciones 2008).
- "Después de la Guerra". Creador: Roberto Sánchez (balada en ritmo de danza sirtaki). Grabada en Argentina por Sandro en *Quiero llenarme de ti* (Sony Music 1968).
- "Dios me la llevó". Creador: Patricio Zúñiga. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios: Volumen 4* (Philips 1971).
- "Dolores". Creador: Leonardo Núñez (rumba-cumbia). Grabada en Chile por Rumba 8 en *Dale cumbia* (EMI-Odeón 1977).
- "El africano". También conocida como "Mami, ¿qué será lo que quiere el negro?" y "El negro". Creadores: Wilfredo Martínez y Calixto Ochoa (merengue). Grabada en República Dominicana por Wilfrido Vargas en *El funcionario* (Karen 1983) y en Chile por Pachuco y la Cubanacán en *El africano – Fiesta tropical* (Star Sound 1985).
- "El aguajal". Basada en "El alizal". Creador: Teodomiro Salazar (huayno). Versionada en Perú como cumbia por Los Shapis en disco sencillo de 45 rpm (Horóscopo s/i)
- "El animalito". Creador: Gregorio Cortez. Grabada en Chile por Los Luceros del Valle en *El animalito* (Sol de América 1975).
- "El avión". Creador: William Carrasset. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Chipe libre* (EMI-Odeón 1976).
- "El bodeguero". Creador: Richard Egues (cha cha chá). Grabada en Cuba por la Orquesta Aragón en *Cuban cha cha cha* (RCA-Víctor 1956), y en Chile por Orquesta Huambaly en *Nuestros primero éxitos. Vol. 1* (EMI-Odeón, 1966) y por Los Bucaneros en *Al ritmo de Los Bucaneros* (EMI-Odeón 1973).
- "El cafetal". Creador: s/i. Basada en "Se marchitaron las flores" de Andrés Paz Barros. Grabada en Chile por Amparito Jiménez, bajo la dirección del maestro Valentín Trujillo en s/i (Odeón s/i).
- "El cacharro del charro". Creador: Jacinto Amoroso. Interpretada por Los Hijos de Putre en versión inédita. En proceso de publicación vía La Cuarta (Jacinto Amoroso Producciones 2015).
- "El caimán". Creador: Efraín Orozco (porro). Grabada en Argentina por Efraín Orozco y su Gran Orquesta de las Américas en disco de 78 rpm (RCA Víctor 1945). Grabada en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965), por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966) y por Los Bambys en *Solo para mayores, no recomendable*… (RCA Víctor 1966).
- "El caminante". Creadores: Juvilera y Bellard. Grabada en Argentina por Los 5 del Ritmo en *Vuelven los pescadores* (Microfon s/i), y en Chile por la Sonora Palacios en el disco 33 rpm *¡Explosión en Cumbias!* (Philips 1964), reeditada por la misma sonora en disco sencillo de 45 rpm (Philips 1966) y por la Sonora de Tommy Rey en *Sonora de Tommy Rey Volumen 2* (s/i 1983).
- "El camino del café". Creador: Marfil, nombre artístico de Jorge David Monsalve Velásquez (bambuco). Grabado en Colombia por Juancho Vargas en el LP *Colombian Brass* (Sonolux c.1963), versionado en bolero por Luis Ángel Mera en el LP *La voz que se apagó* (Sonolux s/i), y en Argentina en ritmo de cumbia por Los Médicos en s/i (Odeón 1971).

- "El camionero". Creador: Guillermo Montero Ireland. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Glorioso San Antonio* (EMI-Odeón 1978).
- "El castillo en el aire". Creadora: Amparito Jiménez. Grabada en Chile por Amparito Jiménez en disco sencillo de 45 rpm junto a músicos de distintas agrupaciones como la Sonora Palacios (Odeón c.1962), y en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965).
- "El chanchito de mi tía". Creador: Eddy Roa. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Cumbias choras* (EMI-Odeón 1973) y en Argentina por Chebere en ritmo de cuarteto en 1976 (s/i).
- "El chinito constructor". Creador: Jacinto Amoroso. Grabada en Chile por Los hijos de Putre en *El disco de oro de las cumbias prohibidas* (Quatro 1979).
- "El cóndor pasa". Creador: Daniel Alomía Robles (trote andino con aires de zarzuela). Reconstituida por el musicólogo Luis Salazar Mejía. Grabada en Venezuela por Inti Illimani en 1971 (s/i).
- "El conductor". Creadores: Alberto Buitrago y José A. Bedoya. Grabada en México por Mike Laure en 1968 (s/i), y en Chile por Luisín Landáez en *El Rey de la Cumbia* (ARCI-Music 1969).
- "El día que me quieras". Creadores: Carlos Gardel y Alfredo Le Pera (bolero). Versionada por múltiples artistas en diversos estilos. Destaca la versión vocal de Banana 5, interpretada en presentaciones en vivo. Inédita.
- "El embrujo". Creador: Estanis Mogollón. Grabada en Perú por Grupo 5 (s/i) y en Chile por Américo en *Así es* (Feria Music 2008).
- "El enano maldito". Creador: Sergio Ortega (guaracha). Grabada en Chile por Quilapayún en el disco 45 rpm *El enano maldito acota*… (DICAP, 1971) y reeditada en La *Fragua - Seis canciones contingentes* (DICAP 1973).
- "El galeón español". Creadores: Taco Morales, Mario Castellón y Miguel Loubet. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Latinoamerica=Wawancó* (EMI-Odeón 1976), y en Chile por Makalunga en disco inédito (1975) y por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1978).
- "El guatón Loyola". Creador: Alejandro Gálvez Droguett (cueca). Grabada en Chile por Los Perlas en disco de 78 rpm (RCA 1958) y versionada como merequetengue por Luisín Landáez en *¡¡Buena!!* (RCA Víctor 1969).
- "El jornalero". También conocida como "El hijo de Tuta", en la voz de Lisandro Meza. Creador: Octavio Meza. Grabada en Colombia por Octavio Meza y su conjunto en *Relajos del arriero* (Discos Fortuna s/i).
- "El lechero". Creador: Manuel Jiménez (cha cha chá). Grabada en Chile por la Orquesta Huambaly en *Nuestros primero éxitos. Vol. 1* (EMI-Odeón 1966).
- "El millón de toneladas". Creador: s/i. Grabada por Norte 6 (s/i).
- "El mimoso". También conocida como "¿De quién es esa boquita? Tuyita, tuyita". Creador: Coco Díaz y Carlos Carabajal. Grabada en Costa Rica por Pepito Pérez y los playeros en *El mimoso* (CRC s/i).
- "El minero". Creador: Guillermo Montero Ireland. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Nada más que cumbias* (EMI-Odeón 1975).
- "El minero". También conocida como "El hombre de las cumbres". Creador: William Carrasset. Compuesta en Chile en 1973. Inédita.

- "El mochilón". Creador: Efraín Orozco Araujo. Grabada en Cuba por la Sonora Matancera en *El rítmico Nelson Pinedo* (Seeco Records 1958).
- "El negro José". Basada en la versión cumbianchera de "Candombe para José". Creador: Roberto Ternán. Reeditada en Chile por Los Vikings 5 en *20 Grandes éxitos* (EMI-Odeón 1985).
- "El palo". Creador: Julio Erazo. Grabada en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965).
- "El pañuelo que un día". Creadores: Manuel Zúñiga y Patricio Zúñiga. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1968).
- "El pescador". Creador: Guillermo Montero Ireland. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Nada más que cumbias* (EMI-Odeón 1975).
- "El pescador". Creador: José Barros. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *El pescador* (Odeón 1958) y en Chile por La Salsa en *Salir a bailar* (London 1973).
- "El Pipiribao". Creador: I. Caballero. Grabada en Chile por Pachuco y la Cubanacán en *Sensacional* (Star Sound 1987).
- "El porro". Creador: Se le atribuye tanto a Graciela Arango de Tobón como a Víctor Liendo. Grabada en Chile por la Orquesta de Pachuco y la Cubanacán en *El africano – Fiesta tropical* (Star Sound 1985).
- "El proletario". Creador: Jaime Moreyra. Grabada en Perú por Los Shapis en disco sencillo de rpm 45 (Discos Horóscopo 1984).
- "El torero". Creador: Mario de Jesús. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Cumbias choras* (EMI-Odeón 1973) y por Rumba 8 (s/i).
- "El viejo lolero". También conocida como "Ula ula" y "El que no baila es cola". Creador: Eugenio León Hernández (Hirohíto). Grabada en Chile por Hirohíto y su Conjunto en disco sencillo de 45 rpm (Sol de América 1976).
- "El zapato con arena". Creadores: Rodolfo Soto y Lucho Barragán. Grabada en Chile por Luisín Landáez en *¡¡Buena!!* (RCA Víctor 1969).
- "Elevar la producción es también revolución". Creador: Payo Grondona. Grabada en Chile por Payo Grondona en *Lo que son las cosas, no?* (DICAP 1971).
- "En el boulevard". Creador: s/i (Nueva Ola Argentina). Grabada en Argentina por el trío Los Santos con la orquesta de Frank Ferrar en *Paseando con los favoritos* (Orfeo 1959).
- "Enamorado de mi suegra". Creadores: William Carrasset y Los Vikings 5. Grabado en Chile por Los Vikings 5 en *Chipe libre* (EMI-Odeón 1976).
- "En el tren me voy". Creador: Hernán Gallardo Pavéz. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Carita de guinda* (RCA Víctor 1972).
- "En de que te vi". Creador: Luis Bahamonde (tonada). Grabada en Chile por Villa San Bernardo en *Nuestra tierra* (RCA 1960) y grabada como merequetengue por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1969).
- "En Mejillones yo tuve un amor". Creador: Gamelín Guerra (charleston-jazz guachaca). Grabada en Chile por Jorge Abril y Porfirio Díaz y su Orquesta (RCA Víctor 1945), por la Sonora Ritmo 7 en *A todo ritmo con la Sonora Ritmo 7* (Atenas s/i), y por la Sonora Palacios (s/i).
- "Entre copa y copa". Creador: Felipe Valdés Leal (ranchera). Grabada en México por Miguel Aceves Mejía en *Entre copa y copa* (RCA Víctor 1978).

- "Entre rejas". Creador: Leonidas Plaza. Grabada en Perú por Lisandro Meza en disco sencillo de 45 rpm (Discos Fuentes/INFOPESA 1977), y en Chile, por la Sonora Jr. L. Palacios en disco sencillo de 45 rpm (Sol de América c.1978) y por la Sonora Palacios Jr. de Hugo Palacios en *Sonora Palacios Jr. de Hugo Palacios Vol. 2* (Sonotec 1985).
- "Eres mentirosa". Creador: Humberto "Tito" Caycho. Grabada en Perú por Los Mirlos en *Lo Mejor de Los Mirlos Vol. 2* (INFOPESA 1982), y en Colombia por Pastor López (s/i).
- "Esta tarde vi llover". Creador: Armando Manzanero (bolero). Grabada en México por su autor en disco sencillo de 45 rpm (RCA Víctor 1967).
- "Este muerto no lo cargo yo". También conocida como "Don Goyo". Creadora: Graciela Arango de Tobón. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Linda provinciana* (EMI-Odeón 1972) y por la Sonora Santiagueña en *Sonora Santiagueña* (GMI Records 1981).
- "Familia como ninguna". También conocida como "Los Concha de Pomaire". Creador: Carlos González. Grabada en Chile por Los Hijos de Putre en 2014 (s/i).
- "Fiesta de cumbiamba". Creadora: Amparito Jiménez. Grabada en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965) y versionada por su autora junto a la Banda de Los Reyes en *Cumbias guapachosas* (Oeme 2000).
- "Fiesta en la Corraleja". Creador: Rubén Darío Salcedo. Grabada en Colombia por Alfredo Gutiérrez y los Caporales de Magdalena con la voz de Ruben Darío Salcedo en *Fiesta en Corraleja* (Codiscos 1969).
- "Gitana". Creador: Willie Colón (salsa). Grabada en Estados Unidos por Willie Colón en *Tiempo para matar* (Fania Records 1984).
- "Golpe con golpe". Creadores: Víctor Gutiérrez y Nelson Enríquez. Grabada en Colombia por Pastor López en *Lo Máximo* (Discos Fuentes 1983).
- "Hay un niño llamado John". Creador: Nelson Navarro. Grabada en Chile por la Sonora Palacios (s/i).
- "He nacido para amarte". Creador: Taco Morales, Miguel Loubet y Mario Castellón. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *50 años de fiesta* (EMI-Odeón s/i)
- "Hojita de magnolia". Creador: Eddy Roa. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Carita de Guinda* (RCA Víctor 1972).
- "Horóscopo". Creador: s/i. Versionada por Los Peniques con la voz de Tommy Rey en versión inédita (1962), y grabada posteriormente por la misma agrupación con la voz de Rudy Ávalos (s/i).
- "Impostora". Creador: Luis F. Villanueva. Grabada en Colombia por la Sonora Malecón en *Tropical, folclor colombiano* (Discos Fuentes 1989).
- "Isla de Pascua". Creador: Nelson Navarro. Grabada en Chile por Banana 5 en *Sabor y ritmo* (Polydor s/i).
- "Juan el pescador". Creador: R. Ramírez. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Carita de Guinda* (RCA Víctor 1972) y por Norte 6 (s/i).
- "La agarradera". Creador: no hay consenso. Se reconocen como autores tanto a Luis Pérez como a E. Herrera. Grabada en México por Mike Laure (s/i), en Argentina por Los Wawancó (s/i) y en Chile por la Sonora de Tommy Rey en *Los 25 de la Sonora* (JCM 2000).
- "La arañita". Creador: Nelson Enriquez. Grabada en Venezuela por Nelson Enriquez y su Combo junto a Pastor López en *De Venezuela más Sabor Internacional Vol. 4* (Venus 1972) y en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1978).

- "La balada de la tristeza". Creador: Buddy Richard (balada-rock). Grabada en Chile por su autor en *Buddy Rochard y sus amigos* (Producciones Caracol 1962).
- "La bamba". Creador: s/i (son jarocho tradicional mexicano). Versionada en EE.UU. por Ritchie Valens (1958), conocida en Chile en la versión de Trini López (1963), popularizada por el tenor chileno Juan Arvizu, y versionada en rock and roll por Los Fénix en 1966 (s/i).
- "La banda borracha". Creador: Rafael Sánchez M. Grabada en México por Mike Laure en disco sencillo de 45 rpm (Zafiro 1966) y en Chile por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966), por Luisín Landáez en *Cumbiando* (RCA Víctor 1966) y por Los Bates en *La Bati-fiesta* (RCA Víctor 1966).
- "La batea". Creadores: música de Toni Taño y texto de Quilapayún (cha cha chá). Grabada en diversas versiones por Quilapayún. La primera en disco sencillo de 45 rpm (DICAP 1971) y la segunda en Francia en *Adelante – en avant* (EMI-Pathé Marconi 1975).
- "La blusa azul". Creadora: Isabelita Serpa (mambo). Grabada en Chile por la Orquesta Huambaly en *Que me coma el tigre* (RCA Víctor 1971).
- "La bola". Creador: Luis Bahamonde (tonada). Grabada en Chile como merequetengue por Banana 5 en *Sabor y ritmo* (Polydor s/i).
- "La bola". Creador: s/i (son tradicional cubano). Popularizado por Carlos Puebla. Grabada en Chile por Quilapayún en *Por Vietnam* (Jota Jota 1968) y regrabada en vivo en Francia en *Enregistrement Public* (EMI-Pathé Marconi 1977).
- "La bombita De Gaulle". Creador: Nelson Navarro. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Explosión en cumbias* (Philips 1964).
- "La burrita". Creador: Eliseo Herrera Junco. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *La burrita* (EMI-Odeón 1968).
- "La cigüeña". Creador: s/i (merequetengue). Grabada en Argentina por Los 5 del Ritmo (s/i).
- "La chuchoca". También conocida como "¿A quién no le gusta la chuchoca?". Creador: Samuel Arochas. Grabada en Chile por Banana 5 en *Cosita buena* (Andes 1978).
- "La cumparsita". Creadores: Música de Gerardo Matos Rodríguez y letra de Pascual Contursi y Enrique Maroni (tango). Grabada en Chile por la orquesta de Natalio Tursi con la voz de Mario Armando López en disco sencillo de 45 rpm (RCA Víctor c.1947), por Los Fénix en *Otro baile en el mineral* (RCA Víctor 1968), y por Giolito y su Combo en *La fiesta* (RCA Víctor 1977).
- "La danza de Los Mirlos". También conocida como "La danza de los pajaritos". Creador: Gilberto Reátegui. Grabada en Perú por Los Mirlos en disco sencillo de 45 rpm (DINSA 1973).
- "La del vestido rojo". Creador: Carlos Rigual (cha cha chá). Grabada en México por Hermanos Rigual en *Los Hermanos Rigual* (RCA Víctor 1962).
- "La escoba". También conocida como "Esta es la escoba". Creador: Carlos G. Coronell. Grabada en Colombia por Los Gaiteros de San Jacinto (s/i) y en Chile por Giolito y su Combo en *La escoba* (Banglad 1976) y por Chico Trujillo en *Cumbia chilombiana* (CHV Música 2007).
- "La gallina". También conocida como "La gallina no". Creador: Iván Ahumada. Grabada en Chile por Iván Enrique y su Conjunto en disco sencillo de 45 rpm (Alba 1974), por Giolito y su Combo (s/i), por Los Vikings 5 en *40 años* (Guyani 2009), fusionada con el rock por La Patogallina Saunmachin (s/i), y con el funk por Los Chancho en Piedra en *Otracosa es con guitarra* (Sony Music 2011).
- "La gota fría". Conocida también como "Qué criterio". Creador: Emiliano Zuleta Baquera (vallenato de 1938). Grabada en Colombia por Carlos Vives en *Clásicos de la provincia* (Sonolux 1993).
- "La historia". Creador: Rafael Escalona. Grabada en México por la orquesta de Luis Carlos Meyer en disco sencillo de 45 rpm (RCA 1944).
- "La mafafa". También conocida como "La matica de mafafa". Creador: Julio Gutiérrez. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Explosión en cumbias* (Philips 1964) y en disco sencillo de 45 rpm (Philips 1966).
- "La merluza". Creador: Eduardo Carrasco (guaracha cubana). Grabada en Chile por Quilapayún en disco sencillo de 45 rpm (DICAP 1972) y reeditada en *La Fragua- Seis Canciones Contingentes* (DICAP 1973).
- "La múcura". Creador: Antonio Fuentes. Grabada en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965) y por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966).
- "La mula". Creador: Chico Novarro. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Explosión en cumbias* (Philips 1964).
- "La niña María". Creador: s/i (onda infantil de origen español). Versionada en cumbia por la Sonora Palacios durante la década del sesenta. Inédita.
- "La ola marina". Creador: Virgilio González (son montuno). Grabada en Cuba por la Orquesta de los Hermanos Palau y Cascarita en s/i (RCA Víctor 1939) y por la Sonora Matancera en disco de 45 rpm *Bienvenido Granda* (s/i c.1940).
- "Las ollitas". Creador: Sergio Ortega (cha cha chá). Grabada en Chile por Quilapayún en disco sencillo de 45 rpm junto a "Vox populi" (DICAP 1972) y reeditada en *La Fragua-Seis canciones contingentes* (DICAP 1973).
- "La parabólica". Creador: Isaac Villanueva. Grabada en Chile por la Sonora de Tommy Rey en *Volumen 8* (SELLO 1990).
- "La piragua". Creador: José Barros. Grabada en Chile por Luisín Landáez en *La piragua de Luisín* (RCA Víctor 1970), por La Orquesta Huambaly en *Que me coma el tigre* (RCA Víctor 1971) y por la Sonora Tra-La-La en *Sonora Tra-La-La* (RCA Víctor 1972).
- "La pirilacha". Creadora: Nilda Moya. Grabada en Chile por Los Picantes en *Corazón de chileno* (s/i 2007).
- "La pollera amarilla". Creador: Diego Soto Espinoza. Grabada en Venezuela por Tulio Enrique León en *Cumbias* (Odeón 1966), y en Chile por la orquesta Cubanacán (s/i), por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966), por Los Bates en *La Bati-fiesta* (RCA Víctor 1966) y por la Orquesta Huambaly en *Huambaly* (RCA Víctor 1970).
- "La pollera colorá". Creadores: Juan Madera y Wilson Choperena. Grabada en Argentina por Los Wawancó en s/i (Odeón 1961), y en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965), por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966) y por La Orquesta Huambaly en *Que me coma el tigre* (RCA Víctor 1971).
- "La pulguita". Creador: Manuel Jiménez. Grabada en Estados Unidos por Cuarteto Manuel Jiménez en s/i (RCA Víctor c.1952) y en Chile por Los Bambys en *Solo para mayores, no recomendable…* (RCA Víctor 1966)

- "La rasquilla". Creador: s/i. Grabada en Chile por la Orquesta Cubanacán (s/i).
- "La ruana". Creadores: Mario Castellón, Miguel Loubet y Carlos Cabrera. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Villa Cariño* (EMI-Odeón 1967), y en Chile por Pata'e cumbia en *La lucha continúa* (Sello Azul 2011).
- "La secretaria". Creador: H. Toro Álvarez. Grabada en México por Mike Laure en disco sencillo de 45 rpm (Odeón 1971) y en Chile por Los Peniques (s/i) y por Don Tito y su Conjunto en *La Pichanga de la Colo Colo* (Alba 1975).
- "La sospechita". Creador: Chico Novarro. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *La Sonora Palacios Vol. 4* (Philips 1971).
- "La tribuna". Creador: Carlos Puebla (son). Grabada en Chile por Quilapayún y Manguaré en disco sencillo de 45 rpm (DICAP 1972) y reeditada en *La Fragua-SeisCanciones contingentes* (DICAP 1973).
- "La vieja Julia". Creador: Jacinto Amoroso. Grabada en Chile por Los Hijos de Putre en *El disco de oro de las cumbias prohibidas* (Quatro 1979).
- "La virgen de la Macarena". Creadores: Antonio Calero Ortiz y B. Monteverde B. (pasodoble). Grabada en Chile por la Orquesta Huambaly (s/i), versionada en cumbia por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Tijuana* (RCA Víctor 1966) y en cha cha chá por Los Bucaneros en *Al ritmo de Los Bucaneros* (EMI-Odeón 1973).
- "Llorando se fue". También conocida como "Lambada". Creadores: Ulises Hermosa y Gonzalo Hermosa. Grabada en Bolivia por los Kjarkas en *Canto a la mujer de mi pueblo* (Tumi Music 1981), versionada como cumbia en Perú por el Cuarteto Continental en *Fiesta de cumbias* (Midas Records 1984), versionada en ritmo de lambada en Brasil y grabada con el nombre de "Chorando se foi" por Kaoma en *Worldbeat* (Wanderer Records 1989), y grabada en Chile en ritmo de cumbia por la Sonora Andacollo en *Norte Tropical* (Star Sound 1987) y por la Sonora Jr. L. Palacios en *Que siga la cumbia* v. 3 (s/i 1988).
- "La viudita del conde Laurel". También conocida como "Arroz con leche" y como "Conde de cabra". Creador: (s/i) (romance ritualizado como ronda infantil que data del siglo XIV). Con presencia en España, Canarias, y buena parte de los países latinoamericanos, el proceso de colonización la habría hecho parte del repertorio tradicional chileno. Versionada en cumbia por la Sonora Palacios. Inédita.
- "Las clases de cha cha chá". Creadores: Sergio Marmolejo García y Ramón Márquez (cha cha chá). Grabada en México por Ramón Márquez y su Orquesta en 1955 (s/i), y en Chile por Los Peniques (s/i) y por la orquesta Ritmo y Juventud (s/i).
- "Las cuarenta". Creadores: Francisco Gorrindo y Roberto Grela (tango). Grabada en Chile como cha cha chá por la orquesta Los Caribes en disco sencillo de 45 rpm (s/i).
- "Limeña". Creador: Augusto Polo Campos (vals peruano). Interpretada en vivo por Banana 5 (inédita). Versionada en Chile como cumbia por Los Beat Combo en *Que me coma el tigre* (Philips 1970), por Los Bucaneros en s/i (London 1974) y por Los Vikings 5 en *Chipe Libre* (EMI-Odeón 1976).
- "Linda provinciana". También conocida como "La provinciana". Creador: Guillermo Montero Ireland. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Cumbias* (EMI-Odeón 1972).
- "Loca". Creador: Chico Trujillo. Grabada en Chile por Chico Trujillo en *Plato único bailable* (Oveja Negra 2008).
- "Los aretes de la luna". Creador José Dolores Quiñones (bolero). Grabada en Cuba por la Sonora Matancera en disco sencillo de 45 rpm (Seeco Records 1957) y en Chile por Los Wawancó acompañando a Leo Marini y bajo la dirección de Valentín Trujillo en s/i (EMI-Odeón 1960).
- "Los cadetes". Creador: Billo Frometa (guaracha). Grabada en Venezuela por la orquesta Billos Caracas Boys con la voz de Víctor Pérez en disco sencillo de 45 rpm (1957), y en Chile por la orquesta Ritmo y Juventud (s/i).
- "Los domingos". También conocida como "La peineta" y "Muchachita, muchachita la peineta". Creadores: Marfil (Jorge Monsalve), Wattusi y Juvilera. Grabada en Argentina por Los 5 del Ritmo en *Lo mejor de Los 5 del ritmo* (Microfon s/i) y en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1966).
- "Los marcianos". Creador: Rosendo Ruiz Quevedo. Grabada en México por Tito Rodríguez en *El Tropicalísimo* (RCA s/i), y en Chile por la orquesta Ritmo y Juventud (s/i) y por Los Vikings 5 en *Chipe libre* (EMI-Odeón 1976).
- "Los palillos". Creador: s/i. Popularizada en Chile por Los Embajadores en versión inédita.
- "Lucero". Creador: Fernando Morello. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1980).
- "Luna llena estival". Autor: Sergio Solar. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *50 años de fiesta* (EMI 2007).
- "Lupita". Creador: Dámaso Pérez Prado (mambo). Grabada en Chile por Los Caribes (s/i) y por Pachuco y la Cubanacán en *Haciendo agüita* (Alba 1976).
- "Macondo". Creador: Daniel Camino Diezcanseco. Grabada en Perú por Orquesta de Johnny Arce, y en Chile por Luisín Landáez en *La Piragua de Luisín* (RCA Víctor 1970) y por Sexual Democracia junto a Luisín Landáez en *Sudamérica suda* (RCA 1995).
- "Mal amor". Creador: s/i. Grabada por la Sonora Santiagueña (s/i).
- "Mambo N° 5". Creador: Dámaso Pérez Prado (mambo). Versión original grabada por Orquesta Pérez Prado en disco sencillo de 45 rpm (RCA Víctor 1950) y grabada en Chile por la Sonora Tra-La-La en *Sonora Tra-La-La (*RCA Víctor 1972), por Los Bucaneros en *Al ritmo de Los Bucaneros* (EMI-Odeón 1973) y por Rudy Avalos y Combo Rey en *La Cola de Coca* (Philips 1978).
- "Mantelito Blanco". Creador: Nicaror Molinare Rencoret (tonada). Grabada por Los Huasos Quincheros (s/i).
- "Margarita". Creador: s/i (salsa). Grabada por Germán Vélez Ramírez "Wilkins" en *Paraíso Perdido* (Wea 1977) y popularizada en la misma versión a través de la película "Salsa" (Metro Goldwyn Mayer 1988).
- "María". Creador: William Carrasset. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Chipe libre* (EMI-Odeón 1976).
- "María, María". Creador: s/i. Grabada por la Sonora Malecón (s/i).
- "Mariposa verde". Creador: Eddy Roa. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Carita de guinda* (RCA Víctor 1972).
- "Me voy a Bucaramanga". También conocida como "Bucaramanga". Creador: Miguel Loubet. Grabada en Argentina por Los Wawancó (s/i) y en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1980).
- "Me voy pa' Macondo". Creadora: Graciela Arango de Tobón. Grabada en Chile por Giolito y su combo en *Cosecha tropical* (IRT 1972), por Los Parranderos en *El Descumbie* (Arena 1974) y por Rudy Avalos y Combo Rey en *La Cola de Coca* (Philips 1978).

- "Melodía sublime". Creador: s/i. Bolero popularizado en Chile por la Orquesta Huambaly (s/i).
- "Merecumbé". También conocida como "Anoche, anoche soñé contigo". Creador: Pacho Galán (merecumbé). Grabada en Colombia por Amparito Jiménez (s/i) y en Chile por la Orquesta Huambaly en *Que me coma el tigre* (RCA Víctor 1971).
- "Mi amigo Luchito Mario". Creador: Jacinto Amoroso. Grabada en Chile por Los Hijos de Putre en *20 Cumbias prohibidas* (CNR 1985).
- "Mi cafetal". Creador: Crescencio Salcedo. (merengue campesino). Versionada como cumbia en Chile por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966) y por Rudy Ávalos y Combo Rey en *La Cola de Coca* (Philips 1978).
- "Mi cucu". También conocida como "El cucu". Creador: Sidney Simien. Grabada en Chile por la Sonora Dinamita en *Mi cucu* (Discos Fuentes 1988).
- "Mi ranchito". Creador: Eddy Roa. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Carita de guinda* (RCA Víctor 1972).
- "Mi realidad" (bolero). Creadora: Isolina Carrillo. Grabada en Chile por la Orquesta Huambaly (s/i).
- "Mi velorio". También conocida como "El velorio". Creador: Nano Parra (pericona). Grabada por su autor en *Canto a mi pueblo* (RCA Víctor 1971) y versionada como cumbia por Los Quarrell's en *Bailando sin parar* (RCA Víctor 1971).
- "Miss Chiquichá". Creador: Pacho Galán. Grabada en Colombia por Amparito Jiménez (s/i).
- "Moliendo café". Creador: Juan Manzano. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Más locura tropical con…* (Odeón 1960), y en Chile por Luisín Landáez en *Tranquilo Luisín* (RCA Víctor, 1967), por Los Vikings 5 en *Cumbias riquitas* (EMI-Odeón 1976) y por Los Bronces de Monterrey (s/i).
- "Muchacho provinciano". Creador: Juan "Chiqui" Rebaza. Grabada en Perú por Chacalón y la Nueva Crema en *Éxitos éxitos éxitos* (Horóscopo 1982).
- "Navidad de los pobres". Creadores: Mario Castellón, Miguel Loubet, Carlos Cabrera. Grabada en Argentina por Los Wawancó en disco de 45 rpm *Navidad de los pobres – Grito de cumbia* (Odeón 1967), y en Chile por la Sonora Palacios en *Feliz Navidad* (Star Sound 1979).
- "Navidad negra". Creador: José Barros. Grabada en Colombia por Lucho Bermúdez y su orquesta en disco sencillo de 45 rpm (RCA 1946) y en Argentina por Los Wawancó en *Enloquecidos* (Odeón 1959).
- "Negra del alma". Creador: s/i (tonada). Grabada en Chile por Lucho Gatica, acompañado por los guitarristas Ernesto Rosson y Antonio Muñoz (EMI-Odeón 1944).
- "Negra Soledad". Creador: Pepe González. Grabada en Argentina por Los Wawancó (s/i) y en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1976).
- "Negrito cumbá". También conocida como "El cumbá". Creador: Emir Boscán. Grabada en Venezuela por Emir Boscán y los Tomasinos en *Segundo compás* (s/i 1973) y en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1978).
- "Niño de carita triste". Creador: Manuel Zúñiga. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Feliz Navidad* (Star Sound 1979).
- "Nochebuena". Creadores: Juvilera, Rutina y Juri. Grabada en Argentina por Los 5 del Ritmo en *Nochebuena* (Microfon 1975) y en Chile por la Sonora Palacios en *Feliz Navidad* (Star Sound 1979).

- "No me trates así". Creador: Eduardo Mitchell. Grabada en Chile por la Sonora Palacios con la voz de José Mendoza en *Los inolvidables y nuevos éxitos* (Guyani Producciones 2009).
- "No meta las manos". Creador: s/i (merengue). Grabado en Venezuela por Los Dancer's de Maracaibo en la voz de Ramón Medina (s/i) y en Chile por Pachuco y la Cubanacán en *Pachuco y la Cubanacan* (Star Sound 1985).
- "No se para la cuestión". Creador: Eduardo Carrasco (cha cha chá-son). Grabada en Chile por Quilapayún en disco sencillo de 45 rpm (DICAP 1972) y re-editada en *La Fragua-Seis Canciones contingentes* (DICAP 1973).
- "Nuestra pobreza". Creador: Lener Muñoz. Grabada en Perú por el Super Grupo en disco de 45 rpm (s/i) y en Chile por la Sonora Jr. L. Palacios en disco sencillo de 45 rpm (Sol de América c.1978).
- "Ojitos hechiceros". Creador: Marino Valencia Garay. Grabada en Perú por Los Diablos Rojos en *Disco de oro* (s/i) y en Chile por Los Vikings 5 en *Ojitos hechiceros* (EMI-Odeón 1987).
- "Orgullo de Panamá". Creador: Bolívar Rodríguez Mendieta. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Tamboreras* (EMI-Odeón, 1969).
- "Oye mi rumba". Creador: Javier Vásquez (rumba). Grabada en Estados Unidos por la Sonora Matancera en la voz de Celia Cruz en s/i (Seeco Records 1964).
- "¿Onofre? Sí, Frei". Creador: Sergio Ortega y Quilapayún (aire de bambuco). Grabada en Chile por Quilapayún en disco sencillo de 45 rpm (DICAP 1973), reeditada en *No volveremos atrás* (DICAP 1973) y en Francia en *La marche et le drapeau* (EMI- Pathé Marconi 1977).
- "O barquinho". Traducida al castellano como "El barquito". Creadores: Roberto Menescal y Rolando Boscoli (bossa nova). Grabada en Estados Unidos por Maysa en *Barquinho* (Columbia Records 1961) y en Brasil por Joao Gilberto en *Joao Gilberto* (Odeón 1961). Interpretada en Chile por Tommy Rey en sus inicios como cantante en versión inédita.
- "Pachuco". También conocida como "Pachuco bailarín". Creador: Dámaso Pérez Prado (mambo). Grabada en Chile por la Orquesta de Pachuco y la Cubanacán en *Haciendo Agüita* (Alba 1976).
- "Pagarás", también conocida como "El humo del cigarrillo". Creador: Manuel Mantilla. Grabada en Perú por Grupo 5 en *El show internacional del Grupo 5* (INFOPESA 1985) y por Edgar Leandro en *El original* (Velvet 1994).
- "Papá en tu día". Creadora: Leonor Marzano (cuarteto). Grabada en Argentina por Cuarteto Imperial (s/i) y versionada como cumbia en Chile por los Vikings 5 en *Cumbias* (EMI-Odeón 1972).
- "Para mi madre". Creador Guillermo Montero Ireland. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Cumbias choras* (EMI-Odeón 1973).
- "Patrulla Americana". Creador: Frank White Meacham. Grabada en Estados Unidos por Glen Miller en disco sencillo de 78 rpm (Víctor 1942).
- "Pecadora". Creador: Luis Alva. Grabada en Colombia por Pastor López y su Combo en *El exitoso* (Discos Fuentes 1982).
- "Pedacito de mi vida". Creadores: Silvio Domínguez y Reutilio (punto guajiro). Grabada en Cuba por Celina González y Reutilio Domínguez en *Yo soy el punto cubano* (s/i) y versionada como cumbia en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1978).

- "Pepe". Creador: Daniel Lemaitre. Grabada en Chile por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965) y por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966).
- "Pícara". Creador: Isaac Villanueva. Grabada en Colombia por la Sonora Malecón en *Tropical, folclor colombiano* (Discos Fuentes 1989).
- "Pipiripau". Basada en "El pipiribao" de I. Caballero. Grabada en Chile por la Sonora de Tommy Rey en *El Chiquichá* (s/i 1988).
- "Plena española". También conocida como "El barco en la bahía". Creador: Juanchín Ramírez. Grabada en Colombia por Gabriel "Rumba" Romero con la Orquesta de Edmundo Arias (s/i 1975) y en Chile por Los Vikings 5 en *Chipe libre* (EMI-Odeón 1976).
- "Prende la vela". Creador: Luis Bermúdez (mapalé-porro). Grabada en Cuba por Lucho Bermúdez en disco sencillo de 78 rpm (RCA Víctor s/i).
- "Préndeme la vela". También conocida como "El alcatraz". Creador: Abelardo Vásquez (alcatraz). Versionada en Perú como cumbia por el grupo Los Vásquez en s/i (Sono Radio c.1974).
- "Por el camino va". Creador: Patricio Zúñiga. Grabada en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios. Vol. 4* (Philips 1971).
- "Por ella, la botella". Creador: Juan "Chiqui" Rebaza. Grabada en Perú por Chacalón y la Nueva Crema en LP homónimo (Horóscopo 1981).
- "Porompompero". Creadores: Juan Pedro Solano, José Antonio Ochaíta y Xandro Valerio (pasodoble). Grabada por Manolo Escobar en el disco sencillo de 45 rpm *(*EP SAEF 1960).
- "Prisionero de la soledad". Creador: Duguit Lamar. Grabada en Colombia por la Sonora Malecón en s/i *(*Discos Fuentes 1988).
- "Pueblito de San Antonio". Creador: s/i. Grabada en Chile por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1969).
- "Punta Arenas". Creador: José Bohr (himno). Versionada como cumbia por Los Trianeros en *Bailando de sur a norte con Los Trianeros* (Odeón 1972).
- "Que levante la mano". Creador: Alejandro Fezzani. Grabada en Perú por Los Ángeles de Charly en *Te voy a enamorar* (Fonovisa 2001) y en Chile por Américo en *A morir* (Feria Mix 2009).
- "Qué más". Creador: Hernán Gallardo. Grabada en Chile por Makalunga en disco inédito (1975).
- "Que me coma el tigre". Creador: Eugenio García. Grabada en Chile por Los Beat Combo en *Que me coma el tigre* (Philips 1970) y por Orquesta Huambaly en *Que me coma el tigre* (RCA Víctor 1971).
- "Que te mate el tren". Creador: Domingo Rullo. Grabada en Chile por Giolito y su combo en *Cosecha tropical* (IRT 1972) y por Los Parranderos en *El Descumbie* (Arena 1974).
- "Quémame los ojos". Creador: Nelson Navarro (bolero). Grabada en Cuba por la Sonora Matancera en *Celio González y la Sonora Matancera* (Seeco Records 1956) y en Chile por la Orquesta Huambaly en *Nuestros primeros éxitos. Vol. 1* (EMI-Odeón 1966).
- "¡Quién!". Creadores: Luis Tirado Picarte y Hernán Gallardo Pavéz (cha cha chá-salsa). Grabada en Chile por Los Cumaná en *Ritmo Caliente* (RCA Víctor 1970).

- "Quién te arañó los cachetes". Creador: Antonio Aguilar (ranchera). Grabada en Chile por Los charros de Lumaco en *Corridos famosos* (Tekyla Records 2009).
- "Quiero comer curanto". Creador: Jacinto Amoroso. Grabado en Chile por Los Hijos de Putre en *El disco de oro de las cumbias prohibidas* (Quatro 1979).
- "Quiero estar contento". Creador: Raúl del Pino. Grabada en Chile por Los Fénix en *Para que bailen los amigos* (RCA Víctor, 1969) y por Los Trianeros en *Los Trianeros* (London, 1974).
- "Quiero saber, si puede ser". Creadores: Mario Castellón, Miguel Loubet y José "Taco" Morales. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Líderes* (EMI-Odeón 1981).
- "Quinceañera". Creador: Manuel Mantillo. Grabada en Perú por Los Destellos en *10 años de triunfo* (Odeón 1978).
- "Ramito de margarita". Creador: Hernán Gallardo Pavéz. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Carita de Guinda* (RCA Víctor 1972).
- "Ramona". Creador: Sergio Ortega (cha cha chá-son). Grabada en Chile por Quilapayún en disco de 45 rpm (DICAP 1971).
- "Rapsodia Húngara". Creador: Franz Liszt (rapsodia). Versionada en Chile en ritmo tropical con arreglos de Fernando Morello por la Orquesta Huambaly en *Nuestros primero éxitos. Vol. 1* (EMI-Odeón 1966).
- "Reminiscencias". Creador: Luis Aguirre Pinto (bolero). Grabada en Ecuador por Julio Jaramillo, y en Chile por Pepe Aguirre (s/i) y por Lucho Oliva en *Un chileno canta al Perú* (RCA 1961).
- "Rico vacilón". Creador: R. Ruiz (cha cha chá). Grabada en Chile por Los Peniques (s/i) y por Los Sabrosones en *Que rico... vacilón* (ASFONA 1974).
- "Río Manzanares". Creador: José Antonio López (joropo). Grabada en Chile por Isabel y Ángel Parra en *La Peña de los Parra* (Demon 1965) y versionada como bambuco por Amparito Jiménez en disco sencillo de 45 rpm (Sono-Lux s/i).
- "Río maravilla". Del original "Río Bío Bío". Creador: Eddy Roa. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Carita de Guinda* (RCA Víctor 1972).
- "Rumba por la paz". Creador: Sebastián Quezada (rumba). Grabada en Chile por Quilapayún en *Siempre* (Warner Music 2007).
- "Sabor a mí". Creador: Álvaro Carrillo (bolero). Grabada en México por Los Panchos con la voz de Eydie Gormé en *Eydie Gormé canta en español con Los Panchos* (CBS 1964).
- "Samba da minha terra". Traducida al castellano como "Samba de mi tierra". Creador: Dorival Caymmi (bossa nova). Grabada por su autor en Brasil en 1957 (s/i). Interpretada en Chile por Tommy Rey y Los Cruzeiros en versión inédita a inicios de los sesenta.
- "Santa Marta". Creador: Eugenio Nobile. Grabada en Argentina por la orquesta de Enrique Rodríguez con la voz de Armando Moreno en *Recordando los éxitos de… Enrique Rodríguez* (Odeón 1944) y en Chile por la orquesta de Armando Bonansco en s/i (Víctor 1944) y por Amparito Jiménez en *Fiesta de cumbiamba* (Odeón 1965).
- "Se lo llevaron todo". Creador: s/i. Grabada en Chile por Luisín Landáez en *Las cumbias de* Luisín (RCA Víctor 1964).
- "Se me perdió la cadenita". Creador: "Lucho" Argaín, nombre artístico de Luis Guillermo Pérez. Grabada en Colombia por la Sonora Dinamita en *El meneíto* (Discos Fuentes 1978).
- "Se va la vida". Creador: Ramón Bautista "Palito" Ortega. Grabada en Chile por los Vikings 5 en *Para qué llorar para qué sufrir* (EMI-Odeón 1983).

- "Si te vas de mí". También conocida como "Que te mate el tren". Creador: Domingo Rullo. Grabada en Chile por Giolito y su Combo en *Más Giolito* (IRT 1973).
- "Si vas para Chile". Creador: Chito Faró (vals criollo). Grabada en Chile por Silvia Infanta y Los Cóndores en 1942 (s/i). Versionada como merequetengue por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1969) y como cumbia por Los Vikings 5 en *Nada más que cumbias* (EMI-Odeón 1975).
- "Son de la co-razón". Creadores: música de Eduardo Carrasco (son) y texto de Eduardo Carrasco y Roberto Matta. Grabada en Chile por Quilpayún en *Siempre* (Warner Music 2007).
- "Sopa de Caracol". Creadores: Hernán "Chico" y Juan Tejeda Ramos (calypso-merengue). Grabada en Honduras por Banda Blanca en *Sopa de caracol* (EMI- Latin 1991).
- "Soy del pueblo". Creador: Carlos Puebla (son). Grabada en Cuba por su autor en *Soy del pueblo* (Egrem-Areito 1971), y en Chile por Quilapayún en disco sencillo de 45 rpm (DICAP 1971) y reeditada por Quilapayún en *Vivir como él* (DICAP 1971).
- "Sublime mujer". También conocida como "Sublime amor". Creador: Manuel Eduardo Toscano. Grabada en México por Vicente Fernández en *Entre el amor y yo* (Sony Latin 1998).
- "Sublime amor". Creadora: Amparito Jiménez. Cumbia inédita.
- "Tabaco y ron". Creador: Manuel Jota La Roche. Grabada en Colombia por Rodolfo y su Típica R.A.7 en *Tabaco y Ron* (Discos Fuentes 1979).
- "Tarde playera". Creadores: Cabrera y Salazar. Grabada en Chile por Don Tito y su Conjunto en *La Pichanga de la Colo Colo* (Alba 1975).
- "Te dejo libre". Creador: William Carrasset. Grabada en Chile por Albacora en *Te dejo libre* (Claridad Producciones 2014).
- "Tiburón a la vista". También conocida como "El tiburón". Creador: Mike Laure. Grabada en México por su autor en *La crema de la crema* (s/i), y en Chile por Don Bartolo y su Conjunto en *Operación Cumbia* (RCA Víctor 1966) y por Los Bates en *La Bati-fiesta* (RCA Víctor 1966).
- "Tico-tico no fubá". Creador: Zequinha de Abreu (choro). Popularizada por la película *Saludos amigos* (Walt Disney 1942) y grabada en Chile por Carmen Miranda en disco sencillo de 45 rpm (s/i 1945).
- "Tonta". Creadores: Luis Lozano Peña y José Barrientos Rodríguez. Popularizada en Chile por la agrupación argentina Ráfaga en la versión del disco *Señales* (Guyani 2009).
- "Toro mata". Recopilación de Rosa Mercedes Ayarza, Caitro Soto y William David Tompkins (landó). Interpretada por destacados artistas de la música popular peruana, tales como Cecilia Barraza, Susana Vaca, Eva Ayllón y la agrupación Perú Negro, entre otros. Versionada como cumbia en Chile por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1978).
- "Traicionera". Creador: Manuel Mantilla López. Grabada en Colombia por Pastor López y su Combo en *Traicionera* (Discos Fuentes 1978) y en Perú por Los Destellos en *Una hora con Los Destellos* (Odeón 1985).
- "Tres palabras". Creador: Osvaldo Farrés (bolero). (S/i).
- "Tu hermana". También conocida como "Qué buena está tu hermana" y "Qué linda está tu hermana". Creadores: William Carrasset y Los Vikings 5. Grabada en Chile por Los Vikings 5 en *Cumbias Güenonas* (EMI-Odeón 1978).
- "Rico el vacilón". Creador: Rosendo Ruiz Quevedo (cha cha chá). Grabada en Chile por Los Peniques en *Cha cha chá* (Vintage Music 1958).

- "Un año más". Creador: Hernán Gallardo Pavéz (balada). Grabada en Chile por Makalunga en disco inédito (1975), por Los Vikings 5 en *Cumbias güenonas* (EMI-Odeón 1977) y por la Sonora Palacios en *Sonora Palacios* (Philips 1980).
- "Una muchacha y una guitarra". Creadores: Sandro y Oscar Anderle. Grabada en Argentina por Sandro junto a Jorge López Ruis y su Orquesta en el disco de 33 rpm *Una muchacha y una guitarra* (CBS 1968).
- "Vagabundo soy". Creador: Julio Carhuajulca Capuñay (vals con aires de chá chá chá). Grabada en Perú por Iván Cruz en s/i (INFOPESA 1980) y versionada como merengue en Colombia por Rodolfo Aicardi y su Típica (Discos Fuentes s/i). En Chile ha sido grabada fundamentalmente en tiempo de cumbión por combos tales como Los Vikings 5 en *Para qué llorar para qué sufrir* (EMI 1983) y Giolito y su Combo (s/i).
- "Vas bien". También conocida como "Vas bien muchacho, vas bien". Creador: Rafael Ithier (salsa). Grabada en Puerto Rico por El Gran Combo de Puerto Rico en *Boogaloos* (s/i 1967) y versionada en Chile como mambo por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1969).
- "Villa Cariño". Creadores: Herminia Cruz y Eduardo Schejtman. Grabada en Argentina por Los Wawancó en *Villa Cariño* (EMI-Odeón 1967) para la película homónima y en Chile por Banana 5 en *Banana 5* (Polydor 1969).
- "Violencia". Creador: José Barros. Grabada en Chile por Los Bucaneros en *Al ritmo de Los Bucaneros* (EMI-Odeón 1973) y por la Sonora Palacios en *Una vez más* (Star Sound 1984).
- "Viva Chile y Colombia". Creadora: Amparito Jiménez. Cueca inédita.
- "Volverás". Creador: Agustín Lara (bolero). Grabada en México por Agustín Lara y la Gran Orquesta de Solistas (s/i).
- "Vox populi". Creador: Sergio Ortega (son). Grabada en Chile por Quilapayún en disco sencillo de 45 rpm (DICAP 1972) y reeditada en *La Fragua-SeisCanciones contingentes* (DICAP 1973).
- "Y el negro ahí". Creador: Elliot Ramírez. Grabada en Colombia por su autor en *Y el negro ahí* (Victoria 1976) y en Chile fue grabada por Banana 5 en *Sabor y ritmo* (Polydor s/i).
- "Yambú de los viejos". Creador: Eduardo Carrasco (aire de yambú). Grabada en Chile por Quilapayún en *Solistas* (Warner Music 2009).
- "Yira yira". Creador: Enrique Santos Discépolo (tango). Grabada en Argentina por Carlos Gardel en película "Yira Yira" (1931), y en Chile por la orquesta de Natalio Tursi con la voz de Mario Armando López en disco sencillo de 45 rpm (RCA Víctor c.1947) y versionada como bolero por la Sonora Palacios junto con "Cambalache" en disco sencillo de 45 rpm (s/i c.1962).
- "Yo nací junto al mar". Creadores: Luis Tirado Picarte y Hernán Gallardo Pavéz. Grabada en Chile por Los Cumaná en *Ritmo Caliente* (RCA Víctor 1970).
- "Yo vendo unos ojos negros". Creador: Pablo Ara Lucena (tonada). Grabada en Chile por Lucho Gatica en *Lucho Gatica* (Vintage Music 1956) y en Chile como merequetengue por Banana 5 en *Bien Tropical* (Polydor; Selección Dorada s/i), disco editado en Argentina a partir de una selección de éxitos previamente grabados en Chile.

Glosario de chilenismos

En América Latina, además de tiesos pero cumbiancheros, los chilenos y chilenas somos reconocidos sonoramente por nuestra entonación y nuestro hablar particular, no solo por "comernos" los finales de las palabras, sino también por usar conceptos propios que hemos adoptado de tradiciones y latitudes diversas. Por ello ofrecemos este glosario de decires locales, para que lectores poco o nada familiarizados con nuestros chilenismos "no den bote".

A oreja, a oído: aprendizaje empírico de la música que prescinde de conocimientos formales de escritura, lectura y teoría musical, y que consiste en imitar el toque de un instrumento o una voz a partir de lo que se escucha, observa y comprende de otros. Suele ser la forma más común con la que la música popular es transmitida y aprehendida, aunque no la única.

A pulso: modo de hacer las cosas que remite a lo artesanal, a lo manual y a lo esforzado. Viene del lenguaje portuario, del cargar pesados bultos a lomo o a pulso. Su uso puede ser tanto individual como colectivo, y en el mundo musical suele remitir a momentos en que se sigue adelante por convicción y cariño, sin apoyos externos ni mayores recursos que la propia fuerza.

A punto: dependiendo del contexto, puede referirse a: el momento que se sitúa justo antes de un suceso importante; algo que estuvo cerca de ocurrir o hacerse, pero finalmente no ocurrió ni se hizo; o a algo que está listo, preparado (más usual en el lenguaje gastronómico que en el musical).

A todo dar: momento culmine, muy bueno.

Achuntar: acertar. Dar por casualidad justo en el blanco.

Afiate: sintonía entre diferentes personas y sonidos. Entre las y los cultores musicales suele utilizarse como un logro entre músicos que han estado tocando largo tiempo juntos o que tienen afinidad musical.

Aflaitado: que tiende a ser o que busca parecer "flaite".

Agarra Aguirre: expresión utilizada para llamar a aprovechar la oportunidad. Generalmente se usa para referirse al momento en que se realizan las conquistas en el desenlace de una fiesta.

Al lote: desordenado, sin planificación u orden. Cuando una persona hace las cosas al azar, improvisando en exceso y el resultado es un desorden.

Altiro: inmediatamente. Su origen alude al tiro de un arma que indica el momento de iniciar una carrera.

Años ha: hace muchísimo tiempo.

Aperrado: persona reconocida por "aperrar" frente a situaciones complejas de la vida.

Aperrar: confrontar con tenacidad circunstancias difíciles o cuyas consecuencias son inciertas.

Apiñado: amontonado, agrupado. Viene de "piño", que remite a un conjunto de personas en contextos públicos, tales como marchas, conciertos, eventos deportivos u otros similares. Aunque el piño es un pequeño grupo con identidad común que se distingue de la masa, el "apiñado" puede implicar simple conglomeración, sin identificación.

Apitucado: aquel que parece o busca parecer "pituco". Se refiere a un modo exageradamente refinado con el que las personas buscan evidenciar su pertenencia a la clase alta, pero también de aquellas que buscan identificarse con esta, sin ostentar pertenencia.

Atorrante: Estereotipo que remite al desempleo, la vagabundería, la suciedad y el desorden en un mismo compilado. Suele decirse con desdén a personas que viven en situación de calle, aunque también a aquellas que optan por una apariencia despreocupada, desarreglada o desatendida, según los cánones del buen vestir.

Avikinzado: término que Los Vikings 5 usan para definir su peculiar estilo cumbianchero, por ejemplo, al hablar de la cumbia avikinzada o la guitarra avikinzada. La última se refiere a una guitarra rápida, "picaíta" y con *delay*.

Avispado: de rápido entendimiento y actuar; veloz y certero como el ataque de la avispa.

Bajonear: referido al desánimo o a la depresión, por ejemplo, al decir, "me bajoneé". También se usa en Chile para referirse al convulsivo acto de comer luego de pasado el efecto de la marihuana.

Beatle: prenda de vestir con mangas y con cuello alto que se utiliza en época de frío, generalmente de algodón o nylon. Su origen remite a estilo de vestir de los integrantes del grupo musical The Beatles.

Borrar del mapa: hacer desaparecer; dejar de tomar en cuenta.

Caballito de batalla: canción o performance cuyo éxito está probado.

Cabo: grado utilizado en las Fuerzas Armadas chilenas para señalar una jerarquía entre sus miembros. De manera coloquial se le llama así a cualquier policía, "mi cabo".

Cabrería: forma en la que hace algunas décadas se llamaba a las y los grupos de jóvenes adolescentes.

Cabro: niño, joven. Viene del caprino "cabro" o "cabra", tipo de ganado caracterizado por ser sumamente desordenado cuando se junta. De ahí deriva el popular dicho "más loco/a que una cabra".

Cabro chico: expresión usada en Chile para referirse personas de corta edad, o bien, para referirse a quien no ha logrado madurar de acuerdo a su edad.

Cabrón: proxeneta, cafiche. También se usa para señalar a la persona que abusa o se aprovecha de una situación en beneficio propio.

Cacharro: referido a cosas que están viejas o en mal estado. En Chile se utiliza especialmente para referirse a autos antiguos o muy deteriorados.

Cachai: ¿entiendes? Palabra usada comúnmente en Chile como muletilla para asegurar que quién escucha, sigue la conversación o entiende lo dicho. Su origen proviene del inglés *catch*, que significa agarrar, captar o entender. Su uso permite respiro y afirmación, como gramaticalmente haría una coma.

Cachete: mejilla. También puede referirse a la nalga.

Cahuín, kawin: palabra proveniente del mapudungún que significa encuentro o reunión de loncos (jefes). Luego se utilizó como alboroto y en la actualidad hace referencia al rumor social, a la habladuría cotidiana de unos sobre otros, sin argumentos, aunque también se usa para referirse a un lugar de encuentro festivo. En Chile, fue el nombre que utilizó la primera escuela de samba local: Kawin.

Caldúa: jugosa, que tiene abundante caldo o sopa. Comúnmente utilizada para expresar la sabrosura de la tradicional empanada chilena.

Caleta: mucho, bastante. También designa el lugar donde atracan botes pescadores artesanales.

Cambalache: intercambio de bienes.

Care' palo (cara de palo): cara dura, descarado. Persona que no tiene vergüenza en traspasar algún límite considerado por otros como pudoroso o de mal gusto.

Carnet: documento que acredita la nacionalidad chilena, cuyo nombre oficial es cédula de identidad. También se utiliza para hablar de otras cédulas de identificación, como por ejemplo el carnet de músico, de estudiante o de socio de algún sindicato o club.

Carrete: fiesta o reunión social que generalmente incluye la ingesta de alcohol, aunque también se utiliza para denominar el soporte que lleva el hilo o la liana.

Carretear: irse de fiesta o "carrete".

Cartita bajo la manga: jugada astuta que se guarda y se saca a la luz en el momento preciso.

Cartucho: excesivamente pudoroso, conservador, mojigato. Preso de su propia moral.

Cazuela: comida típica chilena que consiste en un caldo con un trozo de carne, papa, zapallo y algunas otras verduras. Se le suele poner "chuchoca" para espesar el caldo. Se trata de una preparación que tienen símiles en América latina, por ejemplo, en la *qala phurk'a* andina, en el sancocho colombiano o en el caldo de pollo mexicano, por mencionar algunos.

Chacota: conducta o acto poco serio de broma o burla, que lleva a la risa.

Chaqueta: tipo de abrigo de muy variados estilos, que se usa sobre otras capas de ropa. En algunos casos, se utiliza para abrigar, mientras que en otros, para engalanar ocasiones formales, casos en que se le llama también vestón.

Chamullo: mentira o exageración.

China/o: La palabra china(o) desde la voz quechua-aimara se ha traducido como servidora. Fue utilizada por la élite chilena del siglo XIX para nombrar al bajo pueblo y sus personajes indios y mestizos. Sin embargo, el propio relato de "chinas" y "chinos", habla más bien de una sujeta(o) socialmente libertaria(o) y antiautoritaria(o).

Chingana: del quechua *chinkana*, que significa laberinto. Se usó durante la colonia y hasta el siglo XIX, para designar espacios que proliferaron a partir de las antiguas ramadas de los sectores rurales alrededor de Santiago y Valparaíso. Estos espacios fueron despreciados por las élites, pues en las chinganas se reunían las clases populares para beber, comer, bailar y apostar. Paradójicamente, fue en estos locales donde se difundieron expresiones hoy consideradas como típicas de la identidad local, como es el caso de la cueca. Su sentido se asemeja al del quilombo brasilero o del palenque caribeño, en tanto lugar de libertad, expresión y encuentro entre las clases populares marginales.

Chinganero: persona o modo que remite a las "chinganas" y su vida popular y parrandera.

Chingar: se usa de forma poco frecuente para referirse a algo que debería causar alboroto o ser exitoso, pero no resulta.

Chispa: viveza, carisma, gracia. Perspicacia para decir o hacer cosas ocurrentes.

Choro: de diversa significación, palabra que carga con una doble connotación, positiva y negativa. Puede referirse a una persona que hace del robo y la intimidación una forma de habitar el espacio social, pero también puede ser utilizada para señalar a quien se atreve

a hacer algo que otros no, así como para referirse a una cosa, actividad o persona que resultan poco usuales y entretenidos. Tiene además una acepción totalmente diferente, oculta y pudorosa, como sinónimo de vagina.

Chucha: grosería o garabato. Antiguamente se refería a la vagina. Su uso actual está relacionado a la exageración, para expresar algo muy bueno, muy malo, muy cerca, muy lejos, muy difícil o muy fácil, por mencionar solo algunos de los extremos a los que puede aludir (ej. más bueno que la chucha).

Chuchá' (chuchada): hablar usando muchos garabatos, groserías. También se usa para referirse a una grosería cualquiera en singular (ej. echar, soltar o decir una chuchá').

Chuchoca: maíz molido, previamente cocido, que da sabor a los caldos y cazuelas. Desde la colonia ya se usaba para aludir a una situación de desorden y agitación, y en la actualidad es sinónimo de conflicto, alboroto, embrollo o lío. Sin embargo, también depende del uso y del punto de vista, pues para las y los alborotados la chuchoca será sinónimo de algarabía y desorden festivo (ej. ¿a quién no le gusta la chuchoca?). Su doble sentido se asemeja al desmadre mexicano.

Chusma: forma en que las élites se han referido al cuerpo popular y la gente común. El presidente Arturo Alessandri Palma hablaba de "mi querida chusma" para referirse al pueblo.

Chuta: expresión utilizada al darse cuenta de algo, generalmente no muy bueno. Reemplaza a groserías tales como chucha o puta.

Colectivo: vehículo pequeño de locomoción, cuya capacidad alcanza para cuatro pasajeros (similar a un taxi), pero que funciona con recorrido y tarifa preestablecidos.

Coléricos: cultura juvenil de las clases acomodadas chilenas de inicios de los años sesenta, que surge bajo la influencia de la música de Elvis Presley y de la primera etapa de The Beatles, entre otros, y de la industria cultural cinematográfica norteamericana que comienza a dirigirse a un público juvenil a través de películas como *Rebelde sin Causa*. Los coléricos se caracterizaban por andar en moto, vestir de cuero negro y tener una actitud desafiante.

Cola: forma despectiva de llamar a un homosexual. Otra acepción se refiere a una aglomeración ordenada en fila a la espera de poder acceder a un lugar o servicio. En este sentido, la cola fue muy común a inicios de los setenta en Chile, producto de los acaparamientos de toda clase de mercadería por parte de las élites chilenas frente al proceso de la Unidad Popular. Ese estar uno tras de otro es el origen del primer sentido enunciado. También alude al trasero o poto.

Color de hormiga: se usa para describir una cosa o situación que tiene mal aspecto o que augura problemas. Alude al color negro de dicho insecto, evidenciando la discriminación racial aún presente en nuestro lenguaje que empareja lo negro y lo oscuro con lo negativo, lo blanco y luminoso con lo positivo, o incluso con lo divino.

Combinado: bebida alcohólica compuesta de pisco (destilado de uva) y una bebida cola.

Como Pedro por su casa: en extrema confianza.

Compadre: se le llama así a un amigo de mucha confianza. En el sistema religioso católico se trata del que ayuda económicamente al padre (co-padre) en ceremonias como bautismos, primeras comuniones y confirmaciones. En general, esta estructura va tejiendo una compleja trama de favores y deudas de compadrazgo que, especialmente en zonas rurales, suele ser causal de malas prácticas políticas de larga data.

Completo: pan alargado o de *hot dog* abierto por un eje donde se pone una salchicha, tomate picado, chucrut y otros aderezos en salsa, como mayonesa, mostaza o kétchup. Es la versión más clásica del *hot dog* a la chilena y entre sus particularidades se cuenta también la palta (fruto conocido en otros rincones como aguacate). Recientemente se le ha incorporado salsa verde, hecha con cebolla picada y cilantro.

Copete: licor o bebida alcohólica.

Copetiado/copeteado: borracho, ebrio.

Copucha: chisme.

Cortar la cola: dejar para sí mismo parte del dinero grupal sin el conocimiento o aprobación de los demás.

Corto de genio: con poca paciencia, fácilmente malhumorado.

Cuadrado: inflexible. Persona muy rígida y poco proclive a cambiar sus opiniones o creencias. También se usa para referirse a música que tiene una rítmica sencilla, a tiempo, como la cumbia chilena. Irónicamente se usa "cuadrado" en este último sentido para referirse también al "descuadrado" o persona a quien le cuesta llevar el ritmo y el pulso musical bailable.

Cucharita: posición que se usa generalmente para dormir en parejas, en la cual ambas personas se acurrucan mirando en la misma dirección.

Cuello y corbata: ropa formal, referida a usar camisa, corbata, chaqueta. También se usa para hablar de crímenes corporativos, descritos coloquialmente como crímenes "de cuello y corbata".

Cuento de Pedrito y el Lobo: se usa para referirse a una mentira tan repetida que hace perder la credibilidad de quien la dice, dejando de ser tomado en serio, aun cuando dice la verdad. Se trata de una alusión directa a la fábula de Pedrito y el Lobo.

Cuerda: energía, pila. Se usa por analogía a como se le debe dar cuerda a un reloj para que funcione, aunque también puede ser utilizada para referirse a una persona con mucha energía (ej. con mucha cuerda), o bien para aquella que se ha agotado (ej. le falta cuerda).

Cuico: nombre con que los sectores populares y las clases medias llaman a las clases adineradas que ostentan de su poder económico.

Cumbianchero o cumbiero: aquel que toca, escucha, baila o goza la cumbia.

Cura: sacerdote de la iglesia católica.

Curao' (curado): borracho; en estado de embriaguez o intemperancia.

Dar bote: como una pelota, rebotar o ir de un lado a otro sin encontrar destino.

Dar como tarro: en general, hace referencia al tener relaciones sexuales de manera intensa, continua y con poco cuidado, pero también se utiliza para otras actividades que se realizan con dicha intención, como por ejemplo, el tocar un instrumento o usar una prenda favorita.

Dar el ancho: responder a las expectativas.

Dar el cuero: viene del arte y oficio de la talabartería. Se refiere a la energía que un cuerpo tiene o no para seguir llevando a cabo alguna actividad, y también a si un objeto, como un instrumento musical, tiene o no la resistencia para seguir funcionando.

Dar vuelta la página: olvidar o superar un episodio doloroso o intenso.

Darle duro: esforzarse, ponerle "bueno" a alguna actividad. Tiene también una connotación sexual de intensidad en el coito.

De frentón: de frente, directamente, con decisión. También francamente, abiertamente, verdaderamente.

De Plaza Italia para arriba: expresión que remite al sector oriente de Santiago, donde se concentran la mayor parte de las comunas "pitucas" de la capital, entre Plaza Baquedano y la Cordillera de los Andes.

De por sí: lo intrínseco, que se da por hecho.

Despelote: desorden o lío.

Diabla: picante utilizado para saborizar comidas de diversa índole, aunque también se utiliza para aludir a mujeres coquetas, picaronas, de difícil conquista y con fama de romper el ego y el corazón de los hombres.

Dieciocho: se refiere a la fecha en que se conmemora la Primera Junta de Gobierno, el 18 de septiembre de 1810. Ha trascendido en la historia como la "Independencia de Chile" cuando en realidad se estaba jurando lealtad al Rey de España Fernando VII, apresado por Napoleón. Es la fiesta patria más importante del calendario chileno, pero no se restringe solo al día 18 de septiembre, sino se extiende a la semana previa o posterior de dicha fecha. Se considera como una suerte de carnaval criollo, dado a que se llevan a cabo prácticas cuyos orígenes se pueden rastrear a la tradición rural o popular.

Disco: abreviación de discoteca o discoteque, castellanización de la palabra inglesa *discotheque*. Local nocturno donde se va a bailar, generalmente música envasada. Esto, cuando la palabra no se está usando para designar a un objeto sonoro de música grabada, tal como el disco de vinilo o el disco compacto, o para designar el género musical surgido en EE.UU. como resultado del excesivo blanqueamiento y la comercialización del funky, conocido como "onda disco".

Donde las papas queman: lugar y momento preciso en que las cosas importantes suceden. Espacio en que se toma alguna decisión crucial o se desarrolla algún evento de gran relevancia.

Dos cucharadas y a la papa: ir directo al grano, sin rodeos, sin perder el tiempo. Se origina de comerse la papa o patata servida en una cazuela luego de solo dos cucharadas.

Echar de menos: extrañar.

Echar la "talla": bromear, divertirse.

Echar mano a: agarrar, hacer uso de.

El culo del mundo: se refiere a la ubicación geográfica de Chile, en el extremo austral del continente, haciendo alusión al ano. Se usó con el mismo sentido en Argentina.

El gato mirando la carnicería: se refiere a la acción de dejar algo o alguien al cuidado de un tercero que por su naturaleza, inevitablemente se tentará a tomarlo.

El sueño del pibe: expresión usada comúnmente en Argentina, que hace referencia a un sueño grande, construido por el común de la gente como aquel que permite lograr éxito y felicidad, y por lo mismo es difícilmente alcanzable. En Chile podría asemejarse al "sueño de la casa propia", aunque su sentido extendido tendría más relación con la expresión "ganarse el loto".

Embarcados: los que se van a trabajar en barco, especialmente usado en los puertos como Coquimbo. Se utiliza también para referirse al momento en el que se establece un compromiso con un proyecto del que ya no se saldrá hasta llegar a puerto.

Encachao' (encachado): persona o situación a la que se le considera bonita o atractiva.

Ene: número indefinido, pero que da cuenta de que es mucho. Término muy popular utilizado en la década del '90.

Enganchar: fascinarse, sentirse atraído o quedar prendido de alguien o algo.

Entonado: de doble acepción: puede referirse a estar musicalmente en el tono, o bien, a estar ligeramente borracho.

Entrar de lleno: dedicar toda la atención y recursos.

Está diciendo: cuando algo es obvio y hay que hacerlo.

Estar pintado: cuando algo o alguien es ignorado o pasado por alto, como si no existiera. También se usa para referirse a cuando algo o alguien es idóneo para ciertos fines (ej. Está pintado para comerciante).

Estirado: altivo, arrogante, engreído.

Fallero: alguien que falla o se equivoca mucho o siempre.

Fiato: "afiate", comunicarse bien, estar en sintonía.

Fiesta mechona: fiesta de bienvenida que se realizaba tradicionalmente en la Universidad de Chile para recibir a las nuevas generaciones de estudiantes, cuyo uso se ha extendido a la mayoría de las universidades. Tendrá su símil en la Universidad Católica donde se habla de "fiestas cachorras" o "novatas". Con el tiempo, el término mechón se referirá a cualquier estudiante de nuevo ingreso.

Filóricas: salones de baile en los que durante los años cincuenta y sesenta en Chile se llevaban a cabo eventos los días domingos en la tarde, en los que tocaban orquestas en vivo y se realizaban concursos de baile, y a los cuales el público debía pagar una entrada para ingresar.

Fino: de calidad, valioso, elegante, costoso. Se usa para describir objetos y personas.

Firme: con seguridad. También se usa para darle fuerza a una verdad. (ej. la firme que es así).

Flaite: nombre con que los jóvenes marginales de las ciudades son estigmatizados por la drogadicción y la criminalidad. Se utiliza también para dar cuenta de una situación, persona, arte u oficio que se hace de modo desprolijo.

Flojo: holgazán, haragán.

Fome: aburrido, sin gracia.

Fonda: espacio festivo temporal en el que hay comida, bebida y música. En Chile las fondas se realizan, previo permiso municipal, en el mes de septiembre conmemorando la Primera Junta Nacional de Gobierno ocurrida el día 18 de septiembre de 1810. Las primeras fondas documentadas son las de inicios de siglo XIX, con el antecedente directo de las chinganas o ramadas.

Fregado: problemático, complicado, insistente, que da mucho trabajo. Viene de fregar la ropa. Acción de pasar insistentemente un objeto sobre otro para limpiarlo hasta lograr el resultado esperado.

Fresquear: entregarse a la conquista amorosa o de objetivos individuales con descaro, sin consideración de quien pueda salir perjudicado.

Fuente de soda: tipo de local comercial que se volvió muy popular en los cincuenta, especialmente en Estados Unidos, donde se vendían bebidas gaseosas o refrescos y servía como espacio de reunión social. En la actualidad, en Latinoamérica se refiere a un local en que se vende comida y bebidas rápidas, no muy alimenticias, y que en general cuenta con mesas para sentarse.

Gallo/a: se usa para denominar a una persona cualquiera, generalmente joven.

Ganarse o sacarse el "Loto" o la "Pollagol": tener un golpe de suerte, como en los juegos de azar, que te vuelve rico de la noche a la mañana. El "Loto" y la "Pollagol" son juegos de apuesta dirigidos por la empresa estatal chilena *La Polla Chilena de Beneficencia*, encargada de administrar los juegos de azar en el país.

Guachaca: Su significado varía según los sectores sociales que lo utilizan. Desde las clases populares, se asocia a una actitud "pelusa", "chucheta", festiva. Desde las clases altas se usa de forma peyorativa para referirse a dicho sujeto popular parrandero, connotándolo de vulgar y "rasca".

Guarisnaque: viene del inglés *war snack*, que designa un tentempié durante la guerra. Se utiliza para referirse a un trago o bebida alcohólica.

Guata: palabra proveniente del mapudungun *wata*, que significa estómago. También forma parte de la gastronomía local (ej. guiso de guatita o picante de guata).

Guatón: gordo. Puede usarse de forma ofensiva pero también de forma cariñosa para una persona que tiene, o tuvo alguna vez, sobrepeso o es barrigón.

Hacer cototo: colocar mucho esfuerzo, empeño. Un cototo en Chile también es un chichón.

Hacer cuello: colocar el cuello de modo tal que resalte la gracia y la propiedad en el movimiento corporal. Fuera del ámbito de la danza, también implica desprecio o desdén hacia otro que no tiene o no sabe algo. Deriva también de la expresión "quedar con cuello" cuando se ha resuelto desfavorablemente una situación de la que se tenía mayores expectativas

Hacer el payaso o hacer el "Tony": hacer el ridículo para hacer reír, payasear.

Hacer el tonto o el loco: hacer el ridículo. Es diferente a "hacerse el tonto" o "hacerse el loco", referido a la persona que busca pasar por ignorante, torpe o extraño, cuando en realidad no lo es.

Hacer trencito: movimiento o coreografía grupal que ocurre en una fiesta, cuando en medio de una canción las personas comienzan a tomar al compañero, quien les da la espalda, por la cintura, el que a su vez toma a otro, formando una hilera que se mueve y avanza al ritmo de la música y cambia de dirección al grito de "¡vuelta!". Según algunos, esta forma coreográfica vendría del paso base en la conga cubana de carnaval. Para otros, de los bailes colectivos del alto-andino americano. En cualquier caso, su origen parece tener fuertes raíces populares, afros e indígenas.

Hacer un loco: en el ámbito del tocar, se refiere a hacer una presentación sin preparación.

Harto: mucho, muy, bastante, demasiado.

Hawaianas: calzado veraniego de plástico y muy informal. Aunque hawaiana es estrictamente la marca de una empresa brasileña que popularizó este tipo de calzado, en Chile se le llama de esta manera al tipo de calzado independiente de la marca.

Hediondo de malo: malísimo, tan malo que hiede.

Huaso: campesino de la zona central y sur de Chile, dedicado a labores agrícolas y ganaderas propias de las antiguas haciendas y jinete en los rodeos de las zonas rurales. También se le llama huaso al hombre que baila cueca, mientras que la mujer en dicho baile nacional es llamada "china", recreando los roles de género hacendales.

Huevá' (huevada): grosería incorporada al habla coloquial para referirse a cualquier cosa en general, aunque a veces se usa para juzgar una idea, suceso o cosa como negativa o sin importancia (Ej. Estás hablando puras huevadas)

Hueviar: grosería que se usa coloquialmente en dos contextos: uno, para decir que alguien está molestando mucho (ej. no para de hueviar), y el otro, para referirse a alguien que agarra para la broma o "chacota" a una persona o situación, generalmente con un tono amistoso (ej. lo agarraron para el hueveo toda la noche).

Huevón: garabato usado para designar a cualquier individuo en general. Usado como adjetivo significa tonto o torpe, pero por lo común de su uso se ha convertido en sinónimo de amigo.

Humorada: situación chistosa con la que alguien pretende hacer reír a otros.

Intelectualón: alguien que se cree o tiene aires de intelectual, sin serlo.

Jaba: caja de plástico que contiene 12 botellas de cerveza de un litro cada una.

Jarana: fiesta, "carrete", "pachanga".

Joder: palabra con doble connotación, que puede significar hacer daño a otra persona o a sí mismo, así como bromear con otros o simplemente divertirse.

Kultrún: tambor ceremonial Mapuche usada por la *machi* (chamana o curandera) en rituales de diferente índole. Se trata de una de las pocas percusiones que pese a ser utilizado por machis hombres y mujeres, ha sido un instrumento tradicionalmente femenino y cosmovisionario.

La Alameda: nombre coloquial con que se conoce a la avenida libertador Bernardo O'Higgins. Una de las avenidas más importantes de Santiago, ubicada en el centro de dicha ciudad. Durante la colonia se le llamada La Cañada san Francisco. En 1818 Bernardo O'Higgins ordenó plantar hileras de álamos a los largo de la calle, adquiriendo el nombre de Alameda de las Delicias. Posteriormente, en 1925 por decreto ley, pasó a llamarse avenida Bernardo O'Higgins, nombre que conservó hasta los primeros años de dictadura de Pinochet, en que se le agregó la palabra Libertador.

La del chileno: cuando se dice que se va a hacer algo por la incomodidad de decir directamente que no, pero no se cumple. Se usa también para describir la pillería, aquella acción oculta, al borde de la legalidad o de las normas, que se lleva a cabo en beneficio propio.

La escoba: se refiere a cuando estalla un conflicto o hay un alboroto (ej. quedó la escoba).

La Pampilla: espacio festivo popular que se arma en la Región de Coquimbo para las Fiestas Patrias desde muy antiguo. Consta de escenario y la participación de agrupaciones de música popular. Con el tiempo ha adquirido ribetes de festival. En la actualidad se arma una carpa gigante en la que se instala el escenario principal, que en sus inicios estaba patrocinada por el Club de Leones de Coquimbo.

La previa: momento antes de un evento en el que se juntan los participantes para compartir expectativas y ambiente. Generalmente va asociado a amenizar con algún "guarisnaque".

La raja: muy bien, buenísimo. Hace alusión a la raya en medio de las nalgas.

Las cumbias son las que dejan: dicho popular derivado de la expresión "las vueltas son las que dejan", utilizado por prostitutas en referencia a que no hay que sentarse a esperar que el dinero llegue, sino que hay que ir a buscar clientes por las calles. Los músicos lo utilizan para mostrar que en cuanto a repertorio, la cumbia es la que asegura dinero para el bolsillo.

Living-comedor: espacio en el hogar en que se encuentran integrados la sala de estar (living) y el lugar dónde se come (comedor), que se fusiona en las casas de los sectores medios y populares.

Sacar cascando: viene del mundo rural del oficio del arriero que casca a su ganado para dirigirlo, es decir, que golpea o amenaza con hacerlo. Se utiliza para decir que alguien es sacado de un lugar decididamente (ej. lo sacaron cascando).

Loléin: derivado de "lolo", es una forma para designar el estilo de vida juvenil de una persona que ya no es tan joven en edad, pero sí en espíritu.

Lolo/a: joven.

Lote: unidad de medida que puede ser utilizada en cúmulos de cosas; por ejemplo, lote de ganado, o bien para territorio, cuando se habla de uno o más lotes de tierra. En nuestros entrevistados también se utiliza como conjunto de personas, y también puede utilizarse para designar desorden o desprolijidad al hacer las cosas, cuando se acompaña de la preposición "al": "al lote".

Loto: juego de azar muy popular en Chile en el que se hacen apuestas seleccionando números que luego deben coincidir con los seleccionados en un sorteo. Es uno de los medios para adquirir riqueza fácilmente, pero que requiere de mucha, muchísima suerte. De ahí deriva la expresión "sacarse el loto".

Lucas: Se usa de forma genérica para dinero pero también, de forma particular, cada luca significa mil pesos.

Macanudo: fantástico, estupendo, magnífico. Solía ser usada por la clase alta o los "cuicos", pero hoy está bastante en desuso.

Malón: encuentro de un grupo de personas en una casa, en que cada quien aporta con comida y bebida para ser consumida en la misma. Hace algunas décadas se usaba para reuniones de este tipo pero en que se llegaba sin previo aviso a la casa de alguien como broma amistosa. Su origen etimológico es mapuche y se refiere a una táctica militar indígena consistente en la irrupción o el ataque inesperado y sorpresivo a estancias y asentamientos españoles. El malón fue una de las fiestas privadas por excelencia durante la dictadura, permitiendo la solidaridad, el encuentro y la elusión del toque de queda.

Mamar: hacer algo por obligación, generalmente, ya que no queda otra alternativa. Viene del acto sexual forzado en el que una persona se ve obligada a realizar sexo oral a otra, también llamada "mamón". Este último, como adjetivo, refiere a una persona que es muy apegada a su madre, donde el sentido de mamar está referido la acción del beber del seno de su progenitora.

Marcar el pulso: refiere a la acción de afirmar el tiempo base de un ritmo o música en general, mediante un gesto o sonido, tocando algún instrumento o moviendo una parte del cuerpo. Proviene de la acción del director de orquesta, quien gestualmente define los tiempos e intenciones con que entran o salen intérpretes e instrumentos de una pieza musical. También se utiliza como metáfora, para referirse al dictado de pautas o referencias de moda, estilo u otros.

Marraqueta: típico pan batido chileno, parecido al *baguette* francés, pero más corto y emparejado. Se hacen en pares, asemejando dos nalgas pegadas.

Más descuadrados que una gotera: metáfora para referirse a sujetos totalmente fuera de ritmo. El dicho original es "menos ritmo que una gotera", aludiendo a que las gotas de las goteras caen siempre de forma irregular, sin un pulso determinado.

Matar: se usa esta expresión para decir que se arrasa en popularidad.

Matiné: fiesta, reunión o espectáculo que se celebra en la mañana o en las primeras horas de la tarde. En Chile, "matiné" se refiere a la primera función del día en cines y teatros. Proviene de la palabra francesa *matinée*.

Melena: cabellera; pelo largo y suelto que se usa sobre los hombros.

Meter la pata: decir o hacer algo indebido; error o equivocación con consecuencias significativas.

Micro: autobús de la locomoción colectiva. Equivalente al pesero mexicano, a la guagua cubana, al colectivo argentino o al bus peruano.

Miércale: grosería solapada que se utiliza para expresar sorpresa ante un desastre o situación negativa imprevista. Se usa para evitar decir mierda.

Milico: militar; se usa para referirse a alguien o algo estricto, cuadrado, jerárquico. También es el nombre de una especie de choclo que se cultiva en la localidad de Socoroma (en la región militarizada de Arica y Parinacota), por presentar algunos granos camuflados, también llamados mariposas.

Mino/a: atractivo, de buen aspecto físico. Puede usarse también para referirse un hombre o mujer de forma genérica, y es más usual entre jóvenes.

Mojigato: con una moralidad exagerada, anticuado y conservador.

Mono con navaja: persona peligrosa que no sabe el potencial de daño o maldad que tiene.

Mortal: muy bueno, fabuloso.

Mover la patita: se refiere a cuando al escuchar cierta canción alguien sentado comienza a mover, sutil y casi involuntariamente, una o las dos piernas al ritmo de la música, de manera prácticamente inevitable.

Na' (nada) que ver: quiere decir de ninguna manera; cuando se usa para contradecir un argumento; no relacionado o no involucrado, cuando se habla de la relación con algo; y desubicado o irrespetuoso, cuando se usa para juzgar a una persona o una situación.

Natre: malo, amargo. Proviene del mapuche *natri*, que significa planta trepadora. El nombre científico de la planta es *solanum crispum* y se caracteriza por ser muy amarga. Cuando se le llama así a una persona es porque cae muy mal (ej. más malo que el natre).

Nomás (no más): nada más, sin nada más que agregar.

No pega ni con cola: alude a cosas opuestas o irreconciliables, que de ninguna manera van bien juntas. La cola, en este caso, se refiere a un pegamento, y no tiene ninguna conexión con el uso de la palabra "cola" como sinónimo de homosexual, de trasero, o fila, señalados más arriba.

Ñeque: palabra de origen quechua usada en el cono sur que significa fuerza, energía, osadía y vigorosidad. La expresión "a puro ñeque" se refiere a realizar alguna acción sin apoyo más que el de la propia fuerza y perseverancia.

Once: chilenización del *tea time* inglés u hora del té. Se refiere a una de las cuatro comidas que se suelen tener en Chile en un día cualquiera. Se sitúa en la tarde-noche, habitualmente

cuando se llega a la casa después del trabajo y la comida consiste en general de pan "con algo" y té. Curiosamente nunca es a las once del reloj. En las familias adineradas es más temprano, pues se cena más tarde. Para los demás, se juntan ambas comidas, lo que se llama también "onces-comida", o simplemente once. Algunas fuentes indican que el término viene de la Guerra del Pacífico, cuando los militares chilenos para tomarse un "guarisnaque", decían en clave "vamos a tomar once", en alusión al brebaje de once letras: aguardiente, lo que coincidía en general con la hora del té.

Onda: en general la onda se refiere al tipo de ambiente, el estilo de las personas o del lugar al que se alude, dentro de lo que caben expresiones muy comunes (ej. buena onda y mala onda). También se puede usar para referirse a lo que pasa en genérico (ej. ¿Qué onda?).

Oreja: cuando se refiere a una música, quiere decir que esta es fácil de seguir, comprender, tocar y bailar, y por lo tanto, puede ser fácilmente exitosa ya que se queda grabada en la mente de los escuchas. Cuando se refiere a una persona, significa que es alguien que tiene buen oído y cuyo conocimiento musical se ha desarrollado "a oreja" o tiene muy buena oreja o "paila", como también se llama a la oreja cuando ésta es de un tamaño superior al normal o su capacidad auditiva es también fuera de lo común.

Pachanga: fiesta, "carrete", "jarana"; alude a lo festivo y popular.

Palomilla: se refiere a un sujeto muy joven, puede ser tan solo un muchacho, travieso y callejero, vago pero muy despierto.

Palos: por un lado se usa para cuantificar millones de pesos (ej. me pagaron dos palos). Otra forma en que se usa se refiere a expresar indirectamente alguna verdad (ej. le tiré los palos para que se diera cuenta).

Paltón: "cuico", persona con dinero.

Pana (quedarse en): se utiliza cuando un automóvil se ha averiado y no puede seguir funcionando. Se dice que el uso de esta expresión viene de tapar el vehículo con un género de pana (algodón) mientras está averiado. En un contexto festivo, se utiliza también para el momento en que se acaban los estimulantes externos, ya sea la bebida, los cigarros o alguna otra receta espirituosa.

Pantalla chica: pantalla de televisión.

Papá mono: el líder, quien tiene más experiencia o a quien los demás imitan o siguen.

Pasar colado: algo que aunque ocurre, pasa desapercibido entre otras cosas que también están ocurriendo.

Pascua: término usado en Chile para referirse a la Navidad, aunque también se usa en menor medida para referirse a la pascua de resurrección correspondiente en la liturgia católica a la Semana Santa.

Patas o pies de cueca: referido al baile nacional, declarado como tal en 1979. De acuerdo a la tradición, cada pie se compone de 3 canciones de cueca que son bailadas en pareja.

Patita de pollo: forma despectiva para referirse a una forma de tocar el teclado con tres dedos, armando el acorde con las tres notas básicas, lo cual es considerado por algunos músicos como simple o fácil.

Patuo' (patudo): persona que no tiene problemas en traspasar límites personales y convenciones sociales, generando en algunos casos, incomodidad.

Pega: trabajo, empleo. También se usa para señalar lo que tiene éxito y se repite (ej. una canción que pega). Y en este mismo sentido, se utiliza para referir cosas que combinan o no con otras (ej. Esa ropa no pega).

Pegar: tener éxito musical. Y también se refiere a cuando una canción que tiene éxito se queda pegada en la oreja del oyente, quién la recordará aun cuando no quiera, o querrá escucharla nuevamente en el futuro.

Pegarle al palo: tener un golpe de suerte o una idea exitosa. También se utiliza como pegarle el palo al gato, por la habilidad con que dicho animal elude a los seres humanos.

Pegar un pique: utilizado tanto para ir y venir en corto tiempo, como para expresar el recorrido de una distancia considerable (ej. me pegué el medio pique).

Pelusa: alguien inquieto, desordenado y vivaz. También se usa para alguien bromeador, cuya presencia no pasa inadvertida. Puede también utilizarse como el acto de desordenar, "chasconear", "pelusear".

Pena: tristeza.

Perico los Palotes: se usa para referirse a un chileno común, como cualquiera o como la mayoría, de modo similar a como se usa Juan Pérez, Fulanito de Tal o la señora Juanita.

Pesado: desagradable, molestoso, indiscreto.

Pescar: poner atención, hacer caso.

Picaíto: se usa para describir el modo y ritmo con que se toca una canción, en particular a la forma en que los Vikings 5 tocan la guitarra. Corresponde al *stacatto*, rápido y marcado.

Picante: "rasca", "guachaca". Se dice con un gesto en la boca que imita el ardor producido por condimentos tales como el ají y la pimienta.

Picarse: quedar enojado o resentido a causa de alguna palabra, acción o situación considerada como un agravio para el amor propio.

Picar el bichito: es el momento cuando a una persona se le cruza o se le ocurre una idea nueva que ya no es posible olvidar, por lo que se considera que en algún momento se deberá llevar a cabo.

Pícaro: persona que tiene picardía o se desenvuelve con astucia para conseguir sus objetivos. Como adjetivo, también se refiere a algo ligeramente erótico u obsceno.

Picarón: que tiene picardía, astucia o habilidad para hacer de cualquier situación un espacio para el chiste, la coquetería o la osadía con gracia, sin que caiga mal.

Pifia: error evidente. También se refiere a cuando se provoca una reacción contraria ante un fenómeno en que las personas comienzan a silbar y abuchear para manifestar su molestia.

Pifiarse: equivocarse.

Pifilka (pifilca): instrumento aerófono mapuche de la familia de las flautas, que es de madera y semejante a un silbato, cuya elaboración consiste en un tubo complejo, elaborado a la vez con dos tubos menores de madera unidos.

Pillar: encontrar o descubrir; sorprender a alguien en un engaño.

Pillo: astuto, "pícaro", "avispado", que sabe sacar ventaja de cualquier situación a su favor, aunque esto implique engañar a otros.

Pinchar: cortejar o coquetear; relacionarse románticamente con alguien, pero sin formalizar el tipo de relación.

Pintao' (pintado): "pituco", perteneciente a la clase alta y de modales finos. También se utiliza para referirse a alguien idóneo para ciertos fines (Ej. Estás pintado para esa "pega")

Pinturita: alguien que se arregla mucho o a quien le gusta lucirse y protagonizar en toda ocasión.

Pipeño: es un tipo de vino producido en forma artesanal y que no tiene cepa conocida.

Pipí: orina.

Pirulo: expresión con la que se le solía llamar a la gente de clase alta o "cuica", hoy bastante en desuso. En femenino se utiliza para llamar al órgano sexual masculino (pirula) y en diminutivo para llamar a dicho órgano aún en desarrollo: pirulín.

Pituco: perteneciente a la clase alta y de modales finos; presumido y "estirado".

Pituto: trabajo inesperado y corto, obtenido generalmente de manera informal. También se refiere a la forma en que se consigue este tipo de trabajo, gracias a la intervención de algún amigo o conocido.

Plancha: vergüenza.

Plantón: Cuando una persona no llega a una cita o reunión y deja esperando a la otra. También se dice que la segunda persona fue dejada plantada.

Plata: dinero. Viene de cuando lo que se intercambiaba a forma de dinero eran monedas de plata.

Pollagol: unos de los juegos de azar más conocidos y antiguos en el que se hacen apuestas acerca de algún campeonato de fútbol profesional. Es uno de los medios para adquirir riqueza fácilmente, pero que requiere de mucha suerte.

Pollo/a: niño. También se le dice a la persona que es nuevo en un oficio, en una profesión o algún tipo de práctica y de manera general a las personas que son inexpertas en algún ámbito.

Pololo/a: novio/a. No implica un compromiso de matrimonio sino que un compromiso verbal de carácter más informal. También se usa en ocasiones para referirse a un trabajo informal y transitorio, similar al "pituto".

Pololear: estar de novios. No implica compromiso matrimonial pero sí cierto grado de oficialidad pública.

Ponche: es un trago refrescante que se prepara con vino y fruta picada: puede ser durazno, frutilla o chirimoya dependiendo de la época del año.

Ponchera: gran recipiente que sirve para guardar el ponche. También se le llama así a la panza o estómago abultado.

Populacho: forma despectiva para referirse al pueblo, a la gente común.

Prender: lograr que el ambiente se vuelva festivo, la gente se anime y la fiesta o tocata sea considerada un éxito.

Prueba de Aptitud Académica (PAA): prueba de selección universitaria que tuvo vigencia en Chile desde 1966 hasta el año 2001, después de lo cual fue reemplazada por la Prueba de Selección Universitaria (o PSU).

PSU de la cumbia: concurso de trivia realizada por La Colectiva a través de su sitio web , donde imitando el estilo de la PSU (Prueba de Selección Universitaria), se hacen preguntas con alternativas cerradas, relacionadas con los contenidos cumbiancheros de nuestra página. Quienes aciertan, entran en un sorteo, y quien gana, recibe como premio entradas para disfrutar en vivo a alguna de las bandas de la escena cumbiera local.

Pucha: exclamación que denota decepción o descontento ante algún hecho o suceso.

Pucho: cigarro.

Punteo: forma de tocar la guitarra que permite desarrollar solos o motivos melódicos, pulsando las cuerdas y no rasgueándolas. Se volvió más común con la popularización de la guitarra eléctrica y la uñeta (plectro o púa), donde se usa para acentuar y definir su sonido. Sin embargo, también es utilizado en géneros del repertorio tropical y en general popular latinoamericano, para enriquecer las secciones instrumentales, como sucede por ejemplo en el vals peruano, el son y la cumbia nortina picaíta.

Quedar al otro lado: quedar impactado. También se refiere a sortear el abismo o salvarse de una situación desfavorable.

Quedar en carpeta: algo que no logró ejecutarse o llevarse a cabo y se ha guardado para retomarse en un futuro incierto.

Quinta de recreo: espacio festivo tradicional privado en el que se come, se bebe, se canta y se baila. En sus inicios, las quintas de recreo se formaron en las grandes propiedades hacendales o latifundios que con el tiempo se transformaron en lugares de recreo y diversión al aire libre.

Quinta pata al gato: acción de buscar o rebuscar una excusa o complicar un problema a una situación evidente o simple.

Raja tabla: de manera rigurosa y estricta, sin el más mínimo desvío de lo previsto, a toda costa y sin contemplaciones.

Rajado: de manera muy rápida. También puede usarse para describir a alguien que actúa de manera generosa, invitando o pagando algún gasto a un tercero.

Ramada: estructura improvisada, que consiste en un toldo de cuatro palos cubierto de ramas, documentado desde el siglo XVI, en el que había comida y bebida. A veces también adquiría carácter festivo con música y baile. La estructura permanecía de pie mientras se llevara a cabo la celebración en los bordes de los caminos, con carácter principalmente rural. En la actualidad se utiliza como un sinónimo de "chingana" o "fonda", en las celebraciones "dieciocheras".

Rasca: ordinario, de mal gusto. Es utilizado por la clase acomodada para calificar los gustos y las costumbres de las clases bajas. Se usa también para denominar algo considerado de mala calidad.

Ratazo: un periodo de tiempo considerado largo.

Rato: periodo de tiempo no muy largo.

Regalonear: consentir, dar afecto, cariños o mimos a alguien. También se usa para el acto físico de acariciar con ternura, sin connotaciones sexuales.

Regalón: que tiene el grado de preferido, por lo que se le otorgan beneficios o favores. También se usa para quienes son muy dados a "regalonear" o que están acostumbrados a que los mimen.

Regio/a: algo muy bueno o que sale muy bien. Cuando se refiere a una persona da cuenta de su belleza física. Esta palabra es utilizada usualmente por la clase alta o por quienes aspiran a ella.

Rollo: es un tema o un problema que da vueltas y vueltas en la mente o en el habla de las personas, pues no se le ha encontrado una solución definitiva. También puede referirse al bulto que se hace en la panza cuando se acumula grasa, propicio para agarrar al compañero en el paso cumbianchero del "trencito".

Roto/a: ordinario. Su origen se remonta al siglo XIX, siendo el nombre dado a las personas del bajo pueblo que vivían en las ciudades, aunque hay antecedentes de que la palabra

se usaba desde la colonia para denominar a los pobres y zarrapastrosos. Históricamente, se trata del personaje emblemático de la Guerra del Pacífico, que fue el sujeto que iba al frente de batalla, como carne de cañón, adquiriendo ribetes arquetípicos de la identidad del buen pobre que pelea por los intereses de una clase que no es la suya. La palabra luego se utilizará para denominar a los que hacen y dicen cosas de mal gusto según las élites, adquiriendo en la actualidad una connotación despectiva. Pese a ello, hoy el roto tiene monumentos en los barrios tradicionales de las ciudades de Santiago y Arica, este último territorio directamente anexado con posterioridad al citado conflicto.

Sacar los pies del plato: hacer una humorada digna de aplaudir.

Sacarse el sombrero: del francés *chapeau*, da cuenta de la reverencia que se tiene ante alguien que ha actuado de una manera digna de admiración. Es una forma de exaltar sus virtudes y proezas.

Sandungueo: en Chile se refiere al baile, y más particularmente al momento en la fiesta en que la gente se desinhibe y baila libremente, generalmente gracias al efecto del alcohol.

Sánguche: del inglés *sandwich*, emparedado.

Sánguche de pescao' (pescado): plato típico de Coquimbo, conocido también como Churrasco Marino, que consiste en un trozo de pescado frito, generalmente merluza, en una "marraqueta".

Seriote: persona excesivamente seria o que no logra tomarse las cosas con humor.

Sopaipilla pasada: la sopaipilla es un alimento de forma circular y hecho de una masa de harina de trigo frita en aceite o manteca. En Chile lleva tradicionalmente zapallo (calabaza) en la masa y es consumida generalmente en invierno. Se le llama sopaipilla pasada cuando es untada en chancaca cocida (jugo de caña de azúcar o panela), dándole un sabor dulce. Se usa esta expresión también para señalar al cúmulo de experiencias festivas que han hecho mella en los hígados de los comensales.

Sopla'o (soplado): rapidísimo.

Taita: forma de llamar a los padres o los abuelos, con cariño.

Talla: chiste, broma.

Botado: abandonado.

Terciarse: encontrarse casualmente con una situación o persona, o compartir alguna experiencia o actividad con alguien.

Tieso: se le dice en Chile a la persona poco agraciada para bailar, carente de la soltura y sensualidad que se le atribuye (de manera un tanto exotizante) al bailarín de origen afro.

Tirar líneas a futuro: planificar.

Tirar todo (o toda la carne) a la parrilla: usar todas las energías y recursos disponibles para conseguir un objetivo, aun cuando esto implique ciertos riesgos. Hace analogía a cuando en un asado o parrillada se pone toda la carne de una vez a asar, en lugar de hacerlo de a poco.

Tiritar la pera: alude a cuando una persona se encuentra muy emocionada y se nota que está a punto de llorar.

Tocar a leña: cuando se toca con instrumentos desenchufados, con su sonido natural.

Tocar techo: llegar al límite más alto que se puede alcanzar en un contexto específico; llegar al máximo que permiten las propias habilidades y circunstancias.

Tomar o agarrar buena: se refiere a cuando se adquiere simpatía o cariño por una persona.

Tomar el pulso: intentar conocer las características y códigos de un asunto determinado por primera vez.

Tony: Alguien que hace el payaso o es divertido. Viene de la figura del payaso bobo que hace de contrafigura al clown, el payaso serio. Se usa en Argentina, Chile y Bolivia, por la fama que tuvo el payaso inglés Tony Grice. El Tony chileno más famoso fue Tony Caluga.

Tope: límite.

Trago amargo: sensación de malestar y decepción originada por una situación difícil.

Tumbao: cadencia del bajo y del piano en los ritmos afrocubanos, principalmente en la salsa. Se caracteriza por sus articulaciones rítmicas contramétricas y por sus silencios. Popularmente tumbao se refiere al sabor del movimiento y puede utilizarse también en referencia al danzar o andar de una persona (ej. esa negra tiene tumbao). Se dice que proviene de quien tiene un hombro más abajo que el otro y por tanto camina con mucho ritmo.

Vacilón: se refiere al momento en que los músicos dejan un espacio para las improvisaciones instrumentales. También se le llama así a la fiesta o el jolgorio, y al sujeto que es bueno para la fiesta.

Vender la pomá' (pomada): engañar a alguien, hacerle creer algo que no es cierto. Inventar un cuento para promover una idea, un producto o conseguir un objetivo, aunque este no sea lo que dice ser. Hace alusión a las pomadas que solían venderse en las ferias, supuestamente curadoras de todos los males existentes, de cuestionable efecto.

Viejo: forma cariñosa de llamar a un amigo o compañero, que no se relaciona necesariamente con que sea viejo de edad. Muy usual en el mundo de la minería y la construcción para llamar a los amigos, colegas y compañeros, aunque también es una forma cariñosa de llamar a padres y abuelos.

Vikingo: pub-discoteque ubicado en el puerto de Coquimbo de propiedad del grupo Los Vikings 5. También es usado por los Vikings 5 para referirse a su estilo particular de tocar cumbia, por ejemplo al hablar de cumbia vikinga.

Referencias

AUDIOVISUAL

CAVALLO, VINCENZO. 2014. *Pasos de Cumbia*. Serie de televisión que consta de 10 capítulos en un viaje por África y América Latina. Transmitida en 2014 por el canal UCV Televisión. Asesoría en la investigación por parte de La Colectiva Tiesos pero Cumbiancheros.

DAVISON, BOAZ. 1988. *Salsa*. EE.UU.: Metro Goldwyn Mayer. 97'.

GREZ, JORGE. 2013. *Los Trianeros de Punta Arenas*. Punta Arenas. 58'. Disponible en: http://vimeo.com/71915332.

MARTÍNEZ SOLARES, GILBERTO. 1949. *El Rey del barrio*. Ciudad de México: AS Films. 99'. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=qzFgIErZMaQ.

MORENA, EDUARDO. 1931. *Yira Yira*. Cortometraje musical basado en la canción "Yira Yira" de Enrique Santos Discépolo. Buenos Aires: Cinematográfica Valle.

NATHAN, GARY. 2011. *Piedra Roja*. Documental realizado por Gary Nathan. Chile - Estados Unidos. 120'.

RAMÍREZ, ÁLVARO Y CLAUDIO SAPIAÍN. 1969. *Por Viet-nam*. Santiago: Universidad de Chile. 3'. Disponible en: http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=12.

SARASENI, JULIO. 1967. *Villa Cariño*. Buenos Aires: Federal Films. 82'. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=pV_QYsmdn5k.

SORIA, GABRIEL. 1932. *Los muertos no hablan*. Adaptación cinematográfica de la novela homónima de Pedro Sapiaín. Ciudad de México: México D.F. Films. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5CkFdAb_OaA.

STEVANI, CARLOS MARCOS. 1957. *Venga a bailar el rock*. Musical. Buenos Aires: Carlos Stevani. 60'.

VERDUGO, PATRICIA Y MÓNICA GONZÁLEZ. 1986. *Chile entre el dolor y la esperanza*. Documental sonoro. 24:46'. Disponible en http://www.profesionalespcm.org/Chile/CDDocumentalChile.php.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA, GUILLERMO. 1973. *La música folklórica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Dirección de Divulgación Cultural.

ACEVEDO, NANO. 1995. *Los ojos de la memoria. 30 años de música popular y folklórica en Chile*. Santiago: Cantoral.

ADVIS, LUIS Y JUAN PABLO GONZÁLEZ. 1998. *Clásico de la Música Popular Chilena 1960 - 1973*. Vol. II. Santiago: SCD/UC.

ALBORNOZ, CÉSAR. 1999. "El tiempo de volar de las palomas". En: Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM. Santiago: FONDART/Dolmen.

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

ALBORNOZ, CÉSAR. 2014. "La experiencia televisiva en el tiempo de la Unidad Popular". En: Julio Pinto (ed.) *Fiesta y drama. Nuevas historias de la Unidad Popular*. Santiago: LOM. Págs. 143- 172.

ALLENDE, MATÍAS, CHRISTIAN BARTLAU Y CAROL ILLANES. 2014. *Trabajo en utopía: Monumentalidad arquitectónica en el Chile de la Unidad Popular*. Santiago: Adrede.

ARDITO, LORENA. 2008. "El tumba carnaval de los ¿afrochilenos?". En: Revista Patrimonio Cultural *Yo no canto por cantar*. Año xiii, núm. 49. Santiago: DIBAM. Págs. 32-33. Disponible en: http://www.patrimoniocultural.cl/607/articles-4550_pdf_1.pdf.

ARDITO, LORENA. 2011. *Música popular afrolatinoamericana: pensando lo musical como correlato de lo social*. Santiago: PROCASUR. Edición del trabajo: *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*. 2007. (Tesis). Cátedra Enzo Faletto Verne de Estudios Latinoamericanos. Santiago: Departamento de Sociología de la Universidad de Chile. Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106574.

ARDITO, LORENA. 2012. "¿Música popular o músicas populares?". En: *Revista Mala Idea Cuadernos de Reflexión*, *Malpensando representaciones de lo popular,* núm. 4. Quito: Autoedición. Págs. 59-80.

ARAYA, LORENA. 2007. *La nueva noche: el imaginario de la bohemia, género revisteril y vedettes (Santiago, 1950 – 1973).* (Tesis). Santiago: Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile.

BAEZ, LAZCANO. 2010. *Lumbanga: Memorias orales de la cultura afrochilena*. Investigación Vivencial. Arica: Autoedición.

BENAVENTE, CAROLINA. 2009. *Estrellas espectrales. Mujer y espectáculo en Chile, 1920 - 1973*. Santiago: Centro Cultural España.

BENJAMIN, WALTER. 2009. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

BRAUDEL, FERNAND. 1970. *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza.

BURKE, PETER. 2006. *Formas de la Historia Cultural*. Madrid: Alianza.

CATALÁN, CARLOS. 1987. "Transformaciones del sistema cultural chileno 1920 – 1973". En: *Revista del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística*, *CENECA*, núm. 65. Santiago: CENECA.

CHORNIK, KATIA. 2005. "La historia del negro José". Entrevista publicada en el portal www.cantoscautivos.cl.

CIFUENTES, MARÍA JOSÉ. 2007. *Historia social de la danza: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago: LOM.

CLAVERO, SEBASTIÁN, VERÓNICA COLLADO Y PRISCILA ÁLVAREZ. 2009. Emiliano Hernán Gallardo Pavéz; el músico detrás de Un Año Más. Reconstrucción biográfica y análisis social de su composición más famosa. (Tesina). La Serena: Universidad de La Serena. Disponible en: http://www.tiesosperocumbiancheros.cl/?p=88

CONTRERAS, RAFAEL Y DANIEL GONZÁLEZ. 2014. Será hasta la vuelta de año. Santiago: CNCA.

CORDERO, GONZALO. 2013. *La guitarra tropical chilena. Método de estudio y práctica*. Basado en la carrera musical de Eduardo Macuada, guitarrista de Los Vikings 5. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

CÓRDOVA, LUCHO. 2014. *Mi batería y yo*. Autobiografía. Santiago: Autoedición.

CURIOSIDADESDELFÚTBOL. 2013. "Chile- URSS (1973). El partido fantasma". Disponible en el blog: https://curiosidadesdelfutbol.wordpress.com/2012/05/07/chile-urss-1973-el-partido-fantasma-57-2/.

D'AMICO, LEONARDO. 2002. "La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio-cultural". En: Actas del IV Congreso de la IASPM – la. Ciudad de México: Centro Nacional de las Artes. Disponible en: http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Damico.pdf.

DEBORD, GUY. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio.

DEL CANTO LARIOS, GUSTAVO. 2003. *Oro negro. Una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el valle de Azapa*. Santiago: Semejanza.

DÍAZ, ALBERTO, LUIS GALDAMES y RODRIGO RUZ. 2013. *…Y llegaron las cadenas… La población afrodescendiente en la Historia de Arica y Tarapacá. Siglos XVI - XIX*. Arica: UTA.

DÍAZ, ANTONIO. 2010. *Piedra Roja. El mito del Woodstock chileno*. Santiago: RIL.

DOERR, NICOLE. 2013. *Entre Habermas y Rancière: la democracia de la traducción política. Instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. Blog Instituto Europeo para las Políticas Culturales Progresivas (EIPCP). Disponible en: http://eipcp.net/transversal/0613/doerr/es.

DONOSO, KAREN. 2013. "El apagón cultural en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet". En: Revista virtual *Outros Tempos*, núm. 16, vol. 10. São Luís, Maranhão. Págs. 104-129. Disponible en: http://www.outrostempos.uema.br/.

DONOSO, KAREN. 2009. "Fue famosa la chingana… Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1810 – 1840". En: *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, núm. 13, vol. 1. Santiago: Departamento de Historia de la Universidad de Chile. Págs. 87-119.

EL TANO. 2008. "*De ti depende…,* como cantaba Luisín Landáez cuando la campaña de Salvador Allende". En: diario online *Aporrea*. Disponible en: http://www.aporrea.org/actualidad/a67432.html.

ESCOBAR, TICIO. 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular*. Santiago: Metales Pesados.

ESPINOZA, VICENTE. 1988. *Para una historia de los pobres de la ciudad. Santiago de Chile*. Santiago: Sur Ediciones.

ESPINOZA, VICENTE. 1998. "Historia social de la acción colectiva urbana: los pobladores de Santiago. 1957-1987". En: *EURE* V.24 N° 72. Santiago. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0250-71611998007200004&script=sci_arttext.

ERRÁZURIZ, LUIS HERNÁN Y GONZALO LEIVA. 2012. *El golpe estético. Dictadura militar en Chile. 1973- 1989*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

FALETTO, ENZO. 1999. *La arquitectura como documento social. (La Ambigüedad de la Modernidad Latinoamericana)*. Inédito.

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

FERNÁNDEZ, HÉCTOR Y PABLO VILA (eds). 2013. *Cumbia! Scenes of a migrant Latin American music genre*. Durham-/Londres: Duke University Press.

FRITH, SIMON. 2001. “Hacia una estética de la música popular”. En Francisco Cruces (ed) *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta. Pág. 413-435

GARCÉS, MARIO. 2002. *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores en la ciudad de Santiago.* Santiago: Lom Ediciones

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. 1986. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.

GODOY, MILTON. 2007. *Chinos. Mineros danzantes del norte chico, siglos XIX y XX*. Santiago: Universidad Bolivariana/Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2003. “El trópico viaja al Sur, llegada y asimilación de la música cubana en Chile (1920 – 1960)”. En: *Boletín Música*, núm. 11-12. La Habana: Casa de Las Américas. Págs. 3-18.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2010. “Música popular urbana en la América Latina del siglo XX”. En: Albert Reasens Barberá (dir.) *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Madrid: Akal. Págs. 205-217.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE. 2005. *Historia social de la música popular en Chile (1890 – 1950)*. Santiago: Ediciones UC.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ÓSCAR OHLSEN Y CLAUDIO ROLLE. 2009. *Historia social de la música popular en Chile (1950 – 1970)*. Santiago: Ediciones UC.

EYER, CHRISTIAN. 2001. *La Sonora Palacios y la cumbia chilena*. Santiago: Sin edición. Disponible en: Biblioteca Escuela Moderna de Música.

HERRERA FIGUEROA, MELITÓN (Director). 1970. “Don Chicho electo ¡El que la sigue la consigue!...”. En: Revista *Topaze*. Núm. 1974. Santiago: Impresora Horizonte.

HOBSBAWM, ERIC. 2011. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

HURTADO, MARÍA DE LA LUZ. 1988. *Historia de la TV en Chile (1958 – 1973)*. Santiago: Documentas/CENECA.

JORDÁN, LAURA. 2009. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión y la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. En: *Revista Musical Chilena*. Año LXIII, núm. 212. Santiago: Departamento de Música de la Universidad de Chile. Págs. 77-102.

KARMY, EILEEN Y MARTÍN FARÍAS (comp). 2014. *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo.

KARMY, EILEEN, JULIETA BRODSKY, ANTONIA MARDONES, MARISOL FACUSE Y MIGUEL URRUTIA. 2014. *El papel de las políticas públicas en las condiciones laborales de los músicos en Chile*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140110083830/TrabajoFinalClacsoKarmyBrodskyUrrutiaFacuse.pdf

LAGOS, CLAUDIA (ed.). 2009. *El diario de Agustín: Cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973-1990)*. Santiago: LOM Ediciones.

LE BRETON, DAVID. 2009. *El silencio*. Madrid: Sequitur.

LE BRETON, DAVID. 2002. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LEMEBEL, PEDRO. 2011. “Guitarreando con la CNI”. En: *Crea con crítica, un proyecto de fomento a la opinión crítica*. Disponible en: https://creaconcritica.wordpress.com/category/pedro-lemebel/.

MARDONES, MARCELO, SIMÓN CASTILLO Y WALDO VILLA. 2011. *Micrópolis. Historia visual del transporte público de superficie en Santiago, 1857 - 2007*. Santiago: LOM.

MARTÍ, JOSEP. 1995. “La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical”. En *Revista Transcultural de Música de la Sociedad Iberoamericana de Etnomusicología*, *SIBETRANS,* núm. 1 (8). Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical .

MELLAFE, ROLANDO. 1959. *Introducción de la esclavitud negra en Chile: tráfico y rutas*. Santiago: Universidad de Chile.

MELLAFE, ROLANDO. 2004. “Historia de las mentalidades: una nueva alternancia”. En: *Revista de Estudios Históricos*, vol. 1, núm. 1. Santiago: Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile.

MENANTEAU, ÁLVARO. 2003. *Historia del Jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros.

MÉNDEZ, ARMANDO. 1966 [1962]. *Chicago Chico*. Santiago: Juan Firula.

MOLINA, CRISTIAN Y EILEEN KARMY. 2012. *Tango viajero: orquestas típicas en Valparaíso (1950 -1973)*. Santiago: Mago.

OSES, DARÍO. 2013. *Valentín Trujillo. Una vida en la música*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD).

PACINI, DEBORAH. 2010. “From Cumbia Colombiana to Cumbia Cosmopolatina. Roots, routes, race and mestizaje”. En: *Oye como va! Hybridity and identity in Latino popular music.* Filadelfia: Temple University Press. Págs. 106-141.

PAREDES, ALEJANDRO. 2004. “La operación cóndor y la guerra fría”. En: *Revista Universum*, vol. 1, núm. 19. Talca: Instituto de Estudios Humanísticos “Juan Ignacio Molina”. Págs. 122-137. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762004000100007&script=sci_arttext

PARTY, DANIEL. 2010. “Más allá de ‘canción protesta’: Música Popular en el Chile de Pinochet (1973-1990)”. En: Roberto Illiano y Massimiliano Sala (eds.) *Música y dictadura en Europa y América Latina*. Turnhout: Brepols. Págs. 671-684. Disponible en: https://sites.google.com/site/dparty/publications-1/beyondprotest

PARRA, NICANOR. 1994. “Poemas inéditos”. En: Julio Ortega (comp.) *Poemas para combatir la calvicie*. Segunda Ed. Santiago: FCE.

PEÑALOZA, CHRISTIAN. 2005. *Una historia discursiva de la cumbia en Chile*. Seminario de Análisis del Discurso. Magíster en Lingüística de la Facultad de Letras de la PUC. Inédito.

PERALTA, PAULINA. 2007. *¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810 - 1837)*. Santiago: LOM.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ. 1963. *Historia de la música en Colombia*. Biblioteca de Historia Nacional. vol. ciii. Tercera Ed. Bogotá: ABC.

PEREZ SOO, CARLOS. 2013. “40 años de modelo neoliberal en Chile”. Disponible en el portal web de Radio Universidad de Chile: http://radio.uchile.cl/2013/10/07/40-anos-de-modelo-neoliberal-en-chile

PINTO, JULIO Y GABRIEL SALAZAR. 2002. *Historia contemporánea de Chile, niñez y juventud*. Santiago: LOM.

PINTO, JULIO Y GABRIEL SALAZAR. 2002. *Historia Contemporánea de Chile IV*. *Hombría y feminidad*. Santiago: LOM.

QUINTERO, ÁNGEL. 1998. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*. Premio Casa de las Américas. Categoría ensayo histórico - social. Colección Arte de Nuestra América “Haydee Santamaría”. La Habana: Casa de Las Américas.

QUINTERO, MAREIA.1999. "¿Vulgar?, ¿inmoral?, ¿populachera?: debates sobre la música popular urbana en el Caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940". En: Rodrigo Torres (ed.) *Música popular en América Latina*. Actas del II Congreso de la IASPM – la. Santiago: FONDART/Dolmen.

RCA: Revista *La Voz*. Números: 72, 74, 75, 77, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99 y 100. Publicadas entre septiembre de 1954 y diciembre de 1958.

ROMERO, MARÍA (Directora): Revista ECRAN, (1940 – 1949).

ROLLE, CLAUDIO. 2000. "La 'Nueva Canción Chilena', el proyecto cultural y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende". En: III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá. Págs. 1-13. Disponible en: http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf

ROLLE, CLAUDIO. 2000. "La música popular como vehículo de la memoria". En: Mario Garcés et. Al. (comp.) *Memoria para un nuevo siglo.* Santiago: LOM.

RUIZ, CARLOS RUIZ Y BOCCARDO, GIORGIO. 2014. *Los chilenos bajo el neoliberalismo. Clases y conflicto social.* Fundación Nodo XXI. Santiago: El Buen Aire.

SALAZAR, GABRIEL. 1990. *Violencia política en las grandes alamedas.* Santiago: Sur.

SALGADO HENRÍQUEZ, MARTA. 2010. "El legado africano en Chile". En: Sheila S. Walker (comp.) *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias. vol. 1*. La Paz: PIEB.

SALINAS, MAXIMILIANO. 1998. *En el chileno el humor vive con uno*. Santiago: LOM.

SALINAS, MAXIMILIANO. 2000. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX". En: *Revista Musical Chilena*. Santiago: Departamento de Música de la Universidad de Chile. Disponible en: http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12678/12965

SALINAS, MAXIMILIANO. 2001. "¡En tiempo de chaya nadie se enoja!: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile. 1880 – 1910". En: *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales Mapocho,* núm. 50. Santiago: DIBAM. Págs. 281-325. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0030534.pdf

SALINAS, MAXIMILIANO, ELIZABETH PRUDANT, TOMÁS CORNEJO Y CATALINA SALDAÑA. 2007. *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile, 1870-1910*. Santiago: LOM.

SOLÍS, VALERIA. 2010. *Suena Desafinado. Tomando el pulso a la industria de la música en Chile.* Santiago: Autoedición.

SOTO LIRA, ROSA. 2011. *Esclavas negras en Chile colonial.* Santiago: Bravo y Allende.

TABOADA, NÉSTOR. 2004. *Salvador Allende ¡Mar para Bolivia!* La Paz: Plural.

TIESOS PERO CUMBIANCHEROS, COLECTIVA. 2010. "Tiesos pero cumbiancheros: Perspectivas y paradojas de la cumbia chilena". En: Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom (eds). *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. ISBN 978-9974-98-282-6. Págs. 398-413. Disponible en: http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf.

TIESOS PERO CUMBIANCHEROS, COLECTIVA. 2012. "La cumbia también es cueca, señores: falacias sobe la auténtica chilenidad". En: Periódico *El Ciudadano* online. Disponible en: http://www.elciudadano.cl/2012/09/24/57576/la-cumbia-tambien-es-cueca-senores-falacias-sobre-la-autentica-chilenidad/

TIESOS PERO CUMBIANCHEROS, COLECTIVA. 2012. "La africanía en la cumbia chilena: siguiendo la huella de un género musical desde el Caribe hasta el cono sur". En: *Actas de la XII Conferencia Internacional Cultura Africana y Afroamericana*. Santiago de Cuba: Centro Cultural Africano Fernando Ortiz, Dirección Provincial de Cultura, Cátedra UNESCO de Estudios Afroiberoamericanos de la Universidad de Alcalá y Cátedra de Estudios Afrocaribeños Rómulo Lachatañeré. Publicado en CD Rom. Disponible en: http://tiesosperocumbiancheros.cl/PDF/XII%20Conferencia%20Internacional%20Cultura%20Africana%20y%20Afroamericana%20-%20ponencia%20completa%20CITCh%20_1_.pdf

TIESOS PERO CUMBIANCHEROS, COLECTIVA. 2013. "También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena: apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo". En: *Resonancias, Revista de Investigación Musical* (32). Págs. 93-110.

TIESOS PERO CUMBIANCHEROS, COLECTIVA. 2013. "El trencito rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular". En: *Revista Retrospectiva de la Corporación Chilena de Estudios Históricos* (1). Págs. 57-75.

TIESOS PERO CUMBIANCHEROS, COLECTIVA. 2013. "Una compleja reconstrucción sociohistórica: mirada caleidoscópica a la cumbia chilena". En: Sammartino, Carlos Federico; Clarisa Pedrotti, Fernanda Escalante (eds.) *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? la musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares*. Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Córdoba: Asociación Argentina de Musicología. E-Book.ISBN 978-950-99271-1-7. Págs. 67-79.

TOLOSA, AQUILES. 1996. *Cumbia coquimbana* (Tesis). La Serena: Universidad de La Serena.

TORRES, RODRIGO. 1995. "El trópico chileno". En: Álvaro Godoy y Juan Pablo González (eds.) *Música popular chilena 20 años*. Santiago: MINEDUC.

VARAS, JOSÉ MIGUEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ. 2005. *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.

VERDUGO, PATRICIA. 1989. *La caravana de la muerte*. Santiago: CESOC.

VERDUGO, PATRICIA Y CARMEN HERTZ. 1990. *Operación Siglo XX*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco.

ZÚÑIGA GOUGAIN, SEBASTIÁN. 2011. *El trote del caballito. El lenguaje musical del maestro Carmelo Bustos*. [Tesis]. Magíster en musicología. Santiago: Departamento de Música de la Universidad de Chile. Disponible en: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-zuniga_s/html/index-frames.html

DOCUMENTOS

BANDO MILITAR N°5. Santiago, 11 de septiembre de 1973. Firmado por la Junta de Gobierno de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile. Disponible en: www.archivo-chile.com.

BANDO MILITAR N°15 "Censura y clausura de medios de prensa". Santiago, 11 de septiembre de 1973. Firmado por la Junta de Gobierno de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile. Disponible en: www.archivo-chile.com.

BANDO MILITAR N° 16. Santiago, 11 de septiembre de 1973. Firmado por la Junta de Gobierno de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile. Disponible en: http://bandos1973.blogspot.cl.

SITIOS WEB

Américo: www.americooficial.cl/
Antigua Bohemia Santiaguina: antiguabohemiasantiaguina.blogspot.com
Archivo de Música Tropical Chilena: www.archivotropical.cl
Banana 5: www.banana5.scd.cl/
Cantos Cautivos, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: www.cantoscautivos.cl
Chico Trujillo: chicotrujillo.com/
Colectivo de Comunicación Mapuche: www.mapuexpress.org/
Detenidos Desaparecidos en Chile: chileddhh.blogspot.com/p/estadisiticas.html
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: www.dibam.cl
Giolito y su Combo: www.giolito.cl/
Hechizo: www.hechizo.cl/
Memoria Chilena, DIBAM: www.memoriachilena.cl
Movida Tropical. La Web de la cumbia: www.movidatropical.cl/
Música Popular: www.musicapopular.cl
Tiesos pero Cumbiancheros: www.tiesosperocumbiancheros.cl
La cumbia de mis viejos: lacumbiademisviejos.blogspot.cl/
La Noche: www.grupolanoche.cl/
La Sonora de Tommy Rey: www.lasonoradetommyrey.cl/
Las cumbias en Chile, Christian Peñaloza: lascumbiasenchile.wordpress.com
Los Charros de Lumaco: www.loscharrosdelumaco.cl/
Los Hijos de Putre: www.hijosdeputre.cl/
Los Vikings 5: www.losvikings5.cl/
Los Wawancó: www.loswawanco.com.ar/
Orquesta Cubanacán: www.orquestacubanacan.cl/
Orquesta Huambaly: www.huambaly.cl/
Proyecto Bailahuén: www.bailahuen.cl
Proyecto Cabaret. Tras el lente de David Rodríguez: www.proyectocabaret.cl
Rumba 8: www.rumba8.scd.cl/
Rumberos del 900: www.rumberosdel900.cl/
Sonora Palacios: www.sonorapalacios.cl/
Sonora Jr. De Hugo Palacios: www.sonorapalaciosjr.cl/
Sonora Jr. L. Palacios: www.juniorpalacios.scd.cl/
Tiesos pero Cumbiancheros: www.tiesosperocumbiancheros.cl/

ÍNDICE

Comenzando un viaje "tieso pero cumbianchero" 9

Agradecemos… 13

El trencito mosaico: recomendaciones para empezar el viaje 17

I. ¡El galeón español llegó!
Los años dorados de la bohemia tropical como antesala a la llegada de la cumbia (1949-1962) 25

Entrevistas:
Los Rumberos del 900 y su director Jaime Fredes. 35

Ricardo Barrios. Trompetista de las orquestas Cubanacán, Huambaly, Los Bronces de Monterrey, Los Galos y Los Rumberos del 900. 47

Iván Díaz. Bongosero de Los Caribes y de Los Rumberos del 900. 56

Juan "Chocolate" Rodríguez. *Crooner* de la orquesta Ritmo y Juventud y colaborador de Los Rumberos del 900. 65

Carmelo Bustos. Saxofonista, clarinetista y director musical de la Orquesta Huambaly y colaborador de la Conchalí Big Band. 73

Sergio Solar. Guitarrista, arreglador y director musical del conjunto internacional Los Wawancó. 86

Homenaje a José Arturo Giolito. 101

II.¡Explosión en cumbias!
Llegada y apropiación de la cumbia en Chile (1962-1973) 105

Entrevistas:
Amparito Jiménez. Cantante colombiana reconocida en Chile como la Reina de la cumbia. 116

Valentín Trujillo. Pianista, orquestador y arreglador. 133

Marty Palacios. Trompetista, director y fundador de la Sonora Palacios. 141

Tommy Rey. Cantante de la orquesta Los Peniques, de la Sonora Palacios y de la Sonora de Tommy Rey. 168

Leonardo Núñez. Trompetista y compositor de la Sonora Los Caribes, Sonora Palacios, Sonora de Tommy Rey, Los Galos y el músico detrás del "Chacal de la Trompeta" en Sábados Gigantes. 195

Héctor "Parquímetro" Briceño. Trombonista. Director de Santiago All Stars y de The Universal Orchestra, colaborador de Los Rumberos del 900 e integrante de diversas orquestas televisivas. 219

Samuel Arochas. Percusionista, compositor y director de Banana 5 224

Humberto Leiva. Fundador y bajista de Los Trianeros. 246

Rubén Sapiaín. Segunda guitarra de Los Fénix. 250

Luis Tirado. Fundador, pianista, compositor y director de Los Cumaná. 254

Guillermo Montero. Primera guitarra y compositor de Los Vikings 5. 270

Eduardo Carrasco. Quenista, compositor, director y fundador de Quilapayún. 280

Homenaje a Luisín Landáez. 283

III. Cumbia para adormecerte

El tropical televisado y los caminos subterráneos de la fiesta (1973-1989) 287

Entrevistas:

Carlos González. Compositor y productor musical de Hiroíto, Los Hijos de Putre y Los Luceros del Valle. 301

Leonardo Soto. Timbalero y productor de la Sonora de Tommy Rey. 315

Marty Palacios (hijo). Timbalero y productor musical de la Sonora Palacios. 329

Eduardo "Lalo" Palacios. Director musical de la Sonora Junior L. Palacios. 352

Adelqui Silva. Percusionista de las orquestas Cubanacán y Los Rumberos del 900. 367

Héctor "Tito" Rojas. Cantante y tumbador de Los Quarrell's, Los Cumaná y Makalunga 383

Edson Núñez, Ángel Núñez, Franco Cortés, Eduardo Macuada y Pedro Barraza. Integrantes actuales de Los Vikings 5. 395

Franco Cortés, tecladista y Eduardo Macuada, guitarrita. Integrantes actuales de Los Vikings 5. 410

William "Agüita" Carrasset. Tecladista, compositor y director musical de Albacora. 424

Homenaje a Hernán Gallardo Pavéz. 436

¡Primera parada! Reflexionando desde el trópico chileno sobre nuestra tiesa pero cumbianchera historia 449

Músicos referidos 461

Repertorio 477

Glosario de chilenismos 497

Referencias 515