

“...desearía que estas líneas, redactadas en memoria de un músico injustamente marginado del reino de los elegidos por la historia musical chilena, me hayan permitido recrear, siquiera en alguna medida, el conjunto, la importancia y la magnitud de las vivencias que incidieron en la vida artística de Armando Carvajal”.

La primera parte, “Armando Carvajal Quiroz (1895-1972)” (pp. 9-76), y la segunda parte “Mis recuerdos sobre la figura excepcional del movimiento sinfónico en Chile” (pp. 77-109), escritos por Raquel Bustos y Agustín Cullell, respectivamente, del libro *Armando Carvajal, artífice del progreso musical chileno*, se complementan con la sección “Anexos”. Este contiene el “Catálogo de obras de Armando Carvajal” (p. 119), además de listados con detalles de las conferencias y escritos de Carvajal (p. 121), de los conjuntos instrumentales y orquestas dirigidas por él (p. 123), de las obras de los compositores chilenos que dirigió (pp. 125-129), de los solistas nacionales y el repertorio universal con que trabajó (pp. 131-135), y una completa “Bibliografía” (pp. 139-143). Es decir, con dicho “Anexos” el lector tiene una cantidad importante de datos que hasta la aparición del libro de Bustos y Cullell se habían mantenido dispersos o se desconocían.

Podemos estar seguros que los músicos celebrarán el tener ahora, con este nuevo libro, información que no se había difundido de uno de los principales actores de nuestra vida musical del siglo XX.

Fernando García Arancibia
Academia Chilena de Bellas Artes,
Instituto de Chile, Chile
academiachilenadebellasartes@gmail.com

Lorena Ardito, Eileen Karmy, Antonia Mardones y Alejandra Vargas. *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949-1989)*. Santiago: Ceibo, 522 pp.

La cumbia, género dancístico-musical proveniente del noreste colombiano y de gran desarrollo en la industria musical latinoamericana, ha constituido una expresión de gran impacto y proyección en la cultura chilena. Desde su llegada al país hacia mediados del siglo XX la cumbia ha configurado complejas y diversas dinámicas de apropiación, ya sea en una primera etapa en el Chile de los años 50, desde su percepción como experiencia de modernidad y cosmopolitismo a partir de la difusión de diversos géneros tropicales mediatizados por la industria cultural estadounidense, o bien, más adelante posteriormente, dentro de marcos festivos de gran popularidad, como la celebración de años nuevos, matrimonios, e incluso, poniendo en tensión las narrativas nacionalistas en las fiestas patrias.

No obstante, es posible preguntar hasta qué punto la academia musical nacional se ha hecho cargo de estas complejas y vigentes problemáticas. *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949-1989)* deviene entonces como un aporte dentro de una discusión, a nuestro juicio, aún pendiente en este medio.

Concebido por la “Colectiva” de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros, formada por las investigadoras Lorena Ardito, Eileen Karmy, Antonia Mardones y Alejandra Vargas, *¡Hagan un trencito!* plantea entre sus preguntas orientadoras 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 nacionales; cómo se ha producido la apropiación de ciertos “clásicos cumbiancheros”; qué historias permanecen aún ocultas tras más de medio siglo ininterrumpido de cumbia en Chile; planteando finalmente la interrogante de si existe una cumbia propiamente “chilena” y qué perspectivas abre esta práctica a la idea de “chilenidad” (p. 9).

El escrito es el resultado de más de cinco años de trabajo y más de 40 entrevistas. Concreta un caleidoscopio de relatos provenientes no solamente de los actores más visibles –los “cultores”, en este caso, los músicos–, sino también de otros que asumen un rol menos conocido por el amplio público, pero no menos importante dentro del complejo fenómeno de la industria: gestores y promotores; dueños de espacios comerciales de difusión de estas músicas –“locatarios”–; así como, finalmente, las audiencias –fans y públicos–.

El marco temporal se sitúa principalmente en el período entre 1949 y 1989 –lo que las autoras denominan un “primer período de chilenuzación cumbianchera”–, el que constituiría una base para la configuración de un “segundo período”, que se iniciaría a fines de la década del ochenta y que se extiende hasta nuestros días, pero que debido a su complejidad merece ser tratado en un volumen diferente.

Estructuralmente, el texto se compone de tres grandes secciones. La primera desarrolla el contexto previo a la llegada de la cumbia al país, esto es, la época de los “años dorados” de la bohemia santiaguina (1949-1962). En un contexto de espectáculo convergen sonoridades afrolatinoamericanas, orquestas de música tropical, jazz, tango y folclor, destacándose nombres como Iván Díaz, Juan “Chocolate” Rodríguez, Carmelo Bustos, Sergio del Solar o José Arturo Giolito; agrupaciones como las orquestas Huambaly, Ritmo y Juventud, y Wawankó, además de espacios como el Goyescas, Nuria o el Waldorf.

Una segunda parte aborda los procesos de llegada y adaptación de la cumbia en el país durante 1962 a 1973. A juicio de las autoras este período es fundamental para la “conformación de un modo particular de hacer cumbia en el país”, el que sintetiza el legado de la época de oro de la bohemia chilena junto con las nuevas influencias musicales “llegadas al territorio directamente por sus cultores, por los diversos medios de la creciente industria radial y discográfica” (p. 21). Entre muchísimos nombres y referentes, este es el período de figuras fundacionales para la escena nacional de la cumbia tales como Luisín Landáez o Amparito Jiménez, el versátil Valentín Trujillo, Marty Palacios, Tommy Rey, Leonardo Núñez, entre muchos otros; agrupaciones como la Sonora Palacios –uno de los pilares del modo de hacer cumbia en el país–, Banana 5 o Los Cumaná. Es útil agregar aquí un rol político más activo de la cumbia en el contexto de la Unidad Popular a través del testimonio de Eduardo Carrasco, integrante del conjunto Quilapayún.

La tercera sección, sugerentemente se titula “Cumbia para adormecerse”, y se desarrolla en el marco de la dictadura (1973-1989). Es posible aquí realizar un complejo ejercicio de reflexión cultural, en el que convergen abruptas transformaciones en el escenario familiar, social, político, económico, cultural y musical. La cumbia se despliega aquí en un “espacio nebuloso, ambiguo, entre su amplia difusión mediática y televisiva como sonido popular bailable, alegre, desprovisto de contenido político y explícito, y la ilegalización del encuentro público y colectivo” (p. 21).

Hay que entender la cumbia en este caso como una expresión instrumentalizada por el régimen, en virtud de su casi inexistente contenido político y su connotación de música trivial y alegre (p. 290), la que en ningún caso formaría parte de las narrativas oficiales de lo nacional, musicalizadas ya con el aséptico formato del neofolcllore. En esta reconstrucción de lo festivo, supeditado muchas veces al ámbito de lo privado –pensar aquí en el *living*-comedor como principal pista de baile–, adquirirán importancia para la cumbia medios masivos de comunicación como la radio –Radio Colo Colo–, sellos discográficos como Sol de América, pero por sobre todo, programas de televisión como Tugar Tugar, Dingolondango, Lunes Gala o Sábados Gigantes.

En estos espacios mediatizados se consolidará un modelo de cumbia “popular” –en un peyorativo sentido de clase–, despolitizada, con influencias de la ranchera y guaracha campesina, y en un terreno ambiguo entre lo conservador y lo picaresco. Esta también será la etapa de la aparición de espacios para la cumbia como el ofrecido por las denominadas “parrilladas bailables”, de su circulación en el práctico formato de casete, de su reconfiguración tímbrica, a partir de un mayor acceso a la producción discográfica e instrumentos electrónicos, y de nombres como la Sonora de Tommy Rey, Los Vikings 5, Los Cumaná, del productor Carlos González, o el compositor Hernán Gallardo Pavez.

A modo de anexo, se incluye una sección final muy pertinente para el investigador, la que contempla breves reseñas de los músicos referidos, una colección de canciones acompañada de una concisa y exhaustiva información, así como de un glosario de “chilenismos”, gesto humanitario hacia el lector extranjero.

A modo de conclusión, *¡Hagan un trencito!* es un texto que convoca al testimonio y a la memoria, “tejiendo confluencias entre lo académico, lo popular, lo vencial, lo oficial y lo subalterno”, como indican sus autoras (p. 10). Este modo de proceder no solo comprende la labor del músico en un sentido de comunidad –lejana al relato, por así decirlo, “músico-céntrico”–, sino que también desplaza el relato monoautorial mediante una propuesta de trabajo colectivo, de un amplio espacio otorgado a los entrevistados y de la integración de diversos saberes y discusiones provenientes de la plataforma web <http://www.tiesosperocumbiancheros.cl>.

Por otra parte, es importante destacar el tratamiento de la escritura, la que incorpora en algunos pasajes la plasticidad de un léxico cotidiano y no académico. Valora además la “musicalidad” del relato

–esto en la transcripción de onomatopeyas y otros efectos utilizados por los músicos para reproducir la dimensión musical y expresiva de su testimonio–. Esta cualidad, si bien se torna en algunos pasajes monótona y ajena al lector no especialista, concede un espacio vital para la reproducción de los procesos creativos, perceptivos y vivenciales, lo que constituye un contrapunto dentro del campo académico-musical a los aportes ya realizados por Rodrigo Torres (1995), Juan Pablo González (2003), la plataforma Archivo de Música Tropical Chilena¹, y, desde un enfoque práctico, por Gonzalo Cordero (2013).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CORDERO RIQUELME, GONZALO

2013 *La guitarra tropical chilena. Método de estudio y práctica*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO

2003 “El trópico baja al Sur, llegada y asimilación de la música cubana en Chile (1920-1960)”, *Boletín Música*, N° 11-12. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, pp. 3-18.

TORRES ALVARADO, RODRIGO

1995 “El trópico chileno”, en Álvaro Godoy Haerberle y Juan Pablo González Rodríguez (editores). *Música popular chilena 20 años. 1970-1999*. Santiago: Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación (Mineduc).

Juan Carlos Poveda
Instituto de Música
Universidad Alberto Hurtado, Chile
juancarlospovedaviera@gmail.com

Ximena Vergara, Iván Pinto, Álvaro García (editores). *Suban el volumen. 13 ensayos sobre cine y rock*. Santiago: Ediciones Calabaza del Diablo, 2016, 308 pp.

Este libro reúne ensayos dedicados a los diversos modos en que el cine dialoga con el rock. Mediante la exploración de géneros cinematográficos como el *biopic*, las *teen movies* o la ópera rock; de géneros musicales como el *punk*, el metal o el primigenio *rock & roll*; de formato documental o ficción, pasando por los *mockumentary* o falso documental, el libro busca “desentrañar estos nudos que están presentes entre el rock y el cine comprendidos como relaciones, cruces e intensidades” (p. 8). Si bien el foco se encuentra mayoritariamente en la producción cinematográfica estadounidense e inglesa, hay espacio también para otras cinematografías.

En términos de estructura está dividido en cuatro secciones en las que se agrupan artículos con miradas similares. La primera aborda el llamado rockumental o documental acerca de pop-rock, la ópera rock y el *biopic* o película biográfica. La segunda sección indaga en las *teen movies* o películas relativas a adolescentes, la contracultura y el surgimiento del rock en la sociedad estadounidense. La tercera agrupa textos dedicados al punk, el metal y la *no wave*. Finalmente, la cuarta analiza los encuentros entre el rock y la producción cinematográfica chilena y argentina.

De las primeras secciones destacan los textos de Alejo Janin y Juan Carlos Poveda quienes exploran el género *biopic* y los comienzos del rock en vínculo con lo cinematográfico, respectivamente. Janin traza una trayectoria de estas biografías cinematográficas, y la construcción de una suerte de canon en términos de forma y contenido, revisando una filmografía diversa que va desde *El cantor de jazz* en lo que se conoce como el comienzo del cine sonoro hasta películas recientes como *8 millo* o *Sex & Drugs & Rock'n Roll*. Uno de los aspectos clave que desarrolla es la manera en que este tipo de filmes ha contribuido a crear una imagen arquetípica de la estrella del rock.

¹ <http://archivotropical.fonotecanacional.cl/#!/home>