

Al calor de la cumbia el “invierno chileno” es más sabroso: Discurso y performance en el movimiento estudiantil chileno.¹

Antonia Mardones
Eileen Karmy
Alejandra Vargas
Lorena Ardito

Palabras claves:

Cumbia, política, movimiento estudiantil, discurso, performance.

1. Introducción

La presente ponencia se enmarca en el trabajo de investigación que el Colectivo Tiesos pero Cumbiancheros viene desarrollando desde el año 2010, dialogando en el mundo de la cumbia local con sus cultores, gestores y públicos protagonistas, documentando sus testimonios, y articulando esas miradas con diversas fuentes y enfoques sociohistóricos y etnomusicológicos, desde una mirada interdisciplinaria².

Dicho trabajo ha girado en torno a una gran pregunta: ¿cómo es que una música de origen incuestionablemente colombiano, la cumbia, se convirtió en menos de medio siglo en una sonoridad representativa de la cotidianeidad popular y festiva chilena, reflejando e incidiendo en gran parte de los procesos sociohistóricos, políticos y culturales que han marcado la historia reciente del país?

En el recorrido, esta gran pregunta ha ido abriendo otras muchas: ¿qué falacias había tras su marginación de los estudios culturales y musicológicos?, ¿por qué se llamaba y se llama cumbia a casi cualquier sonoridad *tropical*ailable?, ¿cuál es su relación con la industria musical?, ¿cómo se explica o

¹ Ponencia presentada en el simposio “Antropología y Sonidos de la Cultura” del III Congreso Latinoamericano de Antropología “Antropologías en Movimiento. Ideas desde un Sur Contemporáneo”. Santiago de Chile. 5 al 10 de noviembre de 2012.

² Para leer avances de esta investigación, ir a www.tiesosperocumbiancheros.cl

reconstruye su presencia en festejos privados, populares o patrios?, ¿cuál es su relación con la corporeidad *chilensis*?, ¿es cierto que se trata de una musicalidad apolítica?

El presente trabajo, pretende poner en diálogo algunas de dichas interrogantes a partir un análisis discursivo y performático de las mutuas influencias entre lo que la prensa local ha bautizado como Nueva Cumbia Chilena³ y el movimiento estudiantil que el año 2011 se tomó las calles clamando por otra educación y otro Chile posible.

Abordamos lo discursivo desde un enfoque crítico, es decir, como el espacio social en que el uso de lo escrito y lo dicho expresan relaciones sociales de poder, particularmente de legitimación, resistencia y sub-versión. Por su parte, entendemos lo performático en un sentido amplio -más allá de su reducción al ámbito de la representación teatral- como las formas, los gestos y las marcas sociales que acompañan lo escrito y lo dicho, sus condicionantes, y sus implicancias históricas políticas y culturales⁴.

Pero partamos por los antecedentes de estas imbricaciones discursivas y performáticas entre cumbia y política.

³ No es objeto del presente trabajo poner en discusión la noción de Nueva Cumbia Chilena, debate relevante, sin embargo, si se considera que muchas de las agrupaciones identificadas mediáticamente bajo dicho rótulo, no se reconocen necesariamente como parte de la misma. Algunos investigadores, tales como Cristián Peñaloza, discuten la pertinencia de la denominación, por considerar la amplia diversidad de géneros y estilos musicales que alberga, al tiempo que por generar una ficción territorial, que proyecta un fenómeno mayoritariamente albergado en la zona central del país, como si tuviera un carácter nacional. Frente a ello, Peñaloza propone la noción de “nuevo mambo santiaguino”. Sin desconocer estas discusiones y considerando pertinente la propuesta del autor, utilizamos el rótulo de “Nueva Cumbia Chilena” como una denominación válida en el marco de la presente reflexión por tres razones fundamentales: i) porque pese a las inexactitudes que alberga, logra acotar un circuito musical de bandas, públicos, escenarios y prácticas que son justamente las que pretendemos delimitar con espacio de reflexión; ii) porque la historia de la cumbia en Chile ha mostrado que su rotulación siempre ha estado ligada con la industria musical y los medios de comunicación, haciendo de la propia noción de “cumbia”, un espacio ecléctico, poco delimitado, pero al mismo tiempo válido desde la escucha; y iii) porque pese a que muchas de las bandas no reconocen y problematizan el rótulo, otras muchas lo validan, de modo que más que ilegítima, se trata de una noción en pleno debate y proceso de construcción.

⁴ Para profundizar en esta noción de performance, se recomienda leer el texto de Diana Taylor: “Hacia una definición de performance”, traducido por Marcela Fuentes.

2. La aparente apoliticidad de la cumbia “a la chilena”

De manera predominante, la historia de la cumbia en Chile se ha caracterizado por excluir textos políticos de sus letras, cuestión que le ha permitido sortear contingencias políticas de polarización y proscripción. Salvo contadas excepciones, sus cultores han preferido mantenerse neutros a la hora de mostrar preferencias ideológicas, optando ellos mismos por presentarse como sujetos apolíticos.

La tesis resulta ampliamente sostenible en las primeras décadas de la *chilenización* de la cumbia, es decir, de su llegada, desarrollo y arraigo local, pues se trataba de músicos de oficio acostumbrados desde los años ´30 a interpretar músicas en boga a nivel mundial, tales como el foxtrot, el mambo, el tango, el cha cha chá y el merequetengue, por mencionar sólo algunas.

La situación no es muy distinta en los años ´60, década en la que la cumbia logra colonizar el repertorio tropicalailable de las agrupaciones musicales entonces en ejercicio. Sin embargo, hacia el final de la década algo cambió: un proceso creciente de politización y polarización del país comenzó a hacer inevitable que muchos de los cultores cumbiancheros evidenciaran sus tendencias ideológicas, proceso que no necesariamente se daba a nivel discursivo, sino particularmente en la elección de sus escenarios performáticos. Caso emblemático es el del crooner venezolano Luisín Landáez, quien adoptando un repertorio cumbianchero en Chile, termina apoyando en escenarios masivos la tercera campaña presidencial de Salvador Allende, elección que desde el advenimiento del Golpe Militar hasta su muerte en el año 2008, significó una irrecuperable caída en su carrera musical.

El ascenso de la Unidad Popular evidencia nuevas marcas o gestos de politicidad tras la aparente neutralidad política de la cumbia: Amparito Jiménez, la colombiana reconocida en Chile como “La Reina de la Cumbia” durante la década del ´60, se va del país; y la agrupación musical Quilapayún, bastión musical de la UP, incluye en su repertorio música tropical para acercar sus letras propagandísticas a los sectores populares.

Con el Golpe de Estado de 1973, y el consecuente apagón cultural que éste significó, la vida nocturna, festiva y cotidiana cambió radical y brutalmente. Muchos trabajadores, entre ellos los músicos, vieron derrumbada su vida social y laboral, producto del terror a la violencia y a la persecución política, los toques de queda y el cierre de espacios nocturnos de esparcimiento y trabajo. En muchos casos, la apariencia de neutralidad política le permitió a algunas de las principales agrupaciones cumbiancheras permanecer activas durante estos años, sin censuras ni proscripciones, ocupando los nuevos espacios que la dictadura militar permitía, tanto para la entretención privada como para la enajenación popular televisada. Giolito y su Combo y la Sonora Palacios lograban mantenerse activos musicalmente, omitiendo lo político en el plano discursivo, mas operando performáticamente como legitimadores del régimen.

Distinto es el caso de Roberto Fonseca "Pachuco", cuya adhesión al régimen era explicitada sin tapujos, aunque su repertorio también se presentó como neutro. Eran años de oro para Pachuco y la Cubanacán, quien con esta fórmula se transformó en la primera agrupación tropical chilena en presentarse en el Festival de la Canción de Viña del Mar el año 1986. Irónicamente, esa misma neutralidad fue la que posibilitó la intervención de una de sus canciones más representativas por parte del público de la Quinta Vergara, el que frente al cierre de los espacios de discursivos de crítica política y al aplastamiento policial sistemático de la protesta social, reinventa la letra del merengue "El Africano", coreando catárticamente "¡que se vaya Pinochet!". El performance popular tuvo una potencia tal que rápidamente fue censurado en el audio transmitido por televisión abierta.

Junto a esta marca de politicidad protesta, otro gesto significativo volvía a cuestionar a aparente neutralidad ideológica de los cultores cumbiancheros durante la dictadura: el emblemático Patricio Zúñiga, "Tommy Rey", decide separarse de la Sonora Palacios para formar su propia orquesta. Y aunque el hecho ha quedado discursivamente en un difuso silencio, performáticamente es claro que Tommy Rey optó por escenarios opuestos políticamente, como pudimos apreciar desde mediados de la década del '90 con sus participaciones

muchas veces gratuitas en Fiestas de los Abrazos del Partido Comunista, o en festividades de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), tradicionalmente identificada con la izquierda extraparlamentaria.

Pero los años ´90 desdibujaron las marcas de esa politicidad y polarización en ascenso. Luego de las opciones plebiscitarias del SÍ y el NO a Pinochet, el negociado concertacionista anacronizó cualquier intento de crítica, movilización y organización extrainstitucional, con los mitos del miedo, el discurso de los DD.HH. y la puesta en práctica de un eficiente asistencialismo reformista.

La lección que esta breve historia cumbianchera dejaba a la mayoría de los cultores locales de los ´90 fue clara, volviendo a tener vigencia la tesis de la neutralidad discursiva de la cumbia. Como lo sintetiza el testimonio de Edson Núñez, actual director de la agrupación coquimbana Los Viking's 5: *“Siempre nos enseñaron que teníamos que ser apolíticos, no abanderizarnos”*⁵. Por lo demás, en este nuevo escenario, tocar para campañas de propaganda política de candidatos de distintos partidos, se presentaba como una de las oportunidades laborales mejor pagadas en el mundo de la cumbia.

¿Qué cambió entonces con la Nueva Cumbia Chilena y cuál es su relación con la excepcionalidad de Tommy Rey en los ´90?

3. La Nueva Cumbia Chilena: el nacimiento de una nueva politicidad

Los gérmenes neocumbiancheros de la denominada Nueva Cumbia Chilena, están en principio situados en la vinculación de la Sonora de Tommy Rey con espacios políticamente reconocidos como de izquierda extraparlamentaria, gracias a lo cual, paulatinamente, la cumbia comienza a ser aceptada entre las capas medias y altas de nuestra sociedad, las mismas que con anterioridad la miraban con desprecio, por considerarla simple, mediática y populachera, como también lo hicieran ciertos sectores de la izquierda, por acusarla de políticamente vacía, y como tal, de eficaz garante de un efecto placebo.

⁵ En Entrevista para Tiesos pero Cumbiancheros, el día 28 de agosto de 2010, en el Club Vikingo, Coquimbo.

Pero, ¿cómo es que se da este proceso? El hito performático que lo inaugura sucede a mediados de los '90, cuando el músico Joe Vasconcellos y la agrupación Chanco en Piedra invitan a la Sonora de Tommy Rey a tocar en una fiesta universitaria de la FECH. El insólito éxito de la Sonora, inesperado para sus propios cultores, se debía a que en la memoria de la escucha familiar de los jóvenes habían estado vivos los sonidos en cassette del "Rey". Desde ese momento, la agrupación entra a un nuevo circuito musical, ya no exclusivamente popular ni adulto, sino que representativo de una juventud universitaria de sectores medios y medios altos.

Para los jóvenes universitarios, la cumbia sonora comienza a transformarse en el gran referente transversal de festividad, reconociendo en sus sonidos un espacio comunitario expresado en la fiesta y el baile, capaz de desdibujar en el instante de su acontecer performático, las distinciones de gusto musical y adscripción sonora identitaria. Una práctica que, muchas veces sin conciencia, comenzó a articular lugares de la memoria cumbianchera y festiva que estaban hasta entonces fragmentados u olvidados.

Pero el proceso se mostraba difuso, tanto por el boom que representó mediáticamente el sound, como por la naciente y cada vez más mediatizada cumbia balada, estilos que seguirán manteniendo viva la tradicional politicidad "aparentemente apolítica" de la cumbia chilena.

No obstante, el año 1999 tendrá lugar un nuevo hito que marcará el inicio de una nueva politicidad, cuando con músicos provenientes de la banda rock La Floripondio, se forma la agrupación Chico Trujillo, a la que le siguen neocumbiancheros tales como Chorizo Salvaje, Juana Fe, Combo Ginebra y Anarkía Tropikal. Poco a poco, se empieza a observar una cumbia fusión en la que confluyen diversos géneros, timbres y estilos, capaces de albergar letras explícitamente de izquierda y/o libertarias, haciendo uso de la popularidad de la cumbia como espacio de resistencia política, de identificación comunitaria con su público y de reivindicación de una cultura popular hasta entonces negada.

“Cuando los militares cerraron por decreto esta posibilidad que había de celebrar, de carnaval, Chile pasó un oscuro, por 18 o 20 años, en dónde no se podía celebrar, no se permitían reuniones de mucha gente tampoco, y de a poquitito se fue recuperando esto, y supongo que somos de una serie de bandas que están tocando y recuperando este ambiente de celebración.” (Entrevista de Aldo Asenjo, “El Macha” cantante de la banda Chico Trujillo, para la BBC Mundo, en el contexto de la cuarta entrega de la serie Latin Beats en octubre de 2012).

La estrategia de los neocumbiancheros ha sido distinta a la propuesta por la industria musical, pues aun cuando muchos de ellos han sido exitosos en dicho espacio, lograron desafiar las lógicas de mercado con la apertura de nuevos escenarios y circuitos musicales para su cumbia, en barrios populares tradicionales de la zona central del país. Esta inserción barrial tiñe a sus prácticas de un discurso performático de solidaridad y reivindicación hacia sectores históricamente en resistencia política, participando en manifestaciones, actos políticos y actividades comunitarias desarrolladas - muchas veces de manera autogestiva- en poblaciones marginales. Logran así llegar a un público masivo y diverso, pero mayoritariamente universitario, sector que pese a estar fundamentalmente representado por jóvenes de clase media y media alta, va haciendo de su práctica festiva un espacio también político que pretende formas democráticas y transversales, legitimando discursos de reivindicación y cambio social, como expresa el director de la agrupación de cumbia klezmer chilena, La Mano Ajena:

“...nosotros sentimos que la fiesta es provocadora... es popular, y el carnaval es la carnevale, es cuando se hablaba del cuerpo, y en este carnaval, en este gesto popular que es del juglar que uno siempre ve las postales medievales, del tipo que está parado de cabeza, en el fondo todo, es como nosotros, como desde la carnevale, de la fiesta, se invierte el poder, se da vuelta el mundo en un gesto que es transversal.” (Álvaro Sáez, director de La Mano Ajena, charla realizada en Seminario de Culturas Populares en América Latina, organizado por el Núcleo de Artes y Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 13 junio 2012)

Como en un juego carnavalero, las agrupaciones que dan forma a la llamada Nueva Cumbia Chilena transgredieron el grotesco performance neoliberal de la política institucional y la industria musical, mediante la reconstrucción festiva de lo comunitario. Cual procesión de trencito en ritmo de cumbia, vimos así bailar a cultores musicales y de otras artes, gestores culturales, activistas sociales y jóvenes que simplemente buscaban un espacio de comunidad festiva capaz de levantar una mirada crítica, lúdica y creativa de otro Chile posible, con la libertad de recrear su propia memoria político-cultural, y sin miedo al conflicto y a la protesta directa contra las élites políticas, económicas y culturales.

*Don Satán te queremos ver
cuando los locos nos tomemos el poder
Don Satán que risa me da
ver tu circo ruso solito se va a quemar*
(“Don Satán”, agrupación Santa Fera.

Fragmento del coro alusivo al gobierno de Sebastián Piñera.)

Pero entonces, surgen entonces más pregunta, ¿pueden los gestos de inversión carnavalera, puestos en juego por los neocumbiancheros, refundar efectivamente el orden social?, y ¿cómo es que tales gestos se van vinculando con las transformaciones performáticas y discursivas del movimiento estudiantil chileno?

4. Surge un nuevo movimiento estudiantil: cuando la marcha se convierte en carnaval

El antecedente más inmediato del movimiento estudiantil chileno del año 2011, se encuentra en la llamada Revolución Pingüina de 2006, que en principio gravitada por una demanda gremial coyuntural, terminó apuntalando el gran lastre institucional que condenaba al sistema educacional chileno a la segregación, la mercantilización y el progresivo deterioro: la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), última ley promulgada, en 1990, por la

Junta de Gobierno presidida por Augusto Pinochet, un día antes de salir de La Moneda.

Inicialmente, las protestas callejeras y tomas de establecimientos educativos fueron violentamente reprimidas por el Gobierno de la entonces presidente Michelle Bachellet. No obstante, a medida que el movimiento fue despertando la simpatía de la ciudadanía, sus representantes ante los medios de comunicación y su principal demanda, la derogación de la LOCE, ganó legitimidad social y aceptación institucional. Parecía ser que después de muchos años, por primera vez el país salía a las calles para reflexionar sobre la calidad de su educación.

¿Cómo es estudiantes secundarios sin derecho aun a voto, es decir, en un estado de ciudadanía incompleta, logran ese nivel de legitimidad mediática? En un primer momento, fue la claridad discursiva de sus dirigentes en torno al diagnóstico crítico de los males derivados de la LOCE, pero también por el performance organizacional de los estudiantes, quienes lograron una plataforma de asambleas participativas desde las que articulaban una toma de decisiones por la vía de la democracia directa, haciendo público el proceso a través de las declaraciones de voceros revocables. Los secundarios del 2006 revivían así su antecedente histórico de los años '83, '84 y '85, cuando movilizaciones estudiantiles se tomaron liceos y calles para clamar “Seguridad para estudiar, libertad para vivir”⁶, terminando por dar origen, en plena dictadura militar y tras una centena de compañeros muertos, a una entidad supra-colegial, la Federación de Estudiantes Secundarios (FESES), la misma que junto a la Asamblea de Secundarios va dando orgánica nacional a los “pingüinos”.

Pero entre los secundarios de 2006 había un conflicto: la diversidad ideológica de los voceros frente a la forma que debía tener una nueva ley de educación chilena. Este hecho, sumado al progresivo desgaste de la legitimidad ciudadana hacia las marchas y protestas de los secundarios, fueron forzando a

⁶ Se recomienda mirar el documental “Actores Secundarios”, de Pachi Bustos y Jorge Leiva, 2008.

los estudiantes al diálogo institucional, al cual entraron con una agenda de peticiones centradas en buscar mecanismos para garantizar la calidad y la democratización de la educación.

El conflicto llegó a su fin cuando el gobierno incorporó a algunos de los dirigentes estudiantiles, junto a representantes de diferentes actores del sector educativo con peso ideológico en el *status quo*, en una mesa de diálogo en la que se discutirían los cambios a realizarse sobre la materia. Sin embargo, el proceso de negociación terminó en la entrada en vigencia, el año 2009, de la Ley General de Educación (LGE), cuyo carácter reformista no tocaba puntos centrales del problema educativo heredado desde la constitución de Pinochet, tales como el lucro y la municipalización.

Cuando el movimiento estudiantil parecía debilitarse, tras perder protagonismo en el debate mediático nacional, el día 12 de mayo del 2011, la FECH convocó a la primera de muchas marchas que le seguirían, reuniendo en las calles de Santiago a más de 4 mil estudiantes de educación secundaria y superior. Ya para el 14 de junio, el Ministerio de Educación informó que 184 colegios del país adherían al resurgimiento del movimiento, a través de tomas y otras formas de protestas. Dos días después, una nueva marcha convoca a más de 100 mil estudiantes y profesores sólo en Santiago, sumado a otros miles en el resto del país, mostrando una capacidad de movilización que no se veía desde de los años '80.

La envergadura de las movilizaciones expresaba no sólo la adhesión del sector educativo (familias, profesores y estudiantes), sino de amplios sectores reprimidos o marginados por la democracia restringida "a la chilena", tales como ambientalistas, familiares de DD.DD., organizaciones de mujeres, de homosexuales, y un heterogéneo conglomerado de activistas sociales -colectivos e individuales-, que vieron en las demandas de los estudiantes una expresión plena de su descontento social. Y es que no trataba de un reclamo restringido por la calidad de la educación, sino de una protesta abierta al grotesco modelo neoliberal.

No obstante, esa no fue la principal novedad del movimiento estudiantil de 2011. Nuevas estrategias debían ponerse en juego para romper el cerco informativo, discursivamente estigmatizante de la protesta social frente al orden público. Los estudiantes pusieron en juego entonces un arte que la política institucional chilena venía practicando desde el “retorno a la democracia”: el performance teatral. Lo que en los poderes del estado aparecía como un baile de máscaras que cubría oscuras intenciones y negociados con demagogia, en los estudiantes, por el contrario, tomó la insólita forma de carnaval discursivo, proponiendo sus contenidos críticos desde la corporeidad.

Así, un masivo *thriller* de estudiantes disfrazados de *zombies* bailando la popular coreografía de Michael Jackson frente a La Moneda, logró que los medios de comunicación volcaran nuevamente la mirada hacia el movimiento estudiantil chileno, cuya metáfora performática sobre el estado de la educación nacional evidenciaba que las luchas de los ´80 y de 2006 estaban lejos de haber sido olvidadas. Días más tarde, Lavín era ridiculizado por los propios estudiantes cuando, luego de escuchar sus declaraciones en torno a adelantar las vacaciones de invierno -medida desesperada del Gobierno para debilitar la movilización estudiantil en ascenso- congregan a cientos de estudiantes en trajes de baño frente a la Casa Central de la Universidad de Chile, para representar una playera y performática respuesta.

En adelante, las marchas nunca volvieron a ser las mismas. Coordinados a través de redes sociales virtuales, los estudiantes lograron una rapidísima capacidad de respuesta, poniendo en movimiento una suerte de gran cuerpo estudiantil que mostraba una y otra vez su capacidad performática. Besatones, maratones, obras de teatro, música en vivo, carros alegóricos, malabaristas, clowns, ciclistas desnudos, y otros personajes festivo-carnavalescos, fueron reconfigurando las formas de la marcha y de la protesta social, tradicionalmente inscritas en clave de ritual, siguiendo el ciclo de aglomeración, caminata solemne con pancartas y consignas históricas, y enfrentamientos con la policía en los más variados niveles imaginables de violencia.

Los estudiantes llevaron la fiesta a la calle, la politizaron carnavalesamente y la transformaron en una nueva forma de reivindicación popular. Una nueva forma de protestar, una nueva gestualidad alegre y sarcástica, volátil y profunda, tomando espacios tradicionalmente negados en la historia de Chile, como la fiesta, el baile y el cuerpo, y dándoles un nuevo sentido vinculado con sus propias demandas, expectativas y sueños.

Pero, ¿qué ocurre entonces con la Nueva Cumbia Chilena?

5. Ni apáticos ni alienados: ¡La cumbia al fin se autoproclama política!

Cuando el movimiento estudiantil chileno recién comenzaba a manifestarse con fuerza, apareció en la prensa el rostro más emblemático de la denominada Nueva Cumbia Chilena, Aldo Asenjo, “El Macha”, declarando:

“Educación gratuita es lo que necesitamos en Chile, que la gente pueda estudiar, pueda desarrollarse, pueda proyectarse en un futuro con una educación buena, y que sea gratuita porque eso es lo que tiene que hacer el Estado, darnos a todos una educación buena y que sea gratuita para que este país tire pa´ arriba”⁷

Comenzaba una nueva etapa en la Nueva Cumbia Chilena, pues hasta entonces, la politicidad de su práctica performática estaba centrada en la reivindicación y reconstrucción de lo carnavaleso, lo festivo, lo comunitario, y otras formas históricamente negadas de la corporeidad popular. El nuevo tono no sólo subvertía su “aparente apoliticidad” histórica, sino que comenzaba a reconstruirse discursiva y performáticamente en el activismo y la contingencia. Ello también se expresaba en la poética de las letras, haciendo a la cumbia fondo musical de convocatorias, anécdotas y discursos generados como forma de protesta por los sectores estudiantiles y sociales en pie de lucha, como lo muestra el siguiente ejemplo:

⁷ Declaración en video subido por la CONFECH a youtube, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=F7kP4-ijr0>

*Condenados a la conformidad, entre el cemento que te hace callar
En el centro ya no se puede cantar, porque al alcalde le parece mal
Nos imponen sistemas sin saber, lo que realmente necesita la gente
Negocian con la salud y la educación, y nos entregan un servicio
indecente*

*¿Qué me dices del gobierno, que te dice que todo está bien?
¿Qué me dices de la tele, que te informa que todo está bien?
¿Qué me dices del mapuche, que lucha y existe para estar bien?
¿Qué me dice la gente de Chile, que se levanta para estar bien?
("¿Ké me decí'?", Chorizo Salvaje)*

Asimismo, a nivel performático, hemos visto cómo la Nueva Cumbia Chilena se ha vestido de marcha, la misma que se vistiera de fiesta y carnaval a manos de los estudiantes movilizados, haciendo de ese nuevo escenario un espacio de compromiso político que hace a sus cultores, actores protagonistas del movimiento, como lo expresa el testimonio que sigue:

"...me siento orgulloso de estar en un grupo en donde todos los compañeros del grupo decimos: no hay un segundo de duda en decir, oye, nos están pidiendo en la marcha... en la última que hubo y a nadie se le ocurrió decir que no ¿cachai?, porque hay una postura que tiene que ver con desde... el origen de uno y como se plantea." (Max Vivar, cantante de Villa Cariño, en entrevista para Tiesos pero Cumbiancheros, el día 9 de octubre de 2012, en Santiago).

Pero la nueva performance neocumbianchera no sólo se ha traducido en su comprometido activismo con el movimiento estudiantil, pues se trata de una apropiación que también ha sido volcada en escenarios festivos, como lo mostró la agrupación La Culebrera, quien estuvo durante los primeros meses de movilizaciones, presentándose en escena con vestimenta de colegial.

Lo interesante del proceso, es que esta nueva politicidad neocumbianchera no sólo ha estado sustentada en sus cultores, sino que también en la reapropiación de sus cumbias por parte de los estudiantes movilizados,

quienes como lo hiciera en el '86 el público de la Quinta Vergara, han intervenido cumbias nuevas y viejas que son parte del repertorio más emblemático de la Nueva Cumbia Chilena, como lo evidencian los siguientes ejemplos, en los que los estudiantes parodian⁸ versiones originales de “Loca” y “La Medallita”, para difundir sus demandas en el transporte público:

“Cara, la educa está cara”

<http://www.youtube.com/watch?v=Ygz2s8LTN3U>

Cara, cara, cara

La educa está cara y yo me quiero titular

Que los pacos no me dejan y Piñera se me ríe

No sé que voy a hacer

Estoy muy endeudado.

Que mala suerte, tengo yo, mi educación es un lucro

Porque al final, que quiere Lavín, que quiere Piñera, es pura plata

Mi educa vale caca, mi educa vale caca.

“Juanito está endeudado”

<http://www.youtube.com/watch?v=Urd0E4G1mil>

Ayyyyy, Juanito entró a la U y se encontró que está carita

Porque aunque sea pública, el Estado no las paga

Desde hace 30 años, prefiere las privadas, por eso está carita

Porque no hay financiamiento, por parte del Estado

Está muy ocupado, mirando su colita, por eso está carita

Ayyyyy, Juanito entró a la U y se encontró que está carita.

Temblando de miedo, vuelve a su familia

Corriendo con nervios, le dice a su madre

Mami: mira como me endeudé... (x6)

Ayyyyy, Juanito salió e la U y se encontró que está endeudado...

6. De inversiones y dilemas

Aun cuando el cambio cultural y emergentemente político logrado por ambos movimientos es innegable, como lo es también la constatación de su capacidad

⁸ Siguiendo a López Cano (2007), tomamos la noción de parodia desde los estudios intertextuales de la música, desde donde la resignificación de un tema o motivo musical tiene el objeto de provocar una risa capaz de hacer una denuncia.

de refundación de relaciones sociales a pequeña escala, surge inevitable la pregunta, ¿pueden los discursos y performances de cultores y estudiantes, gestores y activistas sociales, lograr un gesto de inversión social transversal y radical, que permita reconfigurar la neoliberalizada corporeidad chilensis?

Frente a la contingencia, la pregunta queda abierta. No obstante, como hemos visto en este breve recorrido a la vez discursivo y performático, cumbianchero y estudiantil, los procesos sociales y musicales son de muy largo aliento, y en tanto no acaban nunca de concretarse, queda siempre abierta la posibilidad de una nueva inversión carnavalera.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardito, L., Vargas, A., Karmy, E. y Mardones, A. 2012. La africanía en la cumbia chilena: siguiendo la huella de un ritmo afrolatinoamericano desde el Caribe hasta el Cono Sur. *Actas de la XII Conferencia Internacional Culutra Africana y Afroamericana*. Santiago de Cuba, 12 al 16 de abril.
- Bajtin, M. 1987. *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Colectivo de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. 2012. ¿Cumbia para adormecerte? Sobre los decires y cantares de los trabajadores cumbiancheros. *Diario El ciudadano*. Chile, 1 de mayo.
- Da Matta, R. 2002. *Carnaval, héroes y malandros: hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica.
- Karmy, Ardito y Vargas. 2011. Tiesos pero cumbiancheros: perspectivas y paradojas de la cumbia chilena. En: Araujo, D y Valente, H., Hernández, O. y Santamaría-Delgado, C. y Vargas, H. (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.
- López Cano. 2007. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. N° 104, pp. 30-36. Disponible en <http://lopezcano.org/Articulos/2007.intertextualidad.pdf>.
- Taylor, D. S/f. *Hacia una definición del performance*. Traducción de Marcela Fuentes. Disponible en: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>

- Taylor, D. y Fuentes, M. (Comp.) 2011. Estudios avanzados de performance. Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, A. Mardones, A. Karmy, E. y Ardito, L. 2012. Los Albores de la cumbia chilena. *Actas del I Congreso Chileno de Estudios de Música Popular “¿Qué hay de popular en la música popular?”*. Santiago de Chile, 9 al 11 de junio.

ENTREVISTAS

- Leo Soto: timbalero y representante de La Sonora de Tommy Rey. 21 abril 2010, Santiago.
- Adelqui Silva: baterista de la Orquesta Cubanacán y hoy en Los Rumberos del 900. 12 mayo 2010, Santiago.
- Los Vikings 5 (entrevista-taller grupal). 28 agosto 2010, Coquimbo.
- Ricardo Barrios: trompetista de orquestas tropicales (Huambaly, Cubanacán y otras) y hoy de los Rumberos del 900. 23 y 30 marzo 2011, Santiago.
- Iván Díaz: percusionista de Orquesta Los Caribes y hoy Rumberos del 900. 27 abril 2011. Santiago.
- Patricio Zúñiga “Tommy Rey”: cantante de la Sonora de Tommy Rey. 30 abril 2011. Santiago.
- Marty Palacios: trompetista y director de la Sonora Palacios. 21 julio 2011, Santiago.
- Joe Vasconcellos: “el cultor de la alegría”. 26 de mayo de 2010, Santiago.
- Eduardo López: gestor de la Fonda Permanente “La Popular”. 26 mayo 2010, Santiago.
- Amparito Jiménez: cantante colombiana que popularizó en Chile “La pollera colorá” en los '60. 27 julio y 4 septiembre 2011 y 7 de enero 2012, La Serena.
- Andrés Pinto: Músico de la Orquesta Tocornal. 27 julio 2011, Santiago.
- Max Vivar: cantante de Villa Cariño. 9 octubre 2012, Santiago.
- Álvaro Sáez: director de La Mano Ajena. Charla realizada en Seminario de Culturas Populares en América Latina, en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 13 junio 2012
- Aldo Asenjo: “El Macha” cantante de la banda Chico Trujillo, para la BBC Mundo, en el contexto de la cuarta entrega de la serie Latin Beats. Octubre de 2012.